

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

ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2023

№ 20

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

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

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

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

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

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

Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. Три притчи А.П. Сумарокова в июньском номере журнала «Трудолюбивая пчела»: к проблеме создания словесного образа литературного соперника	7
Волков И.О. И.С. Тургенев – читатель Дж.Ф. Купера (по материалам библиотеки писателя)	25
Липке Ш. Вопрос о свободе и диалектика господин – раб в новелле «Бенито Серено» Г. Мелвилла и в романе «Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского	53
Козлов А.Е. «Между проселочными дорогами»: «роман без интриги» Д.В. Григоровича в компаративном аспекте	74
Спивак-Лавров И. Инверсия мотивов кукольности и шутовства в английской и русскоязычной прозе модернизма (на материале произведений В. Вулф, Ю. Олеши, К. Вагинова, В. Набокова)	91
Камилова С.Э. Психологизация образов героев в контексте концепции нравственности В. Распутина и А. Якубова	107
Аминева В.Р., Нагуманова Э.Ф., Хабибуллина А.З. Сонет в инонациональной рецепции татарских поэтов и переводчиков 1950–1980-х гг.	124
Зусева-Озкан В.Б. Мифопоэтика образа воительницы в романе И. Кальвино «Несуществующий рыцарь»	145
Клюйкова Е.А. Элементы корейского текста в автобиографиях и публицистике писателей корё сарам	171
Новикова С.Ю., Придорогина Е.А. «Таким стал мир». Пандемия COVID-19 в фокусе немецкоязычной литературы	195

ИМАГОЛОГИЯ

Шуков Д.А. Мотив невыразимого в стихотворении В.А. Жуковского «Невыразимое» и повести Н.В. Гоголя «Рим»	216
Киселев В.С. Письма неустановленных лиц к В.А. Жуковскому: возможности машинного анализа и атрибуции рукописных документов	232
Киселев В.С., Лебедева О.Б., Третьяков Е.О. Проблема машинного выявления текстов с почерком определенного автора в составе больших баз данных растровых изображений рукописных документов (на основе опыта выявления писем В.А. Жуковского в делопроизводственных конволютах РГИА)	247

Жданов С.С. Травестийный образ Германии в трапелогах К.А. Скальковского	263
Болтунова Е.М., Лаптев А.К., Ломов Н.А. Каторга и рождение новой политической риторики: анализ корпуса писем политических заключенных начала XX века	294
Анисимов К.В., Пономарев Е.Р. Текстология и имагология. Как мелкая правка трапелога «Храм Солнца» меняла бунинскую концепцию Ближнего Востока: от описания к представлению	315
Дамилова Л.С., Хандарова О.В. Поиски идентичности в поэзии А. Улзытуева: имагологический подход	351
Гибрагларская О.Н. Образ мира в современной русскоязычной прозе	364

CONTENTS

COMPARATIVE STUDIES

Rastyagaev A.V., Slozhenikina Iu.V. Three parables by Alexander Sumarokov in the June issue of <i>Industrious Bee</i> : On creating a verbal image of a literary rival	7
Volkov I.O. Ivan Turgenev as a reader of James Fenimore Cooper (based on Turgenev's family library)	25
Lipke S. The question of freedom and the master-slave dialectic in Herman Melville's novella <i>Benito Cereno</i> and Fyodor Dostoevsky's novel <i>The Village of Stepanchikovo</i>	53
Kozlov A.E. Dmitry Grigorovich's <i>Country Roads</i> as a novel without an intrigue: A comparative aspect	74
Spivak-Lavrov I. Inversion of the motifs of puppetry and harlequinade in the English- and Russian-language prose of modernism (based on the works by Virginia Woolf, Yury Olesha, Konstantin Vaginov, Vladimir Nabokov)	91
Kamilova S.E. Psychologization of hero images within the concept of morality by Valentin Rasputin and Odil Yoqubov	107
Amineva V.R., Nagumanova E.F., Khabibullina A.Z. The sonnet in the reception of the Tatar poets and translators in the 1950s–1980s	124
Zuseva-Özkan V.B. Mythopoeisis of the Female Warrior in the Novel by Italo Calvino <i>The Nonexistent Knight</i>	145
Kliukova E.A. Elements of Korean text in the autobiographies and non-fiction by Koryo-saram writers	171
Novikova S.Y., Pridorogina E.A. “So ist die Welt geworden”. The COVID-19 pandemic in the focus of the German-language literature	195

IMAGOLOGY

Shechukov D.A. The motif of the inexpressible in Vasily Zhukovsky's poem “The Inexpressible” and Nikolai Gogol's story <i>Rome</i>	216
Kiselev V.S. Letters from unidentified persons to Vasily Zhukovsky: Possibilities of machine analysis and attribution of handwritten documents	232
Kiselev V.S., Lebedeva O.B., Tretyakov E.O. The problem of machine identification of texts with the handwriting of a specific author as part of large databases of raster images of handwritten documents (based on the experience of identifying letters from Vasily Zhukovsky in office convolutes of the Russian State Historical Archive)	247

Zhdanov S.S. Travesty image of Germany in Konstantin Skalkovsky's travelogues	263
Boltunova E.M., Laptev A.K., Lomov N.A. Hard labor and the birth of a new political rhetoric: An analysis of a corpus of letters from political prisoners (early 20th century)	294
Anisimov K.V., Ponomarev E.R. Textual criticism and imagology. How small corrections of <i>The Temple of the Sun</i> changed Bunin's view of the Middle East: From description to representation	315
Dampilova L.S., Khandarova O.V. Search for identity in Amarsana Ulzytuev's poetry: An imagological approach	351
Gibraltarinskaya O.N. The image of the world in modern Russian-language prose	364

КОМПАРАТИВИСТИКА

Научная статья

УДК 82.091+ 821.161.1

doi: 10.17223/24099554/20/1

Три притчи А.П. Сумарокова в июньском номере журнала «Трудолюбивая пчела»: к проблеме создания словесного образа литературного соперника

Андрей Викторович Раствягаев¹

Юлия Владимировна Сложенинина²

*^{1, 2} Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева, Самара, Россия*

¹ *avr67@yandex.ru*

² *goldword@mail.ru*

Аннотация. Притчи Сумарокова, опубликованные издателем «Трудолюбивой пчелы» в собственном журнале, никогда не изучались как мини-циклы в системе историко-культурных контекстов. В связи с этим исследуется нарративный потенциал иносказаний Сумарокова в пределах июньской книжки журнала. Наряду с другими публикациями номера, притчи включаются автором в метатекст литературной войны против Ломоносова и создают словесный образ литературного соперника.

Ключевые слова: притча, А.П. Сумароков, «Трудолюбивая пчела», цикл, образ

Источник финансирования: Статья подготовлена в Самарском национальном исследовательском университете имени академика С.П. Королева за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-00023 «Словарь языка журнала А.П. Сумарокова “Трудолюбивая пчела” (1759)»).

Для цитирования: Раствягаев А.В., Сложенинина Ю.В. Три притчи А.П. Сумарокова в июньском номере журнала «Трудолюбивая пчела»: к проблеме создания словесного образа литературного соперника // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 7–24. doi: 10.17223/24099554/20/1

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/1

Three parables by Alexander Sumarokov in the June issue of *Industrious Bee*: On creating a verbal image of a literary rival

Andrei V. Rastyagaev¹

Iuliia V. Slozhenikina²

^{1, 2} Samara National Research University, Samara, Russian Federation

¹ avr67@yandex.ru

² goldword@mail.ru

Abstract. The article analyzes Alexander Sumarokov's parables "Kokushka", "The Secretary and the Rivals", and "The Plowman and the Monkey" published as a mini-cycle in the June issue of *Industrious Bee* in the historical and cultural context of the literary warfare of Trediakovsky, Lomonosov, and Sumarokov. The three parables, understood as a metatext, create a verbal image of Sumarokov's literary rival, Lomonosov. The authors dispute with Yury Stenik and Pavel Berkov, who state that "Kokushka" is directed against Trediakovsky. In terms of phonetics, the variant 'kokushka' is a precedent, since nowhere else does Sumarokov use this vocalization. The authors conclude that, since this is a dialectal form found in the western subdialects of the Kostroma group, the northeastern subdialects of the Vologda group, and the Belozersko-Bezhetsky dialects, Sumarokov addresses the parable to a northern Russian dialect speaker, namely to Lomonosov, in view of his Pomor origin. The metrics of this fable is also deliberate. It is written in the Alexandrine verse, which by 1759 was no longer associated with Trediakovsky, but with Lomonosov. Lomonosov purposefully introduced the Alexandrine verse into his metrical repertoire and substantiated it in theory. Sumarokov's parable "The Secretary and the Rivals" is directly related to "Kokushka" in terms of problems and poetics. According to Sumarokov, Lomonosov easily and undeservedly received absolutely all preferences except for the position of vice-president of the Academy of Sciences. The third parable – "The Plowman and the Monkey" – refers to the history of human culture built on the cult of agriculture. For Sumarokov, diligence was one of the highest human virtues. It is no coincidence that in June 1759 he reconciles with Trediakovsky, seeing him not as a rival, but as a hard-working philologist. Kokushka, Justitia and Monkey are the verbal portraits of Lomonosov, who, according to Sumarokov, obtained both money and fame by deception for the time being. Thus, Sumarokov's three parables from the June book of *Industrious Bee* constitute a mini-cycle, indirectly creating a verbal

image of his literary rival. Published one after another, the allegories have a narrative potential, that is, the ability, at the metaplot level, to tell their own story, in addition to the well-known plots.

Keywords: parable, Alexander Sumarokov, *Industrious Bee*, cycle, image

Financial Support: The article has been prepared at Samara National Research University named after Academician S.P. Korolev and supported by the Russian Science Foundation, Project No. 22-28-00023: Dictionary of Alexander Sumarokov's Magazine *Industrious Bee* (1759).

For citation: Rastyagaev, A.V. & Slozhenikina, Iu.V. (2023) Three parables by Alexander Sumarokov in the June issue of *Industrious Bee*: On creating a verbal image of a literary rival. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 7–24. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/1

В истории литературной войны А.П. Сумарокова и М.В. Ломоносова 1759 г. оказался решающим [1]. В течение 1758–1760 гг. речевое поведение соперников формировало у читающей публики, посвященной в конфликт, устойчивые словесные образы враждующих стихотворцев [2]. Июньский номер «Трудолюбивой пчелы» (далее ТП), первого частного ежемесячного журнала, издававшегося Сумароковым в течение 1759 г., вызвал особое негодование Ломоносова. Ярость антагониста Сумарокова была связана со статьей В.К. Тредиаковского «О мозаике» [3. С. 353–360]. По прочтении свежего номера ТП Ломоносов написал своему покровителю И.И. Шувалову: «В “Трудолюбивой” так называемой “Пчеле” напечатано о мозаике весьма презрительно. Сочинитель того Тр[едиаковский] совокупил свое грубое незнание с подлою злостию, чтобы моему рачению сделать помешательство. Здесь видеть можно целый комплот. Тр[едиаковский] сочинил, Сумароков принял в “Пчелу”, Т[ауберт] дал напечатать без моего уведомления в той команде, где я присутствую» [4. С. 534].

Однако Ломоносов не обратил внимания на иносказания, которые впрямую были направлены на развенчание его образа создателя российской словесности и следовали после статьи Тредиаковского. Это три притчи Сумарокова «Кокушка» [3. С. 360–361], «Секретарь и Соперники» [3. С. 361–362] и «Пахарь и Обезьяна» [3. С. 362–363].

Первая из них имеет длительную и противоречивую историю изучения. Приведем ее текст полностью по тиснению журнала 1759 г.:

Грач вырвался из рук, из города домой:
Кокушка говорит: скажи дружечик мой,
Какая в городе молва о песнях наших:
Он ей ответствует: из жителей там ваших,
Прославлен соловей, о нем везде слова,
О нем великая там носится молва.
Кокушка говорит: о жавронке известно?
Грач ей: и жавронка там пение прелестно.
Кокушка говорит: во славе ль там скворец?
Грач ей: и он у них известный там певец.
Кокушка говорит: с тобой жила я дружно:
Для дружбы той скажи, что знать еще мне нужно,
Да только ни чево дружок не утаи:
Какия речи там про песенки мои?
Грач ей: о том людей на речь не позывало,
Как будто бы тебя на свете не бывало.
Кокушка говорит: коль люди без ума,
Так я могу сплести хвалу себе сама [3. С. 360–361].

Ю.В. Стенник в монографии «Русская сатира XVIII века», формально сославшись на комментарий П.Н. Беркова 1957 г., отметил, что сатирическое изображение поэта-самохвала направлено против Тредиаковского: «В своем журнале “Трудолюбивая пчела”» (1759, ч. I, с. 360) он (Сумароков) поместил притчу “Кокушка” явно памфлетного характера (притча позднее была включена в 6-ю книгу, XXXII). Как считал П.Н. Берков, в притче высмеивался Тредиаковский “с его болезненной восприимчивостью ко всему, что затрагивало его репутацию поэта”» [5. С. 171]. Однако сам П.Н. Берков был менее категоричен в комментарии к избранным произведениям Сумарокова: «Данная притча, по всей вероятности, направлена против Тредиаковского» [6. С. 541]. Ранее в работе 1936 г. ученый дал развернутое объяснение своего предположения: «Но очень возможно, что отголоском этих столкновений между Сумароковым и Тредиаковским были две “басенки” последнего, включенные им в первый томик его “Сочинений и переводов”, вышедший в 1752 г. Первая басенка несомненно направлена была против Сумарокова, вторая, по-видимому, тоже, так как она перекликается с цитированными выше упреками Сумарокову

в заимствованиях у Гольберга, Расина и Буало. Впрочем, вторая, может быть, относится и к Ломоносову» [7. С. 95].

Речь идет о двух басенках Тредиаковского: «Пес Чван» (V) и «Ворона, чванящаяся чужими перьями» (XXXVIII).

Приведем текст первой из названных по изданию 1752 г.:

ПЕС ЧВАН

Лихому Псу звонок на шею привязать
Велел хозяин сам, чрез то б всем показать,
Что Пес тот лют добре, затем бы прочь бежали
Иль палку б на него в руках своих держали.
Но злой Пес мня, что то его мзда удальства,
Стал с спеси презирать всех лучшаго сродства.
То видя, говорил таварыщ стар годами:
Собака! без ума ты чванился пред нами:
Тебе ведь не в красу, но дан в признак звонок,
Что нравами ты зол, а разумом щенок [8. С. 190].

Н.Ю. Алексеева в комментариях к переизданию «Сочинений и переводов» Тредиаковского 2009 г. указала, что данная басенка – «переложение басни древнегреческого баснописца Бабрия (II в.) “Собака с бубенцом”». Единственная из басен Тредиаковского, ставшая известной до выхода. Написана, вероятно, в 1750 г. и направлена против Сумарокова. Впервые она была приведена в исключенном затем фрагменте “Предуведомления” к “Аргениде”, отведенном полемике с Сумароковым...» [9. С. 573–574].

Ранее, скрупулезно исследовав все перипетии литературной войны Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х гг., М.С. Гринберг и Б.А. Успенский датировали данную бесенку Тредиаковского не позднее 1749 г. Ученые привели документальные подтверждения достаточно запутанной истории противоборства Тредиаковского и Сумарокова во время издания «Гамлета», «Двух эпистол» и полемической атаки Тредиаковского в «Предуведомлении» к переводу «Аргениды» [10. С. 10–25]. Таким образом, направленность против Сумарокова басенки, опубликованной Тредиаковским в 1752 г. под названием «Пес Чван», можно считать вполне доказанной.

Вторая басенка Тредиаковского метила не столько в личность неназванного оппонента, сколько в природу его поэтического творчества:

ВОРОНА, ЧВАНЯЩАЯСЯ ЧУЖИМИ ПЕРЬЯМИ

Набрала Ворона перышек от прочих птиц;
Убралась та всеми с низу вверхъ без мастерии:
Величаться начала сею пестротою,
Презирая птичек всех в том перед собою.
Ласточка всех прежде перышко на ней свое
Усмотревши, тотчас вырвала, сказав: МОЕ.
То увидели когда и другие птички,
Щебетливы по большой части те певички,
Начали Ворону сами также все клевать
И свои природны перышки с нея срывать,
Так что наконец ея всю уж обнажили,
Чем всех обще и себя ею насмешили [8. С. 215].

Фабула басенки восходит к Эзопу, Федру, Горацию и Ф. Лафонтену. С.И. Николаев в статье «Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII века» объяснительно доказал сатирическую направленность и второй басенки Тредиаковского против Сумарокова [11. С. 7–9]. Ю.В. Мандельштам также считал, что этими произведениями Тредиаковский ответил на критику в свой адрес автора «Эпистол», однако «задел не только Сумарокова, но и главного своего врага Ломоносова» [12. С. 230]. Неслучайно в 1760 г. Сумароков печатает в журнале «Праздное время, в пользу употребленное» притчу «Коршун в павлиньих перьях», ориентируясь на уже известную традицию,ложенную в том числе и Тредиаковским [13. С. 423–424].

Чувствительной уже для Ломоносова оказалась заключительная басня из цикла Тредиаковского – «Самохвал» (Л1). Казалось бы, самохвальство – отличительная черта литературного портрета Сумарокова, созданного в пылу полемики Тредиаковским. По данным разысканий М.С. Гринберга и Б.А. Успенского, эта главная характеристика речевого поведения Архилаша-Сумарокова отмечается Тредиаковским в разных текстах 1740-х – начале 1750-х гг. как минимум пять раз [10. С. 12, 27, 43–44, 46]. Однако в финальной басенке запечатлен иной, но вполне узнаваемый литературный портрет:

САМОХВАЛ

В отечество свое как прибыл некто вспять,
А не было его там почитай лет с пять,
То завсе пред людьми, где было их довольно,
Дел славою своих он похвалялся больно,
И так уж говорил, что не нашлось ему
Подобного во всем, ни ровни по всему:
А больше, что плясал он в Родосе исправно,
И предпочтен за то от Общества преславно,
В чем шлеется на самих Родосцов ныне всех,
Что почесть получил великую от тех.
Из слышавших один ту похвальбу всегдашнюю
Сказал ему: что нам удачу знать тогдашнюю?
Ты к Родянам о том пожалуй не пиши:
Здесь Родос для тебя, здесь нутка попляши [8. С. 226].

И. Клейн убежден, что автор «Самохвала» имел в виду именно Ломоносова: «Тот факт, что басня Тредиаковского впервые была напечатана спустя десятилетия после возвращения Ломоносова, не меняет дела: издание сочинений Тредиаковского 1752 года содержит и более ранние тексты, например оду на взятие Гданьска (1734). Тредиаковский мог написать свое антиломуносовское стихотворение еще в начале 1740-х гг. и распространить его в рукописном виде. Когда в начале 1750-х гг. у него появилась возможность издать свои сочинения, вместе с тем представился удобный случай нанести удар по старому противнику в печати» [14. С. 498–499].

Добавим, что неприглядная роль Ломоносова, поставившего Тредиаковского в сложную ситуацию при рецензировании «Двух эпистол» Сумарокова, была хорошо известна автору «Самохвала» уже 12 или 13 октября 1748 г. Не мог он также простить Ломоносову и обидную кличку «Штивелий», которую тот пустил в оборот в одной из эпиграмм еще в 1730-е гг. В 1748 г. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» использует кличку «Штивелиус» как готовую и, «рассчитывая в создавшейся ситуации заручиться поддержкой Ломоносова, как бы выражает согласие с его мнением» [10. С. 96].

Чей же словесный образ создан в притче Сумарокова «Кокушка»?

Как отмечалось выше, Ю.В. Стенник практически уверен, что адресат иносказания – Тредиаковский. По мнению ученого, в пользу данной версии, т.е. «соотнесенности этой притчи с “басенками” Тредиаковского», свидетельствовало и нехарактерное для Сумарокова обращение в ней к размеру “александрийского стиха”» [5. С. 171]. Т.Е. Абрамзон, соотнеся содержание притчи с метатекстом всего номера, считает маловероятным выпад Сумарокова против Тредиаковского в июньской книжке ТП, «ввиду того что предыдущая статья (“О Мозаике”) написана именно им» [15. С. 137]. Действительно, в июне 1759 г. весь историко-культурный контекст публикации указывает на Ломоносова в качестве единственно возможно адресата притчи по нескольким причинам.

«Кокушка» Сумарокова – достаточно близкий к оригиналу перевод одноименной притчи Х.Ф. Геллерта, зачинателя жанра басни в немецкой литературе. Басня «Der Kuckuck» в ряду других была опубликована в 1741 г. в журнале «Увеселение и остроумие», в 1745 г. вышел сборник «Басни и рассказы». В 1756 г. Геллерт издал «Критику некоторых басен из “Увеселений”», где предложил новые варианты своих старых притч и басен. Поэтика и проблематика данных немецких иносказаний оригинальны – правильный пятистопный ямб и узнаваемый птичий колорит [16. С. 186–188]. У Геллерта есть примечательная басня «Пчела и Курица», напрямую связанная с представлениями немецкого автора о назначении искусства вообще и жанра притчи в частности. Проза жизни безусловно полезной курицы противопоставляется опоэтизированному труду пчелы. Ее дар превращать нектар в полезный мед, способность получать удовольствие от полета среди цветов сравнимы с творческим вдохновением поэта. А жало пчелы, по Геллерту, басенный жанр – это «орудие сатиры, способное покарать все неразумное и порочное» [16. С. 188].

Метрика сумароковский притчи «Кокушка», на наш взгляд, далеко не случайна. Разыскания Н.Ю. Алексеевой в области историиalexandriйского стиха показали, что «русский alexandriйский стих за-воевал господство в жанрах, надписи, трагедии, эпистолы и эпопеи не сразу» [17. С. 81]. Однако к 1759 г. данный метр ассоциировался уже не с Тредиаковским (на что указывал Ю.В. Стенник), а именно с Ломоносовым, который целенаправленно ввел alexandriйский стих в свой метрический репертуар и обосновал в теории. Уже в «Кратком

руководстве к риторике» (1743–1744) были предложены несколько образцов данного метра как эквивалента латинского гекзаметра, а в 1750 г. Ломоносов alexандрийским стихом написал трагедию «Тамира и Селим», спародированную впоследствии И.П. Елагиным.

Сумароков мастерски использовал все краски басенной орнитологии Геллерта для пародирования однообразной поэтики Ломоносова, эксплуатировавшего alexандрийский стих во всевозможных жанрах. К 1759 г. в русской литературе появилось достаточное количество соловьев, жаворонков и скворцов, чье пенье если не было прославлено, то было известно разнообразием метрического репертуара. Только монотонное кукование деревенской кукушки давно забыто в городе. Известно, что «кукушка издает характерный только для этого вида птиц звук ‘ку-ку’». Этот звук настолько яркий и комбинация звуков настолько проста, что все народы слышат и воспроизводят его одинаково, чего нельзя сказать о других звукоподражательных словах...» [18. С. 235].

Принято считать, что для русского языка XVIII в. слово «кукушка» – равноправный литературный вариант более привычного и распространенного «кукушка» [19. С. 86]. По разысканиям В.И. Даля, к середине XIX в. в живой речи функционируют оба варианта, в том числе и с переносными значениями – ‘зловещий человек’ и ‘пустое, глупое, неуместное слово на ветер, болтовня’ [20. С. 215]. Диалектологические исследования северорусского наречия показали, что и к концу XX в. оставались «известны говоры, знающие, наряду с кукушка, и другие названия. Преимущественно это вариант слова кукушка – кокушка. Подобные говоры зафиксированы на западе Костромской группы, в северо-восточном углу Вологодской группы и в Белозерско-Бежецких говорах» [21. С. 194]. Можно предположить, что Сумароков намеренно обращается к северорусскому варианту, памятуя о поморском происхождении Ломоносова. В двух других притчах «Соловей и кукушка» и «Кукушка и ребята», опубликованных позже 1759 г., Сумароков использует только общераспространенный вариант. Следовательно, автор притчи сознательно вынес вариант «кокушка» в заглавие и последовательно использовал его в ходе всего сюжетного развертывания вплоть до финальной остроты.

Следующая притча Сумарокова «Секретарь и Соперники» [3. С. 361–362] отнесена Ю.В. Стенником к ряду иносказаний, где

Сумароков «актуализирует отвлеченный сюжет, переводя смысл аллегории на язык обличения конкретных социальных явлений» [5. С. 163]. Наверное, ученый имел в виду тему сатирического обличения неправедных судей и т.п. В аналитическом обзоре июньского номера ТП Т.Е. Абрамзон также не усмотрела нарративной связи с предыдущей притчей, переведя ее разряд метатекстового сюжета про подъячих: «Во второй притче высмеиваются запутанность российского законодательства и крючкотворство, ушлость и жадность судейских чиновников (“секретарей”)» [15. С. 137]. Действительно, смысл вырванной из контекста номера иносказательной истории для большинства читателей остается темным. Между тем, если попытаться увидеть связь с предыдущей притчей, то все становится на свои места.

На первый взгляд, проблематика и поэтика притчи «Секретарь и Соперники» впрямую с «Кокушкой» не связана:

СЕКРЕТАРЬ и СОПЕРНИКИ

По бирже двое шли.

Какия люди то, не знаю я об этом,
Гуляли летом,
Гуляли и в гульбе тут устрицу нашли:
Гражданска в силу права,
Кому съесть устрицу, не приложу ума,
Юстиция сама
Не ведает того, и нет на то устава,
Пошел великой спор,
Кому принадлежит находку ету скушать,
И скучно было слушать,
Какой об устрице был шум у них и вздор.
Окончилась проказа:
Глупяе устрицы была такая тварь.
Попался секретарь,
Шел биржей на кабак из судного приказа:
Тотчас он их развел,
Им дал по черепку обеим из находки,
И перед чаркой водки,
Без справок, устрицу, и без екстракта, съел [3. С. 361–362].

Несмотря на все усилия Сумарокова по русификации данной иноказательной истории, ее французский колорит заставляет читателя искать литературный источник. В самом деле, в России проблематично найти устрицу на бирже, т.е. на площади, ‘где собираются купцы для заключения различных торговых сделок’ или тем более на месте ‘найма работников и стоянки извозчиков’ [22. С. 24]. Устрица как божий дар возможна только на морском берегу или в воображении поэта.

В 1926 г. Б.В. Томашевский в статье «Пушкин и Буало», комментируя дебют А.С. Пушкина в печати «К другу стихотворцу» (1814), замечает: «Далее Пушкин рассказывает Аристу басню. Точно так же Буало построил свое послание к Abbé des Roches, где в заключение рассказывается басня об устрице» [23. С. 25]. Действительно, в послании втором Буало «К аббату де Роше. Против судов» 1669 г. (ÉPITRE II. À M. L'ABBÉ DES ROCHEΣ) в finale рассказана басня об устрице, которую нашли два постящихся путешественника и отдали Справедливости на суд. Финал оказался таким же, как и в притче Сумарокова. Важно, что само послание Буало посвящено не системе правосудия, а несправедливой литературной критике, сомнительной ценности поэтических состязаний и самих споров о первенстве на Парнасе.

Первым превратил фабулу Буало в самостоятельный текст басни Ф. Лафонтен. В 1678 г. он опубликовал ее под заглавием «L'huître et les plaideurs» (IX, 9) – «Устрица и истцы». В XVIII в. оперный композитор и теоретик шахмат Франсуа-Андре Даникан Филидор положил басню на музыку, а 17 сентября 1759 г. одноактная комическая опера «L'Huître et les Plaideur» («Tribunal de la chicane») была поставлена в театре. Это можно назвать совпадением, но притча Сумарокова, ориентированная на басни Буало и Лафонтена, была напечатана за три месяца до премьеры музыкального варианта сюжета на французской сцене.

Это свидетельствует о безусловной популярности самой фабулы и ее источников для самой широкой французской и российской публики. Публикуя притчу в июньской книжке своего журнала после текста «Кокушки», Сумароков наверняка рассчитывал на осведомленность читателей ТП, у которых уже был воспитан литературный вкус. В оригинальном лафонтеновском тексте в роли судьи предстает

неизвестно откуда взявшийся Перрин Дандин (Perrin Dandin), персонаж романа Ф. Рабле («Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля», гл. XLI), ставший в последующей литературной традиции олицетворением жадного судьи-самозванца, который любой спор решает с выгодой для себя одного.

В контексте непрекращающихся литературных войн 1740–1750-х гг., которые с переменным успехом вели Тредиаковский, Сумароков и Ломоносов, репутацию российского Перрина Дандина снискал себе именно последний. В июне 1759 г. уже не столь важно, что выступает в роли устрицы – место профессора в Академии наук (в 1759 г. Тредиаковский был уволен) или на российском Парнасе (все прочнее утверждался миф о ломоносцентричности российской словесности), государственный подряд для стекольного завода (Ломоносов его получил, но впоследствии разорился) или сам журнал ТП (в декабре был закрыт). В оценке Сумарокова Ломоносов с легкостью и незаслуженно получал абсолютно все преференции, кроме должности вице-президента Академии наук.

Третья притча «Пахарь и Обезьяна», вырванная из контекста мини-цикла и всего июньского номера журнала, смогла ввести в заблуждение даже искушенных читателей. В 1936 г. Г.А. Гуковский в монографии «Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750-х–1760-х годов» замечает: «...Или вот начало притчи “Пахарь и обезьяна” (1759, Тр. Пч., стр. 362):

Мужик пахал, потел, мужик трудился;

И от труда

Он ждет себе плода.

Мужик своим трудом на свете жить родился;

Сумароков считал, что он сам родился не для того, чтобы жить на свете своим трудом» [24. С. 65].

В 1950 г. П.Н. Берков вслед за Г.А. Гуковским, оценивая идеологическую позицию издателя ТП, писал: «Сумароков напечатал притчу “Пахарь и обезьяна” (стр. 362–363), в которой, в противовес “мечтательному” “счастливому обществу”, где нет “ни благородства, ни подлородства”, утверждается, что “мужик своим трудом на свете жить родился” <...> Таким образом, “положительная” программа Сумарокова на практике оборачивалась крепостничеством» [25. С. 35].

Притча Сумарокова, поставленная в один ряд с его утопией «Сон. Счастливое общество» из декабрьского номера «Трудолюбивой пчелы», получает интерпретацию, которая расходится с авторским замыслом.

Текст притчи, как и метатекст всего журнала, безусловно ориентирован на религиозно-философскую программу Сумарокова, но с пропагандой крепостничества не имеет ничего общего:

ПАХАРЬ и ОБЕЗЬЯНА

Мужик своим трудом на свете жить родился,

Мужик пахал, потел, мужик трудился,

И от труда

Он ждет себе плода.

Прохожий похвалил работника с дороги.

То слыша подняла и обезьяна ноги,

И хочет похвалы трудами испросить,

От любочестия и в ней разжегся пламень,

Взяла великой камень,

И стала камень сей переносить,

На место с места,

А камень не пирог, и сделан не из теста;

Так ежели когда носить ево хотеть,

Конечно надлежит нося ево потеть:

Потеет и трудится.

Другой прохожий шел,

В труде ее нашел,

И говорит: на что толикой труд годится?

Безумцы никогда покоя не хранят.

Вперед не заманят

К трудам меня, она болтала:

Свой камень бросила, трудиться перестала,

И жестоко роптала,

За что хвала другим, за то меня бранят [3. С. 362–363].

Объект сатирического осмеяния, безусловно, не пахарь, а обезьяна. Вся история человеческой культуры построена на культе земледелия. В большинстве национальных литератур, начавшихся с поэмы Гесиода «Труды и дни», данная традиция была укоренена в разное

время во многих жанрах. Например, в Англии – поэмой У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» (1362 г.) или во Франции басней Ф. Ля-фонтена 1668 г. «Земледелец и его Сыновья» (“Le Laboureur et ses Enfants”). В журнале ТП Сумарокова не могло появиться ни одного произведения, прямо или косвенно порочившего достоинство крестьянина-землепашца, человека-труженика в самом широком смысле слова. Замечания Г.А. Гуковского и П.Н. Беркова, хорошо знавших историю культуры, можно объяснить только временем публикации их работ, когда аристократическое происхождение Сумарокова в противовес крестьянству Ломоносова было достаточным основанием для ожидаемого публичного осуждения. Для Сумарокова трудолюбие чуть не высшая человеческая добродетель. Неслучайно в июне 1759 г. он примиряется с Тредиаковским, видя в нем не соперника, а трудолюбивого филолога, который всю жизнь «потел» и «трудился», в отличие от Кокушки, Юстиции и Обезьяны, которые, по мнению автора, обманом получали до поры до времени и деньги, и славу.

Таким образом, три притчи Сумарокова, опубликованные в июньской книжке журнала ТП, представляют собой мини-цикл, опосредованно создающий словесный образ литературного соперника. Опубликованные одна за другой, иносказания обладают нарративным потенциалом, т.е. способностью на уровне метасюжета рассказать собственную историю, помимо известных фабул. Возможность прочтения данных притч как цикла зависит от степени погружения читателя в историко-литературный контекст середины XVIII столетия. И, напротив, вырванные из журнального метатекста, помещенные в различные антологии и сборники тексты притч утрачивают изначальный нарративный потенциал и распределяются по тематике и проблематике исходных фабул. Безусловно, далеко не привлекательный образ Ломоносова, созданный на страницах ТП, при всей своей предметности и наглядности выполняет функцию смысловой коммуникации между автором-издателем и читателем, разделяющим его убеждения. В воображении подписчиков и читателей журнала складывается нужный Сумарокову субъективный образ литературного соперника, созданный, несмотря на предвзятость, художественно и убедительно.

Список источников

1. Костин А.А. Отношения Ломоносова и Сумарокова в 1758–1760 гг. (Из комментариев к письмам Сумарокова) // Чтения Отдела русской литературы XVIII века. 2013. № 7. С. 107–113.
2. Гуськов Н.А. Речевое поведение А.П. Сумарокова: к постановке проблемы // Литературная культура России XVIII века. СПб. : Геликон Плюс, 2019. С. 239–295.
3. Трудолюбивая Пчела. СПб. : Типография Академии наук, 1759. Генварь [декабрь]. 767 с.
4. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи. 1282 с.
5. Стенник Ю.В. Русская сатира XVIII в. Л. : Наука, 1985. 360 с.
6. Берков П.Н. Комментарий. Кокушка // Сумароков А.П. Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1957. С. 541.
7. Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. 324 с.
8. Тредиаковский В.К. ПЕС ЧВАН // Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб. : Печ. при Имп. Акад. наук, 1752. С. 190.
9. Алексеева Н.Ю. Комментарий. Басенка V ПЕС ЧВАН // Тредиаковский В.К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / подгот. Н.Ю. Алексеева. СПб. : Наука, 2009. С. 573–574.
10. Гринберг М.С., Успенский Б.А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 144 с.
11. Николаев С.И. Оригинальность, подражание и пластика в представлениях русских писателей XVIII века (Очерк проблематики) // XVIII век. Сб. 23 / отв. ред. Н.Д. Кочеткова. СПб. : Наука, 2004. С. 3-19.
12. Мандельштам Ю.В. Статьи и сочинения : в 3 т. М. : Юрайт, 2019. Т. 1: О русской литературе / сост. Е.М. Дубровина, М. Стравинская. 480 с.
13. Сумароков А.П. Коршун в павлиньих перьях // Праздное время, в пользу употребленное. СПб. : Тип. Сухопут. шляхет. кадет. корп, 1760. 14 октября. С. 423–424.
14. Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с.
15. Абрамзон Т.Е. Александр Сумароков. История страстей. М. : ОГИ, 2015. 304 с.
16. Климакина Е.А. Басни и притчи в жанровой системе творчества Х.Ф. Геллерта // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2. С. 185–190.
17. Алексеева Н.Ю. Два стиха из «Энеиды» в переводе Ломоносова // XVIII век. Сб. 21. СПб. : Наука, 1999. С. 81–88.

18. Ковалева Т.В. О чем вещает кукушка. Образ кукушки в языковом сознании и культурных традициях восточнославянской и западноевропейской культурах // Вече. Альманах русской философии и культуры. 2004. № 16. С. 233–242.
19. Словарь русского языка XVIII века. СПб. : Наука, 1998. Вып. 10. 256 с.
20. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : ТЕПРА, 1995. Т. 2. 779 с.
21. Липовская Н.А. Названия кукушки // Русские диалекты: лингвогеографический аспект. М. : Наука, 1987. С. 193–200.
22. Словарь русского языка XVIII века. Л. : Наука, 1985. Вып. 2. 247 с.
23. Томашевский Б.В. Пушкин и Буало // Пушкин в мировой литературе. Л. : ГИЗ, 1926. С. 13-63.
24. Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750–1760-х годов. М.; Л. : Изд-во Академии наук, 1936. 247 с.
25. Берков П.Н. Начало русской журналистики // Очерки по истории русской журналистики и критики. Л. : ЛГУ, 1950. Т. 1. С. 11–45.

References

1. Kostin, A.A. (2013) Otnosheniya Lomonosova i Sumarokova v 1758–1760 gg. (Iz kommentariev k pis'mam Sumarokova) [Relations between Lomonosov and Sumarokov in 1758–1760. (From comments to Sumarokov's letters)]. *Chteniya Otdela russkoy literatury XVIII veka*. 7. pp. 107–113.
2. Guskov, N.A. (2019) Rechevoe povedenie A.P. Sumarokova: k postanovke problemy [Alexander Sumarokov's speech behavior: Towards the proformulation of the problem]. In: Bukharkin, P.E. & Matveev, E.M. (eds) *Literaturnaya kul'tura Rossii XVIII veka* [Literary culture of Russia in the 18th century]. St. Petersburg: Gelikon Plyus. pp. 239–295.
3. Sumarokov, A.P. (ed.) (1759) *Trudolyubivaya Pchela* [Industrious Bee]. January-[December]. St. Petersburg: Academy of Sciences. January.
4. Lomonosov, M.V. (1959) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 8. Moscow; Leningrad: USSR AS.
5. Stennik, Yu.V. (1985) *Russkaya satira XVIII v.* [Russian satire of the 18th century]. Leningrad: Nauka.
6. Berkov, P.N. (1957) Kommentariy. Kokushka [Commentary. Kokushka]. In: Sumarokov, A.P. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'. p. 541.
7. Berkov, P.N. (1936) *Lomonosov i literaturnaya polemika ego vremeni. 1750–1765* [Lomonosov and the literary polemics of his time. 1750–1765]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
8. Trediakovskiy, V.K. (1752) *Sochineniya i perevody kak stikhami, tak i prozoyu* [Works and translations in both poetry and prose]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences. p. 190.

9. Alekseeva, N.Yu. (2009) Kommentariy. Basenka V PES ChVAN [Commentary. Fable V. A Snobbish Dog]. In: Trediakovsky, V.K. *Sochineniya i perevody kak stikhami, tak i prozoyu* [Works and translations in both poetry and prose]. St. Petersburg: Nauka. pp. 573–574.
10. Grinberg, M.S. & Uspenskiy, B.A. (2001) *Literaturnaya voyna Trediakovskogo i Sumarokova v 1740-kh – nachale 1750-kh godov* [The literary war of Trediakovsky and Sumarokov in the 1740s – early 1750s]. Moscow: RSUH.
11. Nikolaev, S.I. (2004) 'Original'nost', podrazhanie i plagiat v predstavleniyakh russkikh pisateley XVIII veka (Ocherk problematiki) [Originality, imitation and plagiarism in the ideas of Russian writers of the 18th century (Essay on the issues)]. In: Kochetkova, N.D. (ed.) *XVIII vek* [The Eighteenth Century]. Vol. 23. St. Petersburg: Nauka. pp. 3–19.
12. Mandelshtam, Yu.V. (2019) *Stat'i i sochineniya: v 3 t.* [Articles and essays: In 3 vols]. Vol. 1. Moscow: Yurayt.
13. Sumarokov, A.P. (1760) Korshun v pavlin'ikh per'yakh [A kite in peacock feathers]. *Prazdnoe vremya, v pol'zu upotreblennoe*. 14th October. pp. 423–424.
14. Klein, I. (2005) *Puti kul'turnogo importa. Trudy po russkoy literature XVIII veka* [Ways of cultural import. Works on Russian literature of the 18th century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
15. Abramzon, T.E. (2015) *Aleksandr Sumarokov. Iстория strastey* [Alexander Sumarokov. A Story of Passions]. Moscow: OGI.
16. Klimakina, E.A. (2011) Basni i pritchi v zhanrovoy sisteme tvorchestva Kh.F. Gellerta [Fables and parables in the genre system of creativity by C.F. Gellert]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*. 2. pp. 185–190.
17. Alekseeva, N.Yu. (1999) Dva stikha iz "Eneidy" v perevode Lomonosova [Two verses from "The Aeneid" translated by Lomonosov]. In: Kochetkova, N.D. (ed.) *XVIII vek* [The Eighteenth Century]. Vol. 21. St. Petersburg: Nauka. pp. 81–88.
18. Kovaleva, T.V. (2004) O chem veshchaet kukushka. Obraz kukushki v yazykovom soznanii i kul'turnykh traditsiyakh vostochnoslavjanskoy i zapadnoevropeyskoy kul'turakh [What is the cuckoo talking about? The image of the cuckoo in the linguistic consciousness and cultural traditions of East Slavic and Western European cultures]. *Veche. Al'manakh russkoy filosofii i kul'tury*. 16. pp. 233–242.
19. Sorokin, Yu.S. (ed.) (1998) *Slovar' russkogo yazyka XVIII veka* [Dictionary of the Russian language of the 18th century]. Vol. 10. St. Petersburg: Nauka.
20. Dal, V.I. (1995) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vols]. Vol. 2. Moscow: TERRA.
21. Lipovskaya, N.A. (1987) Nazvaniya kukushki [Names of the cuckoo]. In: Avanesov, R.I. & Morakhovskaya, O.N. (eds) *Russkie dialekty: lingvogeograficheskiy aspect* [Russian dialects: A linguogeographical aspect]. Moscow: Nauka. pp. 193–200.
22. Sorokin, Yu.S. (ed.) (1985) *Slovar' russkogo yazyka XVIII veka* [Dictionary of the Russian language of the 18th century]. Vol. 2. St. Petersburg: Nauka.

23. Tomashevskiy, B.V. (1926) Pushkin i Bualo [Pushkin and Boileau]. In: Lurie, S. et al. *Pushkin v mirovoy literature* [Pushkin in world literature]. Leningrad: GIZ. pp. 13–63.
24. Gukovskiy, G.A. (1936) *Ocherki po istorii russkoy literatury XVIII veka: Dvoryanskaya fronda v literature 1750–1760-kh godov* [Essays on the history of Russian literature of the 18th century: The noble front in the literature of the 1750–1760s]. Moscow; Leningrad: Academy of Sciences.
25. Berkov, P.N. (1950) Nachalo russkoy zhurnalistiky [The beginning of Russian journalism]. In: Maksimov, V.E. (ed.) *Ocherki po istorii russkoy zhurnalistiky i kritiki* [Essays on the history of Russian journalism and criticism]. Vol. 1. Leningrad: Leningrad State University. pp. 11–45.

Информация об авторах:

Растягаев А.В. – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева (Самара, Россия). E-mail: avr67@yandex.ru.

Сложеникина Ю.В. – д-р филол. наук, главный научный сотрудник Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева (Самара, Россия). E-mail: goldword@mail.ru.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

A.V. Rastyagaev, Dr. Sci. (Philology), leading research fellow, Samara National Research University (Samara, Russian Federation). E-mail: avr67@yandex.ru.

Iu.V. Slozhenikina, Dr. Sci. (Philology), chief research fellow, Samara National Research University (Samara, Russian Federation). E-mail: goldword@mail.ru.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 31.08.2022.

The article was accepted for publication 31.08.2022.

Научная статья

УДК 82.091+821.161+821.111(73)

doi: 10.17223/24099554/20/2

И.С. Тургенев – читатель Дж.Ф. Купера (по материалам библиотеки писателя)

Иван Олегович Волков

Томский государственный университет, Томск, Россия, wolkoviv@gmail.com

Аннотация. Рассматривается проблема восприятия И.С. Тургеневым творчества Дж. Купера. Материал исследования составила личная библиотека русского писателя, а именно отдельное издание романа «Следопыт» на английском языке (1840). Подвергаются осмыслиению читательские пометы Тургенева – ногтевые линии вдоль текста. Роман Купера оказался в ряду тех источников, что способствовали формированию творческого взгляда русского писателя на человека, взаимодействующего с окружающим миром и находящегося в сложных и многообразных связях с природой.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, Дж. Купер, «Следопыт, или На берегах Онтарио», библиотека И.С. Тургенева

Источник финансирования: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-78-00027, <https://rsccf.ru/project/21-78-00027/>.

Для цитирования: Волков И.О. И.С. Тургенев – читатель Дж.Ф. Купера (по материалам библиотеки писателя) // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 25–52. doi: 10.17223/24099554/20/2

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/2

Ivan Turgenev as a reader of James Fenimore Cooper (based on Turgenev's family library)

Ivan O. Volkov

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, wolkoviv@gmail.com

Abstract. The article focuses of Ivan Turgenev's perception of James Fenimore Cooper's work. The author uses the materials from Turgenev's personal library, namely, the edition of Cooper's *The Pathfinder, or The Inland Sea* in English (Paris, 1840) to analyse the nail lines left by Turgenev on the pages of the novel. Turgenev read Cooper's novel in the early 1840s, either when he was finishing his studies at the University of Berlin, or when he followed the Viardot family to France. This dating is indicated by the ultimate similarity of the notes left on the pages of Cooper's novel with those made by Turgenev at the same time while he was reading William Shakespeare and Charles Dickens. Turgenev's abundant notes referring to three initial chapters of *The Pathfinder, or The Inland Sea* are especially interesting and significant, since they cover almost the entire work. In his reception, Turgenev, on the one hand, follows Vissarion Belinsky, identifying Cooper as a representative of "reasonable reality, poetically reproduced in great artistic creations." On the other hand, he converges with Balzac's special attention to landscape images. Turgenev's first notes refer to the picture of a forest windrow. He is primarily interested in the phenomenon of the wind-row itself as a sign and consequence of the uncontrollable forces of nature. Turgenev dwells on the incomprehensible contradiction noted by Cooper in nature: on the one hand, triumph and greatness of its creative power; on the other, an uncontrollable and inexplicable destructive principle. Turgenev's interest to Cooper's description of the boundless forest takes its final shape in the excerpt where Cooper gives a detailed picture of the "green sea." Reflecting on the uniqueness of the human connection with nature, Cooper constantly compares the forest and the sea, which reflected in the ideological collision of two images – the Pathfinder and Master Cap. Turgenev pays special attention to their ongoing debate about the advantages of forest and sea lifestyles, placing special emphasis on the comic characterization of Charles Cap. As a result, Cooper's novel was formative for Turgenev: it was among those works that shaped Turgenev's creative outlook on human interaction with the outside world and their complex and diverse interconnections.

Keywords: Ivan Turgenev, James Fenimore Cooper, *The Pathfinder, or The Inland Sea*, Turgenev's personal library

Financial Support: The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 21-78-00027, <https://rscf.ru/project/21-78-00027/>

For citation: Volkov, I.O. (2023) Ivan Turgenev as a reader of James Fenimore Cooper (based on Turgenev's family library). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 25–52. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/2

Имена И.С. Тургенева и Дж.Ф. Купера в русском и, насколько можно судить, в зарубежном тургеневедении никогда не располагались рядом и не становились объектом сравнительно-сопоставительного изучения. В комментариях к академическому изданию сочинений и писем русского писателя американский романист упомянут лишь однажды – в связи с романом «Отцы и дети» (1862), где его называет одна из героинь в очень примечательном сравнении, достойном особого внимания. При этом, как установил А.Н. Николюкин [1. С. 256], еще как минимум дважды Тургенев прямо обращается к Куперу в своем творчестве и эпистолярии¹.

Фундаментально поставить проблему «Тургенев и Купер», не только важную в русле русско-американского литературного диалога XIX в., но чрезвычайно значимую для полноты понимания тургеневской эстетики, позволяет бесценная книжная коллекция писателя, находящаяся в Литературном музее г. Орла (ОГЛМТ), которая хранит достоверный факт его читательской рефлексии и открывает путь к последовавшему за ней творческому восприятию.

Интерес к Куперу у Тургенева должен был проявиться очень рано, а право развить его, вероятно, принадлежало в том числе отцу писателя. Когда в середине 1820-х гг. в России был задуман первый русский перевод «американского сочинителя и соперника В. Скотта» [2. С. 10], С.Н. Тургенев стоял в числе тех, кто поддерживал этот проект. В 1825 г. такой перевод, выполненный И. Крупениковым с

¹ В романе «Рудин» и в письме к И.А. Гончарову от 26 марта 1864 г. Тургенев употребляет название романа Купера «Последний из могикан» (точнее – «последние могикане»), еще при жизни автора ставшее крылатым выражением. Но русский писатель использует его не как метафору, оторвавшуюся от источника, а в качестве своеобразного маркера, который с отсылкой к изначальному смыслу воспроизводит глубину и правду личного отношения.

французского, был издан: в трех частях в Москве вышел роман «Шпион» [3]. К третьему тому, сразу за последней страницей основного текста, был приложен список «подписавшихся особ», в котором среди «московских» имен «Их Высокоблагородий» числится и «Сергей Николаевич Тургенев», приобретший один экземпляр романа. С автором приключенческих романов в какой-то степени была знакома и Варвара Петровна, не случайно она много позже в письме к сыну от 6 августа 1840 г. цитировала (по-французски и очень точно) куперовских «Пионеров»: «...il est temps que je pense à moi, et que je tache de passer à mon goût le peu de jours qui me reste à vivre» [4. С. 229]¹.

В библиотеке писателя, в ее составе, дошедшем до наших дней, «Шпиона» нет, однако книжное собрание Спасского сохранило два разрозненных тома (VI: «Пионеры» [6] и X: «Морская волшебница» [7]) из французской серии Сочинений Купера, которые последовательно печатались в Париже с 1839 г. в переводах О.Ж-Б. Дефоконпре (Defauconpret). Можно с большой уверенностью утверждать, что ныне отсутствующие французские тома также были в распоряжении Тургенева, как и те русские переложения, что активно выходили в 1830-е гг.²

Помимо названных томов в тургеневской библиотеке сохранилось единственное издание на языке оригинала – это роман «Следопыт, или Внутреннее море» [8] (The Pathfinder, or The Inland Sea), опубликованный в 1840 г. в Париже в коллекции европейской литературы (Baudry's European Library). Книга оформлена в твердый владельческий переплет из коричневой кожи, крышки блока оклеены мраморной бумагой, а на корешке выполнено тиснение инициалов владельца: «I.T.», что, конечно, означает «Ivan Turgenev». Заказав особый переплет, писатель выделил экземпляр из всей коллекции, не оставив сомнений в его принадлежности. Подобным же образом Тургенев

¹ ...пришло время мне подумать о себе и попытаться потратить оставшиеся несколько дней на то, чтобы жить по своему вкусу (*фр.*). В.П. Тургенева приводит отрывок из прощальной речи Натти Бампо на последних страницах романа. Ср. с русским переводом Н.А. Дехтерёвой: «...пришла пора и мне пожить спокойно на закате моих дней» [5. С. 888].

² В десятилетний промежуток, с 1829 по 1839 г., на русском языке вышли романы «Прерия», «Долина Виш-Тон-Виш», «Пионеры», «Лоцман», «Красный корсар», «Последний из могикан», «Браво».

распорядился оформить, например, сочинения Г. Филдинга, Ч. Диккенса, У. Теккерея, изучением которых он был занят 1840-е гг. Единство внешнего вида книг этих четырех авторов позволяет и «Следопыту» отнести к предмету писательского чтения того же периода.

Очевидно, том с романом американского писателя Тургенев приобрел за границей: либо в самом начале 1840-х гг., когда заканчивалось его обучение в Берлинском университете, либо в 1845 г., когда он вслед за семьей Виардо отправился во Францию. Приблизительную же дату чтения «Следопыту» помогают установить карандашные рисунки, сделанные на странице 89. В пределах верхнего поля над текстом (глава VIII, описание Осуиго глазами Мэйбл) Тургенев легкими чертами набросал четыре разных мужских профиля в ряд. Три из них имеют только передний контур с четко обозначенными глазами, и лишь один можно в некоторой степени назвать законченным, поскольку силуэт здесь с практически завершенными линиями, штрихами прорисованы волосы, усы и борода. Определить четкое сходство какого-либо рисунка с одним из персонажей романа сложно, хотя в наиболее оформленном из них вполне можно предположить того «молодца средних лет» [5. С. 18], каким впервые предстает читателю главный герой – Следопыт.

Мужские профили на полях романа дают основания к тому, чтобы сблизить время чтения его Тургеневым с написанием рассказов из «Записок охотника», рукописи которых содержат тот же портретно-графический материал в единой манере рисовки. Особенно показательны наброски на утраченном, но известном по факсимиле [9] первой страницы автографе «Бирюка», созданном в первой половине 1847 г. Здесь писатель по краям вывел очертания трех лиц с боку в той же простоте и краткости линий. Сближению моментов чтения и творчества вторят и пометы, сделанные Тургеневым в романе ногтем на полях (гл. I–III) и внутри текста (гл. V и VI). Главным образом – это его внимание к пейзажной развернутости и подробности.

Роман «Следопыт, или Внутреннее море» – это четвертый из исторической пенталогии о Кожаном Чулке. Созданный в 1840 г., после возвращения писателя из Европы в Америку, роман задал новый поворот в постановке темы героя и содержании конфликта. Купер, чрезвычайно обеспокоенный состоянием европейской жизни в результате революционных потрясений 1830-го г. и еще более удрученный

порочной сущностью американского общества (эти настроения вылились в трилогию «Браво», «Гейденмауэр» и «Палач»), создает роман на историческую тему. Обращаясь взором к середине XVIII в., «то есть задолго до того, как западный Нью-Йорк был приобщен к цивилизации» [5. С. 35], Купер пытается поставить острые вопросы из жизни современной Америки.

На опыте прошлого автор показывает здоровье, моральные и социальные силы нации, воплощая их в образах Следопыта, а также близких к нему людей: индейца Чингачгука и двух молодых потомков колонистов – Джаспера Уэстера и Мэйбл Дунхем. Эти силы, по замыслу автора, противостоят разъедающим общество повсеместным корыстолюбию и аморализму. Роман продолжает темы, поднятые в предыдущих частях цикла, – это проблема фронтира, изображение героических будней индейцев, критика беззастенчивых захватнических действий «бледнолицых», поэтизация «людей леса». Но при этом угол зрения писателя изменился: здесь ему важно обозначить нравственный потенциал и духовную опору Соединенных Штатов в угрозе утраты человеческого начала.

Тургенев, переживший в студенческие годы, по собственному признанию, «демократические тенденции и энтузиазм по отношению к североамериканской республике» [10. С. 326], знакомится с романом Купера в подлиннике уже после того, как в России вышел его перевод. Русское издание явилось в один год с оригинальным в «Отечественных записках» (№ 8–9) под заглавием «Путеводитель в пустыне, или Озеро-море». Инициатором перевода, а также последующего отдельного издания был В.Г. Белинский, который писал В.П. Боткину 12 августа 1840 г. о романе как о «глубоком, дивном создании» [11. Т. 8. С. 392].

С благословения Белинского над переводом «Следопыта» трудился литературный триумвират его близких знакомых: И.И. Панаев, М.Н. Катков и М.А. Языков. Первоначально эта публикация должна была состояться в рамках задуманной критиком в 1839 г. серии «Библиотеки романов», авангардом которой планировалось сделать «Вальтер Скотта и Купера, от первого романа до последнего, все – и переведенные, и не переведенные» [11. Т. 9. С. 251]. Хотя просветительский замысел, предполагавший через массовое и доступное издание распространить значительные произведения мировой

литературы в русской среде, остался лишь замыслом, Белинский не прекращал искреннюю деятельную пропаганду куперовского творчества. Вслед за отдельным изданием «Путеводителя в пустыне, или Озера-море» он выпустил в первом номере «Отечественных записок» за 1841 г. небольшую рецензию, в которой произнес высокую оценку как роману в частности, так и вообще всему куперовскому творчеству: «...из ничего создает громадные, величественные здания и поражает вас видимою простотою материалов и бедностию средств, из которых творит великое и необъятное» [11. Т. 3. С. 472].

Особую важность для Белинского представляет драматический элемент, раскрывающий глубину человеческого чувствования – как в индивидуальном аспекте, так и в плане взаимодействия людей между собой. Это свойство он отмечает и в «морских» романах, и в тех, что посвящены индейцам: «...Купер на тесном пространстве палубы умеет завязать самую многосложную и в то же время самую простую драму, которой корни иногда скрываются в почве материка, а величавые ветки осеняют девственную землю Америки» [11. Т. 3. С. 472].

«Глубокое драматическое начало», обнаруживаемое Белинским у Купера, позволяет ему провести сравнение с Шекспиром. Словами «простая драма» критику важно было подчеркнуть позицию автора, который поставил в центр изображения обыкновенного героя – слеподопытка и охотника и постепенно шел к раскрытию его незаурядной натуры и чуткой души. Белинский не мог не откликнуться на демократические симпатии Купера, запечатлевшего в образе предельной естественности и искренности идею самоотречения. В рецензии он называет ее «одним из величайших и таинственных актов человеческого духа», а в последующей статье «Разделение поэзии на роды и виды», опубликованной также в «Отечественных записках» (№ 3), развернул свою мысль: «...весь этот роман есть апофеоза самоотречения (*re'signation*), великая материя страдания, разоблачения глубочайших и благороднейших тайн человеческого сердца» [11. Т. 3. С. 313–314]. Далее вновь возникает имя Шекспира, выявляющее в Купере талант «глубокого сердцеведца, великого живописца души» и встраивающее роман о Паттайндаре в ряд произведений с драматической доминантой: «Определенно и ясно выговорил он невыразимое, примирил и слил воедино внешнее и внутреннее, – и его “Путеводитель в пустыне” есть шекспировская драма в форме романа,

единственное создание в этом роде, не имеющее ничего равного с собою, торжество новейшего искусства в сфере эпической поэзии» [11. Т. 3. С. 314].

Тургеневу, безусловно, был хорошо знаком тот глубокий пиетет, что определял отношение Белинского к Куперу и что сохранялся вплоть до самых последних его работ. Он познакомился и тесно сошелся с критиком в 1843 г., когда восторг последнего от произведений американского романиста был еще достаточно свеж. Разделяя высокую оценку «неистового Виссариона» с признанием Купера представителем «разумной действительности, поэтически воспроизведенной в великих художественных созданиях» [11. Т. 3. С. 66–67], Тургенев, однако, выстраивал собственный путь.

Пометы русского писателя, сосредоточенные в трех начальных главах романа о следопыте-охотнике, чрезвычайно интересны и значительны, поскольку охватывают своим богатым содержанием смысл практически всего произведения. Купер открывает повествование описанием леса, соседствующим с авторскими размышлениями. Картина девственной американской природы превращается у писателя в философское обоснование идеи романа о значимости каждой личности и о непременном драматизме в ее существовании. В этом отношении пейзажное начало романа оказывается итоговой преамбулой авторского видения и одновременно продолжает развивать мысль, заявленную в главном эпиграфе. На титульном листе издания, которое держал в руках Тургенев, напечатаны строки английского поэта XVIII в. У. Каупера (Cowper):

Here the heart
May give a useful lesson to the head,
And learning wiser grow without his book.

Именно к этим словам обратился в свое время Белинский, приводя их русский перевод в рецензии на роман: «Здесь сердце может дать полезный урок голове – и наука будет мудрее без книг» [11. Т. 3. С. 473]. Критик планировал посвятить «Следопыту» отдельную развернутую статью и стихотворными строками наметил «основную тематику предполагаемого обширного анализа эпопеи Купера» [1. С. 297]. Обозначив центр так и не реализованного критического разбора,

Белинский обратил взгляд читателя на важнейший смысловой пласт произведения. Хотя Тургенев никак не отметил эпиграф во время собственного чтения, он точно угадал направление мысли Белинского, отчеркнув тесно связанную со словами Каупера реплику главного героя:

Nothing is easier to us who pass our time in the great school of Providence, than to learn its lessons [8. P. 18]¹.

*Для нас, проводящих время в великой школе Провидения, нет ничего легче, чем усердно набивать шишки от ее уроков*².

Следопыт под «Провидением» подразумевает природу, и это смещение или, вернее, тождество составляет одно из значительных свойств его нравственно-философского облика, что Тургенев чутко подметит далее. В ходе развития романного действия герой несколько раз самостоятельно укажет на свои религиозные чувства, которые во многом определяют как сам образ его мыслей, так и отношение к тому ремеслу, что сделалось основой всей его жизни. Поэтому совсем не случайно Тургенев в ходе своего чтения подчеркнул два отрывка, в которых сказалась искренность убеждений Следопыта:

Бог сотворил солонцы на потребу оленю, и он же создал для человека, как белого, так и краснокожего, прозрачные родники для утоления жажды. *Неразумно думать, будто не в его власти создать озера чистой воды для Запада или нечистой для Востока* [5. С. 24].

Им помешает господь! Он уже многих спасал и не от таких напастей. Немало было случаев, когда этой голове грозила опасность лишиться всех своих волос, да и с кожею в придачу, кабы меня не хранил господь. Я никогда не пускаюсь в драку, друг моряк, не вспомняв моего верного союзника, – он больше постоит за тебя в битве, чем все батальоны Шестидесятого полка, построенные в боевом порядке [5. С. 30].

Для Следопыта Бог и Природа – это нераздельное единство, в связи с чем его вера, не вписываясь в общепринятое, светское, представление, получает устойчивое соотношение с пантезизмом. Особенно показательны высказывания героя во время одного из его споров с Кэпом, который вырос из сравнения городского жителя с

¹ Здесь и далее по тексту места тургеневского отчеркивания и подчеркивания переданы курсивом.

² Перевод мой. – И.В.

лесным. В пользу последнего Следопыт высказывает несколько привычных для себя истин:

...я бываю в лесу наедине со своим богом. Там ты стоишь словно перед лицом творца [5. С. 89];

...истинный храм – это лес, здесь твои мысли свободны и воспаряют даже выше облаков [5. С. 89];

...голос его доходит до меня и в трескке мертвого сучка, и в пении птицы [5. С. 90].

Обожествление природы, хотя не без христианского подтекста, ставшее важной частью мировоззрения путешествующего охотника Купера, конечно, было более чем интересно Тургеневу. Чтение романа по времени совпало с периодом, когда у писателя, с одной стороны, под влиянием немецкой философии и творчества И.-В. Гёте уже сформировались идеалистические представления о Природе и Боге как о единой сущности, а с другой стороны, шло переосмысление пантеистических убеждений в связи с ролью человеческого разума. При этом природа у Купера попала в поле пристального внимания Тургенева-читателя, особенно остановившегося на начальных «описательных» страницах романа.

Первая глава «Следопыта», содержание которой предваряет религиозно-философский эпиграф из Томаса Мура¹, открывается развернутым пейзажным изображением. Автор представляет величественную картину одного из «американских нерубленых лесов», вызывающую «нечто близкое восторгу и благоговейному страху» [5. С. 7]. Уже с первых слов писатель утверждает тесную взаимосвязь самочувствия человека с миром природы, в окружении которого он оказался. Передавая «впечатление величия» от необъятного, писатель несколько раз использует сравнение с «ширью океана». Параллель между лесом и морской стихией, прочно закрепленная в начале романа, станет лейтмотивом всего дальнейшего повествования: «...деревья, переплетаясь верхними сучьями, образовали как бы необозримый лиственный шатер, простирающийся в сторону заходящего солнца и теряющийся в

¹ Душистый дерн укроет плоть,
Небесный свод – мой храм, господь!
В моем кадиле – ветры гор,
Мне мысль – молитва с давних пор [5. С. 7].

облаках на горизонте, подобно тому, как волны морские сливаются с небесной синевой у основания небосвода» [5. С. 92]. Из элемента пейзажа («лиственный океан», «гладь зеленого океана») это сравнение быстро переходит в план сюжетно-психологический, оказываясь камнем преткновения и предметом спора главных героев – лесного жителя Натти Бампо и морского волка Чарльза Кэпа.

«...прочесть внимательно первые две страницы “Озера Онтарио”» рекомендовал французской публике О. де Бальзак – именно он в год выхода романа первым указал на искусство Купера слышать, видеть и изображать природу: «Никогда типографская печать так не затмевала живопись. Вот школа, где должны учиться литературные пейзажисты, здесь – все тайны искусства. Эта волшебная проза не только показывает реку и берега, но ей удается дать одновременно и мельчайшие детали и целое» [12. С. 87–88]. Бальзак называет Купера «историком природы», который «приходит к прекрасному идеалу с помощью образов» [12. С. 92]. Восхищаясь живописующим талантом автора, французский романист выражает согласие с проповедуемой им идеей власти величественной природы над человеком.

Тургенев, непримиримый противник Бальзака, сошелся с ним в высокой оценке художественного таланта Купера и в особом внимании к пейзажным изображениям. Можно даже предположить, что русский писатель был знаком с его статьей «Письма о литературе, театре и искусстве», куда и вошел отзыв о «Следопыте». Во всяком случае, он оставил многочисленные пометы на первых двух страницах романа, к которым отправлял своих читателей Бальзак. Соглашаясь с ним в понимании связей природы и человека у Купера, Тургенев пошел дальше французского писателя, поставив в своем чтении (а затем и творчестве) проблему одиночества человека перед лицом природы.

Первые пометы Тургенева касаются картины лесного ветровала (wind-rows). Купер описывает состояние огромного лиственного массива, подвергшегося сокрушительному воздействию стихии. Груда поваленных деревьев становится местом встречи читателя и героев романа, но русский писатель пока полностью сосредоточен на разворачивающейся природной панораме. Тургенева прежде всего интересует само явление ветровала как знак и следствие неуправляемых сил природы:

Впуская небесный свет в темные душные лесные трущобы, они обращают как бы оазисы в торжественных сумерках американских девственных лесов. <...> некоторые ученые видят в этом разрушительное действие ветров, подобных тем, что образуют в океане смерчи, тогда как другие ищут причину во внезапных и сильных электрических флюидах; но самое явление достаточно всем знакомо. На кромке ветровала, о коем здесь идет речь, слепые стихии так нагромоздили дерево на дерево, что двое странников не только сами вскарабкались на высоту в тридцать футов, но и увлекли за собою – где уговорами, а где и вовремя оказанной помощью – обеих своих спутниц [5. С. 7].

Тургенев останавливается на непостижимом противоречии, отмечаемом Купером в существовании природы: с одной стороны, торжество и величие в ее созидающей деятельности, с другой – неуправляемое и необъяснимое разрушительное начало. Особенno очевиден этот контраст в следующем отчеркнутом им отрывке:

Огромные стволы, сломанные и раскиданные как попало мощными порывами ветра, лежали навалом, словно бирюльки, между тем как их ветви, все еще благоухающие увядшей листвой, переплетались, давая рукам надежную опору [5. С. 8].

То же сочетание противоположностей, свойственное природному миру, Тургенев позже со строгой определенностью отметит в письме к П. Виардо от 10, 11 июня 1849 г. Рассказывая о бедствии крестьянской семьи, оставшейся без средств к существованию из-за побившего весь урожай града, он укажет на «жестокое равнодушие» «злодейки-природы», которой вместе с тем удается быть «восхитительно-прекрасной»: «...и соловей может очаровывать нас и восхищать, а тем временем какое-нибудь несчастное, полураздавленное насекомое мутильно умирает у него в зобу» [13. С. 406–407].

Однако, задавая натурафилософское противоречие, Купер не настывает на нем и не развивает его, для писателя главным остается именно чувство восхищения мощью природы, ее величием и разнообразием в привычном для созерцательного взгляда человека явлении. Такая позиция была созвучна тургеневскому поклонению природе середины 1840-х гг. В очерке «Лес и степь», задуманном в 1847 г. и заключающем книгу «Записки охотника», ощутима связь Тургенева не только с собственно русским материалом – энергией гоголевского мира («Живее, кони, живее! Крупной рысью вперед!..»; «...далее,

далее едите вы. Холмы все мельче и мельче, дерева почти не видать. Вот она наконец – безгранична, необозримая степь!») [14. С. 355], но и с живописной панорамой американского пейзажа Купера. Его повествователь задает знаменательный вопрос: «...кто бы мог остаться равнодушным к картинам окружающей природы?» И в качестве ответа, подтверждающего риторическое право этого вопроса, нарисованы «необъятные дали» [5. С. 9].

Направленность тургеневского интереса на куперовское описание безграничного леса окончательно закрепляется пятью ногтевыми по-метами на полях – в том месте, где автор дает подробную картину «зеленого моря», предвосхищая ее словами:

...взор блуждал по лиственному океану, отливающему всеми оттенками зелени представленной здесь роскошной растительности и расцвеченному богатейшей гаммой красок, столь обычных для сорок второго градуса широты [5. С. 7].

Американский писатель переходит к перечислению множества деревьев, наделяя их облик одной-двумя поэтическими деталями. Тургенев-читатель наблюдает за тем, как в процессе авторского повествования они приобретают живописные очертания и наполняются романтической идеей красоты и величия, не теряя при этом из виду свой главный признак – простоту и своеобразие в комплексе национального ландшафта:

Вяз со своей изящной плакучей кроной, все многочисленные разновидности клена, а также благородные породы американского дуба и широколистная липа, известная в местном просторечии под именем мочальницы, <...> береза – немаловажная особа в менее благословенных местах, трепетная осина, различные виды орешника, а также другие представители меньшей лесной братии; они казались чем-то вроде худородных, невзрачных гостей, затесавшихся в общество родовитых и знатных вельмож. Тут и там стройный гладкий ствол сосны, прорвав этот полог, высоко возвышал над ним свою главу, словно изящный обелиск, искусно воздвигнутый над лиственным долом [5. С. 9].

Эта зарисовка, выполненная в емкой детализации и умеренном перечислении, явила Тургеневу один из образцов пейзажного моделирования. Куперовское описание в целом соотносимо с пейзажным очерком «Лес и степь». Здесь представлена родственная картина необъятных лесных просторов с тем же упоминанием привычных

деревьев, незаметно блещущих своей красотой и рождающих у повествователя чувство восторга:

Статные осины высоко лепечут над вами; длинные, висячие ветки берез едва шевелятся; могучий дуб стоит, как боец, подле красивой липы. <...> Далее, далее, глубже в лес... Лес глухнет... Неизъяснимая тишина западает в душу; да и кругом так дремотно и тихо. Но вот ветер набежал, и зашумели верхушки, словно падающие волны. Сквозь прошлогоднюю бурую листву кое-где растут высокие травы... [14. С. 357].

Но в отличие от Купера, пейзаж у Тургенева более распространенный и многосоставный, он усилен повторами, сравнениями, расцвечен красками и наполнен звуками – такое полотно, безусловно, привело бы Бальзака к пределу восхищения:

А осенний, ясный, немножко холодный, утром морозный день, когда береза, словно сказочное дерево, вся золотая, красиво рисуется на бледно-голубом небе, когда низкое солнце уж не греет, но блестит ярче летнего, небольшая осиновая роща вся сверкает насквозь, словно ей весело и легко стоять голой, изморозь еще белее на дне долин, а свежий ветер тихонько шевелит и гонит упавшие покоробленные листья [14. С. 358].

Читая роман Купера, Тургенев, конечно, разделял его мысль о непостижимости природы человеческим разумом, которая прозвучала уже с самых первых слов повествователя. В них утвердились превосходство и величие природных просторов, перед которыми человек неизбежно испытывает смятение, взволнованность и неопределенность:

The sublimity connected with vastness is familiar to every eye. The most abstruse, the most far-reaching, perhaps the most chastened, of the poet's thoughts, crowd on the imagination as he gazes into the depths of the illimitable void. The expanse of the ocean is seldom seen by the novice with indifference; and the mind, even in the obscurity of night, finds a parallel to that grandeur, which seems inseparable from images that the senses cannot compass [8. Р. 1].

Возвышенность, связанная с необытностью, знакома каждому взору. Самые загадочные, самые далеко идущие, возможно, самые строгие мысли сжимаются в воображении поэта, когда он вглядывается в глубины безграничной пустоты. Кто впервые созерцает океан, редко остается безразличным; и разум, даже в безвестности ночи, находит параллель с этим величием, которое, однако, принадлежит к образам, недоступным ощущению чувств¹.

¹ Перевод мой. – И.В.

Сходная мысль проявила себя и в рассказе «Лес и степь», но пока еще приглушенно, не в полную силу. Автора покоряют возвышенные красота и простота природы, которая даже будто вслушивается в чуждые ей человеческие страдания и принимает их:

...высокие сухие былинки не шевелятся; длинные нити блестят на побледневшей траве. Спокойно дышит грудь, а на душу находит странная тревога. Идешь вдоль опушки, глядишь за собакой, а между тем любимые образы, любимые лица, мертвые и живые, приходят на память, давным-давно заснувшие впечатления неожиданно просыпаются, воображенье реет и носится, как птица, и все так явно движется и стоит перед глазами. Сердце то вдруг задрожит и забьется, страстно бросится вперед, то безвозвратно потонет в воспоминаниях. Вся жизнь развертывается легко и быстро, как свиток, всем своим прошедшим, всеми чувствами, силами, всею своею душою владеет человек. И ничего кругом ему не мешает – ни солнца нет, ни ветра, ни шуму... [14. С. 358].

Но более полное и глубокое воплощение идея драматизма судьбы человека и сложного характера ее соотношения с равнодушной природой найдет у Тургенева несколько позже, в 1850-е гг. Она станет итогом жизненных впечатлений, опытом арестованного и ссыльного, поворотом в развитии русской литературы – в движении её от «натуральной школы» к осмыслиению нравственной значимости каждого человека, к решению философских проблем, неизбежно стоящими перед каждой конкретной судьбой.

Размышления над своеобразием человеческой связи с природой получило у Купера объемное выражение в постоянном сравнении леса и моря, которое, как уже было сказано выше, значимо отразилось в идейном столкновении двух образов – Следопыта и мастера Кэпа. Спор между моряком, утверждающим превосходство людей, живущих по берегам океана в цивилизованном мире, и охотником, проведшим всю жизнь в «лесной чащобе», касается, конечно, не только и не столько вопроса о «соленой» и «пресной» воде, сколько самой способности человека, во-первых, проникнуть в тайную логику природы и, во-вторых, научиться жить по ее законам.

С точки зрения повествователя «Следопыта», развернувшаяся полемика героев о преимуществах лесного и морского образов жизни во многом искусственна и не вполне правомерна. Но в контексте романа постановка этого вопроса касается одной из ведущих проблем,

решаемой в процессе споров Следопыта с Кэпом, а именно заносчивое и высокомерное отношение цивилизованного человека к простым обитателям глубинной Америки. Несостоятельность притязаний старого моряка на свою исключительность и даже превосходство утверждается автором с помощью мягкого юмора и добной иронии в его адрес. Интересно, что именно в юморе Бальзак увидел слабую сторону куперовского таланта. Французский писатель пенял на его «глубокую и органическую неспособность к комическому», считая, что автор в «неустанном желании развлечь нас» [12. С. 88] повторяется, использует однообразные приемы, копирует шаблоны. Словно в противоположность Бальзаку к стихии куперовского смеха со всем серьезным вниманием обращается Тургенев, делая особый упор на комическую характеристику «властителя» морей из Нью-Йорка.

Чарльз Кэп – бывалый моряк, отважный и опытный, преисполненный глубокой, но ослепляющей любви к морской стихии, он с самодовольством относится ко всему, что не входит в круг его морских интересов. В первых трех главах романа Тургенев тщательно отмечает речи мастера Кэпа, в которых тот щедро пересыпает морской лексикой, противопоставляя «поэзию» жизни моряка «прозе» сухопутного существования. Своей обожаемой племяннице Мейбл, восхищающейся бескрайними просторами («Здесь на мили и мили кругом нет ничего, кроме листвьев») [5. С. 10] и упрекающей дядюшку в пристрастности, Кэп с возмущением отвечает каскадом морских примет:

Ну где, скажи, тут пенистые волны? Где голубая вода, и соленые брызги, и бурунчи, и опять же где киты, и свирепые тайфуны, и непрерывное бултыканье волн на этом несчастном клочке леса, дитя моё? ...Уж если тебе нравится ветер, девочка, послушала бы ты, как воет в снастях норд-вест! А где же у вас тут штормы и ураганы, где муссоны и пассаты в этой богоспасаемой лесной стороне? [5. С. 10].

На протяжении нескольких страниц негодование Кэпа все более возрастает, что чутко отмечает Тургенев. Старый моряк стремится умалить и опровергнуть слова Следопыта об искусстве «жителей границы управляться с веслом и острогой не хуже, чем с карабином и охотничьим ножом», используя еще более специфические морские термины:

А точно умеете ли вы брасопить реи или выбирать швартовы? А владеете ли вы штурвалом и умеете ли бросать лот, есть ли у вас понятие

о риф-штерте и стень-вынтрепе? Весло – почетная вещь, не спорю, но когда вы в челноке, но на корабле от него мало толку [5. С. 25].

Непримиримая позиция Кэпа по отношению к обитателям «глубинной» Америки заставляет его с «непрекаемой авторитетностью бывалого матроса» утверждать превосходство морской стихии над каждым моментом лесной жизни, который лишь только покажется примечательным его племяннице. Тургенев следует за героем в его неукротимом желании опрокинуть достоинства «зеленого океана» и утвердить свои единственно верные авторитеты. Так, писатель отмечает подряд высказанные сварливым моряком сомнения сначала в прелести ветерка, который «дышил в листве»:

Уж если тебе нравится ветер, девочка, послушала бы ты, как воет в снастях норд-вест! А где у вас тут штормы и ураганы, где муссоны и пассаты в этой богоспасаемой лесной стороне? [5. С. 10].

и затем в значимом своеобразии лесных зверей:

Чего нам не порассказали в Олбани про хищных зверей и что будто мы с ними столкнемся, а ведь нам не попалось ничего такого, что испугало бы даже тюленя. Я так полагаю, что никакие дикие звери не могут сравниться с акулой южных широт [5. С. 10–11].

Устав заправского матроса в лесной чаще выглядит тем более нелепо, чем естественнее им руководствует мастер Кэп. Даже в обращении с индейцем Разящая Стрела и в минуту возможной опасности его не покидают его природные повадки, которые отмечает Тургенев:

...с такого дикаря еще становится: проскочит мимо гавани так ее и не заметив. Там, где дымок, должен быть и камбуз;

Эх, соснуть бы ночку на удобной койке! [5. С. 11–12].

Особенно останавливается Тургенев на эпизоде с замеченным впереди дымком, по которому провожатый индеец определил, что костер посреди леса развел именно бледнолицый. Старый моряк никак не желает примириться с опытностью и чутьем туземца, упрямо и насмешливо противопоставляя им свой не слишком сведущий в этом деле взгляд:

Мы, старые морские волки, носом отличаем дух матросского та-бачка от солдатской лульки или логово неопытного новичка от койки

заправского матроса; но даже старейшему адмиралу во флоте его величества не отличить по дыму из камбуза королевское судно от простого угольщика [5. С. 12].

...к примеру сказать, это такой же легкий кудрявый дымок, какой веется над капитанским чайником, когда за неимением ничего другого кипятишь его на старой стружке, которой устилают трюм [5. С. 13].

Примечательным показался Тургеневу и другой отрывок, в котором путники решаются подойти к незнакомцам у костра («Вон они сидят себе за жратвой, да так спокойно, словно это не лесная трущоба, а каюта трехпалубного корабля») [5. С. 16]. Юная племянница Кэпа хочет взять на себя роль «вестницы мира» и первой показаться из укрытия, на что ее дядюшка выражает свое негодование и спорит с тускарой, ни на секунду не оставляя обличье моряка:

«*What!*» – said Cap, in astonishment, – «*send little Magnet ahead, as a look-out, while two lubbers, like you and me, lie-to, to see what sort of a land-fall she will make?*» [8. С. 9].

«Что!» – вскричал Кэп в изумлении, – «отправить маленькую Магни вперед, лазутчиком, в то время как два матросских увальня, вы и я, будем лежать в дрейфе, чтобы наблюдать за тем, как она пристанет к берегу?»¹.

Чарльз Кэп относится к индейцам с презрительным любопытством. Они забавляют и удивляют его своим умением легко и безошибочно ориентироваться посреди дикой природы, не используя изобретений цивилизации, к которым сам он так привязан. Это касается, например, компаса: «Разящей Стреле достаточно было посмотреть разок-другой, чтобы выбрать нужное направление, тогда как старик Кэп долго и обстоятельно сверялся с карманным компасом, прежде чем углубиться в лесную чашу» [5. С. 15]. В продолжение этого отрывка Тургенев отмечает рассуждение непреклонного жителя Нью-Йорка:

Плыть, доверившись собственному носу, может, и годится для индейца, Магни, но наши брат, опытный моряк, знает цену этой стрелке, – говорил дядюшка, идя по следам легко ступающего тускароры. – Америку бы вовек не открыли, поверь, если бы Колумб полагался только на свой нюх [5. С. 15].

¹ Перевод мой. – И.В.

Выделяя слова Кэпа, Тургенев делает акцент не только на его вере в науку, создавшую компас, но и на постоянстве того заносчивого сомнения, которому подвергается природный опыт естественного человека. Однако даже такой суровый ревнитель цивилизации и морского дела в особенности не может не признать справедливость интуитивного чувства индейца в минуты опасности:

Индеец всегда осторожен, когда идет в дозор. Ты заметила, как он осмотрел затравку у своего ружья? Не мешает и мне проверить пистолеты [5. С. 15].

Нотами юмора Купер показывает, как сквозь презрительно-недоверчивое отношение к лесным дебрям и их обитателям в моряке пропадает неподдельный страх за свою жизнь, обнаруживающий его совершенную беспомощность и в связи с этим – готовность довериться более знающему человеку, пусть даже индейцу. При этом намерение во всем противоречить у героя совсем не исчезает, и он действует все в том же стиле. Тургенев отмечает один из таких моментов:

«Ну нет, вождь, это бы еще годилось при промере глубины или на небольшой прогулке по взморью», – возразил старый Кэп, – «в неизвестной же местности страшновато отпускать лоцмана так далеко от корабля. С вашего позволения, я пойду с вами» [5. С. 14].

«Самоуверенный педант», признающий лишь власть морской стихии, не может отступить от своих принципов даже тогда, когда панорама леса сменяет открывшийся великолепный вид озера Онтарио. Появление водного простора могло бы несколько примирить мастера Кэпа с пребыванием в американских лесах, но он отказывается видеть в «пресной луже» что-то родственное своему идеалу. Великое озеро Онтарио, по его словам, «так же похоже на Атлантический океан, как индейская пирога на военный корабль» [5. С. 171]. Тургенев отмечает это появление нового объекта во все столь же насмешливых высказываниях старого моряка, который не в силах сдержать свое возмущение:

«А все оттого, что в голове у вас полнейший ералаш и обо всем-то вы судите шиворот-навыворот», – заметил Кэп, снисходительно покачивая головой. – «Вы толкуете о своих озерах и перекатах, точно это морские корабли, а об океане, его отливах и приливах – словно это рыбакий челнок» [5. С. 26–27].

В этом же русле Чарльз Кэп судит о тех, кто претендует на право умелого гребца и искусного плавателя, такие претензии звучат для него как оскорбление. В связи с этим Тургенев отмечает наставительное обращение «дядюшки» к юному Джасперу Уэстэрну, о «морских» способностях которого Следопыт далее отзовется очень высоко, что также окажется в поле читательского внимания русского писателя

Индейцы и французы на северном берегу зовут его Пресная Вода, из уважения к его таланту. Он лучше управляемся с веслом и снастью, чем с кострами на лесной тропе [5. С. 23];

Жаль, жаль, молодой человек. Плавающей птице негоже засиживаться на берегу. Ведь, по правде сказать, ваше озеро, мастер Уэстэрн, как я полагаю, окружено со всех сторон землей [5. С. 28].

Мастер Кэп в силу своего характера не может разделить восторженного преклонения коренных американцев и поселенцев перед озером Онтарио. Хотя в плане общечеловеческом его заблуждения вполне способны отступить на второй план, пусть ненадолго и не полностью. Тургенев отчеркивает одно из проявлений такого «здравомыслия», когда Кэп, на которого «произвела впечатление суровая простота Следопыта», соглашается с последним в понимании сущности подлинного человека. Ногтевой линией на полях выделены слова:

Тут, мастер Следопыт, мы сходимся во мнениях. Шататься по улицам, слушать проповеди или посещать воскресную службу еще не значит быть настоящим человеком [5. С. 25].

Но даже здесь герой ставит обязательное «морское» условие: «Отправьте малого в море, если хотите раскрыть ему глаза на мир, пусть поглядит на чужие племена и на то, что я называю лицом природы, если хотите, чтобы он научился понимать сам себя» [5. С. 25].

Критическое отношение к Кэпу, наметившееся в первых главах романа, нарастает, и Тургенев отмечает его градацию. Старый моряк склонен преуменьшать опасность, которой подвергают себя путешественники в глубине американских лесов и рек. Так, он не видит ничего примечательного в том пути, который проделали Следопыт и Джаспер навстречу нью-йоркским гостям. Не имея никакого представления о враждебном племени ирокезов, Кэп недооценивает и старавшего Джаспера, который с благородными мыслями о «славной

дочке» сержанта, «как отважный матрос, в одиночку перегонял пирогу». Тургенев отчеркивает небольшой диалог двух героев, в котором выясняется истинное положение вещей:

— *Что ж, спасибо, спасибо! Такие чувства делают ему честь. Хотя не думаю, чтоб он подвергался большому риску.*

— *Всего лишь риску, что кто-нибудь его подстрелит из укрытия, когда он поведет пирогу вверх по быстрине да будет огибать крутые излучины, следя, нет ли где водоворота* [5. С. 31].

Далее писатель отмечает вспыхнувшее негодование, в котором сквозь матросские замашки проглядывает неподдельный страх мастера Кэпа за себя и свою племянницу и неуверенность в удачном окончании предпринятого похода к заставе:

Какого же черта сержант послал за мной и втравил нас в это идиотское плавание – шутка ли сказать, сто пятьдесят миль пути! Дайте мне открытое море и врага, который не играет в прятки, и я готов с ним сразиться в любое время и на любых условиях: хочешь – борт о борт, хочешь – с большой дистанции. Но быть убитым врасплох, как снулая чепаха, – это, извините, меня не устраивает [5. С. 31].

Раздражение колоритного героя, подогреваемое возникшим опасением вблизи врага и собственной беззащитности, все отчаяннее прорывается наружу. Высокомерие аристарха сменяется в нем на нервную осмотрительность, что, конечно, на полях отмечает Тургенев:

А лес так и будет за нами гнаться – и по штирборту, и по бакборту, как это было, когда мы сюда плыли?

— *Что вы сказали?*

— *Я говорю – мы так всё и будем путаться среди этих проклятых деревьев?* [5. С. 32].

Снисходительный тон куперовского юмора во время диспутов на «сухопутном» направлении получает иронический оттенок при изображении сплава героев на пирогах по реке Осуиго. Рассказ об опасном речном спуске превращается у Купера в картину мужества, ловкости и великого самообладания людей, живущих по берегам озера Онтарио. Прежде всего, Тургенев отнесся с большим интересом к описанию самой пироги:

Суденышко, на котором Кэп и его племянница совершали свое долгое и богатое приключениями путешествие, было обычной пирогой, какие

индейцы сооружают из бересты. Чрезвычайная легкость при большой устойчивости и отличной управляемости делает эти челны незаменимыми в водах, где плавание затруднено мелями и перекатами, а также обилием плавника. <...> Хотя прибавилось еще три пассажира, дополнительный груз не оказал на лодку заметного действия. Ширина круглого днища позволяла ей вытеснять достаточное количество воды и не давать большой осадки. <...> Пирога была сработана на совесть. Ее ребра были скреплены ремнями [5. С. 36].

В начале плавания Кэп старался шуткой скрыть свое волнение от предстоящего сплава, и Тургенев пометами обозначает описание его внутренне напряженного самочувствия за внешней непринужденностью:

«Черт подери, мастер Следопыт, или вы, Пресная Вода», – так Кэп уже величал Джаспера, желая показать, что он освоился с ограничительными порядками, – «не лучше ли нам изменить курс и подойти поближе к берегу? Там, где есть водопад, можно ждать и порогов; а если нас втянет в воронку, нам уже никакой Мальстрем не понадобится» [5. С. 39].

В критический же момент, когда усилившееся течение с голово-кружительной быстротой понесло пирогу к водопаду, напускному спокойствию наступил конец. Тургенев отмечает на полях крики Кэпа, который «в эту минуту с восторгом отказался бы от славы, которую мог принести ему этот подвиг, лишь бы очутиться в безопасности на берегу»:

«Право руля! Право руля!» – заорал он, уже не владея собой, в то же время пирога приближалась к водопаду. – «Держи правее, болван!» [5. С. 42–43].

Затем писатель отчеркивает лишь фрагмент авторской реплики, короткий, но содержащий красноречивое сравнение, в котором передано состояние Кэпа в момент выхода пироги из опасного водоворота:

...и несколько секунд Кэпу казалось, что их *швырнуло в кипящий котел* [5. С. 43].

В унисон авторских слов Тургенев ставит две ногтевые отметки напротив шутливого высказывания Джаспера о поведении Кэпа во время их водного испытания:

«Мастер Кэп так ерзал на скамье, что трудно было удерживать лодку в равновесии», – с полной серьёзностью отвечал Джаспер [5. С. 43].

При этом от Кэпа остается скрытой некоторая намеренность его участия в таком крутом сплаве по реке и именно через водопад, тогда как читатель заранее узнает о задумке Следопыта и Джаспера сыграть шутку над чванливым моряком. Тургенев, последовавший за ее осуществлением, выделяет моменты «сговора» двух находчивых друзей:

Ни-ни! Ее это не должно коснуться. Она-то, во всяком случае, обойдет водопад по берегу. А нам с тобой не мешает проучить морского волка, чтобы лучше закрепить наше знакомство [5. С. 34].

Не испугается, коли она отцовской породы. Да и не похожа она на трусиуху. Предоставь это дело мне, Пресная Вода, я сам им займусь [5. С. 35].

И мы надеялись на вас, друг моряк, как на каменную гору, – заявил Следопыт, подмигивая Джасперу через головы всей компании. – Уж вам-то не в новинку кувыркание воды [5. С. 39].

После пережитых волнений старый моряк вернулся к «своему обычному самохвальству», но он все же вынужден признать мастерство плавания по «пресноводным бассейнам»:

Что ж, ничего не скажешь, фарватер вы знаете, мастер Пресная Вода. В таких местах главное знать фарватер [5. С. 44].

Кроме того, наблюдая за развенчанием Кэпа, Тургенев во время своего чтения продолжает одновременно отмечать ловкость и решительность Следопыта и Джаспера в их борьбе с неуправляемой речной стихией:

«Держи западнее, западнее держи», – бормотал Следопыт, – «туда, где пенится вода. Проведи линию между верхушкой того дуба с надломленным стволом и засохшей лиственницей справа» [5. С. 42].

Пометы Тургенева на романе Купера свидетельствуют о его согласии с автором и его европейскими проницательными читателями. По определению Бальзака, данному в 1840 г., образ Следопыта, «порожденного состоянием дикости и цивилизации», «будет жить, пока живет литература»: «...именно в этом человеке, полуудику, полуцивилизованном, Купер поднялся до Вальтера Скотта» [12. С. 86]. Белинский годом позже назвал открытием романа создание «колossalного образа того великого в естественной простоте своего существа» – образа

Следопыта: «Долго готовился Купер к этому роману, как к великому подвигу; много лет прошло между тою минутою, когда впервые блеснула в душе его идея “Путеводителя”, и тою, когда он написал его: – так глубоко сознавал Купер важность задуманного им создания» [11. Т. 3. С. 473].

Черной на полях Тургенев в автохарактеристике Следопыта выделяет сознаваемую героем значимость своей личности:

...зовут меня Соколиным Глазом, тогда как для солдат и лесников по эту сторону Озера я известен как Следопыт, ибо я никогда не сбьюсь со следа, зная, что в лесу меня поджидает друг, нуждающийся в помощи, или же минг [5. С. 20].

Смысль этих слов строится на сочетании исторической реальности («...описываемые события происходили в 175... году, то есть задолго до того, как Западный Нью-Йорк был приобщен к цивилизации») – времени перекрестной войны французов и англичан, индейцев, морикан и мингов и судьбы человека, неразрывно связанного с первобытной природой: «...весь пейзаж воплощал в себе благостное богатство природы, еще не покорившейся прихотям и требованиям человека, плодородной, исполненной самых заманчивых посулов и не лишенной прелести и живописности даже в своем первобытном, девственном состоянии» [5. С. 20].

В конце IX главы дается развернутая характеристика Следопыта. В ней он назван «человеком превосходных душевных качеств»: «...неизменно верный себе, чистосердечный, преданный, не ведающий страха, и вместе с тем осмотрительный и, осторожный, он со всею душой брался за любое справедливое дело» [5. С. 130]. Повествователь отмечает внутреннюю духовную связь героя с природой: «...его чувства, казалось, овладевшие свежестью девственного леса, где протекала его жизнь, позволяли ему так четко разграничивать правду и ложь, добро и зло, что перед ним отступил бы самый изощренный казуист... Верность его была нерушима, как скала» [5. С. 132].

Такой вывод строится на связи личности Следопыта с природой, которой он обязан своим совершенством: он «...прекрасный образчик того, чем может стать человек чистой и правдивой души, находясь среди великого уединения, испытывая благотворное влияние

девственной природы и не зная соблазнов и заблуждений, порожденных цивилизацией» [5. С. 133].

Противопоставление «природы» и «цивилизации» имеет основополагающее значение в общественной и эстетической программе Купера. В образе Следопыта он выразил идею спасения Америки от отрицательных сторон цивилизации и прогресса и того «зла, которое они неизбежно несут с собой» [15. С. 111]. Тургеневу важным представляется утверждение героя о том, что природа дает человеку то необходимое знание жизни, которое помогает ему не только ориентироваться в окружающем мире, но и воплотить свои способности – даже в самом практическом смысле:

Если бы мы не были искушены в этих тонкостях, от нас было бы мало проку, когда мы ищем след или пробираемся сквозь чащу с важным донесением [5. С. 28].

В этой же логике Следопыт на всем протяжении романа неоднократно вступается за право индейцев жить по естественным законам своей родины. И Тургенев отчеркивает ногтем на полях одно из таких его высказываний, связанных с судьбой Чингачгуга и его опасного «ремесла» по снятию скальпеля в примечательной аналогии с приходом «просвещенного» белого человека:

– Что бы это значило? Гляди, делавар подплыл к трупу, который выбросило на камень. Ради чего он идет на такую опасность?

– Ради чести, ради славы, ради доблестного подвига, все равно как знатные джентльмены за морем оставляют свои уютные дома, где им, как говорится, только птичьего молока не хватает – я имею в виду не маменькиных сыночков, конечно, – и бросают все, чтобы ехать сюда бить дичь и колошматить французов [5. С. 77].

Таким образом, знакомство с романом Купера имело для Тургенева одно из определяющих значений: он оказался в ряду тех истоchnиков, что способствовали процессу формирования творческого взгляда писателя на человека, взаимодействующего с окружающим миром и находящегося в сложных и многообразных связях с природой. Развитие собственного философского видения мира в становящемся художнике обязательно отливалось в способах создания объективной картины русской жизни. В 1840-е гг., когда Тургенев знакомился со «Следопытом», значительным опытом такого эстетического

моделирования стали «Записки охотника» с рассказом «Лес и степь» в качестве поэтико- и натуралистического центра. Результатом нового осмысливания проблемы отношений человека и природы во все более драматическом русле стал рассказ «Поездка в Полесье» (1857), замысел которой родился в рамках очерковой книги и под непосредственным впечатлением от куперовского романа.

Список источников

1. Николюкин А.Н. Литературные связи России и США. М. : Наука, 1981. 403 с.
2. Московский телеграф. 1825. Ч. 1. № 1. С. 10.
3. Купер Дж. Шпион: Новый роман, содержащий в себе подробности американской войны с описанием нравов и обычаяев сей страны : в 3 ч. М. : Тип. С. Селивановского, 1825.
4. Твой друг и мать Варвара Тургенева. Письма В.П. Тургеневой к И.С. Тургеневу (1838–1844). Тула : Гриф и К°, 2012. 584 с.
5. Купер Дж. Избранные сочинения : в 6 т. М. : Детгиз, 1962. Т. 2. 897 с.
6. Cooper J.F. Les pionniers / trad. par A.J.-B. Defauconpret // Cooper J.F. Oeuvres. Paris, 1836. Т. 6 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 2031.
7. Cooper J.F. L'écouteur de mer / trad. par A.J.-B. Defauconpret // Cooper J.F. Oeuvres. Paris, 1839. Т. 10 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 2136.
8. Cooper J.F. The Pathfinder, or The Inland Sea. Paris, 1840 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1830.
9. Факсимиле одной из рукописей Тургенева // Исторический вестник. 1884. № 1. С. 97–99.
10. Бойесен Х. Визит к Тургеневу // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. М. : Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 322–333.
11. Белинский В.Г. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Художественная литература, 1976–1982.
12. Бальзак О. Письма о литературе, театре и искусстве. Письмо первое // Бальзак об искусстве / сост. В.Р. Гриб. М. ; Л. : Искусство, 1941. С. 73–107.
13. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982. Т. 1. 606 с.
14. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1978. Т. 1. 573 с.
15. Шейнкер В.Н. Джеймс Фенимор Купер // История литературы США. Литература эпохи романтизма. М. : Наследие, 1999. Т. 2. С. 97–151.

References

1. Nikolyukin, A.N. (1981) *Literaturnye svyazi Rossii i SShA* [Literary connections between Russia and the USA]. Moscow: Nauka.

2. *Moskovskiy telegraf*. (1825). 1(1). p. 10.
3. Cooper, J. (1825) *Shpion: Novyy roman, soderzhashchiy v sebe podrobnosti amerikanskoy voyny s opisaniem nравov i obychaev sey strany* [The Spy: A new novel containing details of the American war with a description of the morals and customs of this country]. Moscow: Tip. S. Selivanovskogo.
4. Turgeneva, V.P. (2012) *Tвой друг и мат' Varvara Turgeneva. Pis'ma V.P. Turgenevoy k I.S. Turgenevu (1838–1844)* [Your friend and mother Varvara Turgeneva. Letters from V.P. Turgeneva to I.S. Turgenev (1838–1844)]. Tula: Grif i K°.
5. Cooper, J. (1962) *Izbrannye sochineniya: v 6 t.* [Selected Works: in 6 vols]. Translated from English. Vol. 2. Moscow: Detgiz.
6. Cooper, J.F. (1836) *Oeuvres*. Vol. 6. Paris: [s.n.]. OGLMT. Fund 1. List 3. OF. 325 / 2031.
7. Cooper, J.F. (1839) *Oeuvres*. Vol. 10. Paris: [s.n.]. OGLMT. Fund 1. List 3. OF. 325 / 2136.
8. Cooper, J.F. (1840) *The Pathfinder, or The Inland Sea*. Paris. OGLMT. Fund 1. List 3. OF. 325 / 1830.
9. Turgenev, I.S. (1884) Faksimile odnoy iz rukopisey Turgeneva [. Facsimile of one of Turgenev's manuscripts]. *Istoricheskiy vestnik*. 1. pp. 97–99.
10. Boyesen, H. (1983) Vizit k Turgenevu [Visit to Turgenev]. In: Boyesen, H. et al. *I.S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 t.* [Ivan Turgenev in the memoirs of his contemporaries: in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literature. pp. 322–333.
11. Belinskiy, V.G. (1976–1982) *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected Works: in 9 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
12. Balzac, H. (1941) *Pis'ma o literature, teatre i iskusstve. Pis'mo pervoe* [Letters about literature, theater and art. First letter]. In: Grib, V.R. (ed.) *Bal'zak ob iskusstve* [Balzac on art]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. pp. 73–107.
13. Turgenev, I.S. (1982) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t.* [Complete Works and Letters: in 30 volumes. Letters: in 18 volumes]. Vol. 1. Moscow: Nauka.
14. Turgenev, I.S. (1978) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 12 t.* [Complete Works and Letters: in 30 volumes. Works: in 12 volumes]. Vol. 1. Moscow: Nauka.
15. Sheinker, V.N. (1999) Dzheyms Fenimor Kuper [James Fenimore Cooper]. In: Zasursky, Ya.N. (ed.) *Istoriya literatury SShA. Literatura epokhi romantizma* [History of US Literature. Literature of the Romanticism]. Vol. 2. Moscow: Nasledie. pp. 97–151.

Информация об авторе:

Волков И.О. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: wolkoviv@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

I.O. Volkov, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wolkoviv@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 18.12.2022.

The article was accepted for publication 18.12.2022.

Научная статья
УДК 82.091
doi: 10.17223/24099554/20/3

Вопрос о свободе и диалектика господин – раб в новелле «Бенито Серено» Г. Мелвилла и в романе «Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского

Штефан Липке

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

Аннотация. С помощью гегелевской диалектики господин – раб и концепции «мира наизнанку» М.М. Бахтина изучаются типологические связи между новеллой Г. Мелвилла «Бенито Серено» и романом Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». При различиях, связанных с большей остротой темы рабства у Мелвилла, оба произведения связывает то, что приезжий герой наблюдает без понимания за взаимоотношениями формального господина и подчиненного, фактически меняющихся местами.

Ключевые слова: Г. Мелвилл, Ф.М. Достоевский, свобода, рабство, диалектика, Г.В.Ф. Гегель, М.М. Бахтин, корабль, усадьба

Для цитирования: Липке Ш. Вопрос о свободе и диалектика господин – раб в новелле «Бенито Серено» Г. Мелвилла и в романе «Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 53–73. doi: 10.17223/24099554/20/3

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/3

The question of freedom and the master–slave dialectic in Herman Melville’s novella *Benito Cereno* and Fyodor Dostoevsky’s novel *The Village of Stepanchikovo*

Stephan Lipke

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

Abstract. This essay studies the typological links between Herman Melville’s novella *Benito Cereno* (1855) and Fyodor Dostoevsky’s novel *The Village of Stepanchikovo* (1859). Both writers have experienced a loss of freedom: due to his family’s impoverishment Melville had to become a mariner, who could hardly leave his ship for around three years; while Dostoevsky experienced five years of imprisonment and five more years of exile, during which he wrote *The Village of Stepanchikovo*. Against this background, both works can be interpreted as an artistic reflection on freedom, on being a master or (in some sense) a slave. This question is topical in *Benito Cereno*, on the eve of the American Civil War. That is one of the reasons why Melville writes a novella with its radical focus on one topic: who is the master and who is the slave? Is the strange Don Benito the master of a criminal gang or a slave of his weaknesses? It is crucial that Captain Delano’s racism makes him unable to believe that the former slaves have become true masters. Dostoevsky’s novel raises more questions about freedom set against the background of reforms expected from Alexander II during the first years of his reign: serfdom and liberation of peasants, emancipation of women, a legal system to protect people’s rights. So, Dostoevsky tells the story of several “village residents” who switch the roles of “master” and “servant.” The central story tells about a colonel and landowner, whose meekness turns him into a servant, and Foma Fomych, who becomes the true master. However, Dostoevsky includes another main character, Nastya, who achieves discrete power because she is courageous enough to insist on her views, yet she is free from ambition, thus overcoming the dialectic of mastership and serfdom and achieving freedom. Both writers are influenced by German idealism, and both, indeed, are close to the master-slave dialectic described in Hegel’s *Phenomenology of the Spirit*, according to which masters can only be masters if they are recognized as such, so that they also depend on their slaves. According to Hegel, people sometimes become slaves if they lack courage to fight, so that masters can also stop being masters once slaves find this courage. In both works, those who should officially be masters become servants. This creates what Bakhtin calls a carnival, a “world inside out.” Finally, it

is crucial for the narratological strategy of both *Benito Cereno* and *The Village of Stepanchikovo* that the events are set in a remote location – a boat in the middle of the ocean, or a manor in the middle of fields and woods. The story, then, is told from the perspective of somebody who arrives and finds it hard to understand what is happening in this little world.

Keywords: Herman Melville, Fyodor Dostoevsky, freedom, slavery, dialectic, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Mikhail Bakhtin, ship, manor

For citation: Lipke, S. (2023) The question of freedom and the master-slave dialectic in Herman Melville's novella *Benito Cereno* and Fyodor Dostoevsky's novel *The Village of Stepanchikovo*. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 53–73. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/3

Из англоязычных исследователей, насколько нам известно, только Д.В. Рив напрямую сравнивает Г. Мелвилла (1819–1891) и Ф.М. Достоевского (1821–1881). Для него оба писателя в своем творчестве реагируют на нравственную испорченность социума [1. Р. 14], составляя неоднозначные и даже «иконоборческие» произведения [1. Р. 62–64, 141]. В российском же литературоведении связи между описанием жизни внутри стен в «Писце Бартлби» Мелвилла и «Записках из подполья» Достоевского изучает Т.Д. Венедиктова [2].

Касательно трудов как зарубежных, так и российских литературоведов, посвященных обоим изучаемым нами произведениям, относительно новеллы «Бенито Серено» Л. Хауард [3. Р. 6–7, 35] и Г. Козак [4. Р. 84, 119, 128–129] исследуют корабль как место, где происходят загадочные и страшные события. Дж. Бернштейн [5. Р. 165–172] и К. Уидмер [6. С. 65–66] изучают вопрос о бунте и о том, кто хозяин и кто подчиненный. Согласно М.П. Роджину повествование свидетельствует о «спектральном кукольном театре» [7. Р. 209]. Е.Дж. Сандквист подчеркивает власть антагонизмов над читателем [8. Р. 82] и неразрешенность моральных конфликтов, связанных с ними [8. Р. 87]. И. Дэрманн интерпретирует новеллу Мелвилла в контексте традиций рабства и сопротивления порабощенных [9. Р. 207–211].

Из российских исследователей О.Н. Голубкова [10. С. 152–154] и И.С. Романова [11. С. 86–87] изучают новеллу с точки зрения социальных и политических вопросов, в частности расизма. Е.С. Ясько видит в новелле «маскарад зла» [12. С. 17–18]. А.В. Дулина

рассматривает ее в аспекте умения или неумения увидеть истину [13. С. 135–136].

В романе «Село Степанчиково и его обитатели» М.М. Бахтин видит карнавальный «мир наизнанку» [14. С. 183–184]. Ю.Н. Тынянов показывает, что произведение Достоевского является пародией на творчество Н.В. Гоголя [15. С. 212–226]. В.Н. Захаров подчеркивает жанровую особенность «семейного романа», обоснованного на тайне «воцарения шута» [16. С. 129–130]. Л.М. Лотман, ставя произведение в контекст литературного процесса середины XIX в., изучает смену ролей между хозяином и приживальщиком [17. С. 152–160]. Также В.В. Иванов подчеркивает значение переворачивания социальных позиций [18. С. 88–90]. Е.М. Понкратова обращается к тематике юмора в произведении в контексте сибирского периода в творчестве Достоевского в целом [19. С. 12–14]. С.А. Кибальник вникает в вопрос критики социализма со стороны Достоевского [20. С. 96–126]. Н.В. Константинова связывает роман с «Записками сумасшедшего» Н.В. Гоголя через тематику «власть и ее признание» [21. С. 37–39]. Е.Г. Постникова изучает формы выражения власти [22. С. 124–136]. Е.Ю. Сафонова рассматривает произведение в контексте жанра «усадебная повесть» [23. С. 169–174].

Мы же здесь впервые изучаем типологические связи между этими двумя произведениями, структурные параллели, а также различия и каким образом они указывают на шаткость взаимоотношений между господином и подчиненным.

Согласно Г.В.Ф. Гегелю, «самосознание <...> есть только как признанное» [24. С. 149]. Господин является господином только в том случае, если другой признает его таковым [24. С. 155]. Такие отношения возникают в борьбе, когда один из неприятелей, испытывая «страх смерти, абсолютного господина», сдается [24. С. 156; 25. С. 124–125].

Точных сведений о том, знал ли Мелвилл концепцию Гегеля, у нас нет, но с философией И. Канта и немецкого идеализма он был знаком [26. С. 221]. Достоевский же в 1854 г. попросил брата выслать ему некоторые произведения Гегеля; помимо того, он был знаком с философией Гегеля через Прудона [25. С. 66].

Новелла «Бенито Серено» была опубликована в 1855 г. в Нью-Йорке в журнале *Putnam's Monthly*, посвященном делу

аболиционизма [9. Р. 208]. Она следует традиции крайне острожного повествования. Произведение целиком построено на недоумении американского капитана Амазы Делано, который в 1799 г. на берегу Чили со своей шхуной встречает испанскую, капитан которой и является титульным героем произведения. На этом корабле под названием *San Dominick* находится несколько белых моряков и множество чернокожих рабов, которые двигаются свободно [27. Р. 5–12]. Делано находится на борту испанского судна в течение дня и не может понять, Дон Бенито настоящий капитан или разбойник [27. Р. 29]. Вечером, когда Делано покидает корабль вместе с Доном Бенито, слуга последнего, Бабо, нападает на Дона Бенито и пытается убить его [27. Р. 79]. Оказывается, что уже некоторое время назад чернокожие взбунтовались [7. Р. 211–212], убили почти всех офицеров и часть моряков и заставили капитана отвезти их в Африку, на волю. Увидев же американский корабль, они решили захватить его, чтобы избавиться от недостатка воды и пищи. Для этого они напоказ восстановили авторитет Дона Бенито, сделав, однако, Бабо его постоянным спутником, который шепотом, под угрозой смерти, отдает Дону Бенито приказы [27. Р. 85–102].

Главным методом властевования Бабо служат его разговоры или «*indecorous conferences*» с Доном Бенито [27. Р. 37], а также с капитаном Делано в присутствии Дона Бенито. Снова и снова Бабо произносит вслух то, что кажется советами Дону Бенито или же предсказыванием его решений. На самом же деле это приказы. Именно в таких моментах он часто называет Дона Бенито «*master*» [27. Р. 25–26, 38, 54]. В этом смысле роль Бабо как «*privy-counsellor*» [27. Р. 32], т.е. тайного советника, означает, что правит Бабо, а Дон Бенито – подставное лицо.

Новелла богата символами тиранической власти, перешедшей от белокожих к чернокожим. Например, Мелвилл сравнивает чернокожих с «*Black Friars*» [27. Р. 5], т.е. с доминиканцами. Здесь следует иметь в виду, что в основном представители данного ордена отвечали за инквизицию, на террор которой похоже правление Бабо и его товарищей на борту корабля [5. Р. 173]. Неслучайно корабль *San Dominick* назван в честь основателя данного ордена [27. Р. 14, 85].

Помимо того, на карибском острове *Santo Domingo* началась история испанской колониальной империи и в этой связи массового

рабского труда, сначалаaborигенов, а затем – чернокожих людей, «импортированных» из Африки [28. Р. 222]. А на французской, западной половине острова в 1791 г. началась революция чернокожих [9. С. 169–170]. Таким образом, название *San Dominick* указывает как на возникновение рабства, так и на освобождение рабов.

С помощью символов Бабо и его товарищи разыгрывают «a spectral marionette show» [7. Р. 209]. Например, новые хозяева убрали с передней части судна бюст Колумба, заменив его скелетом убитого рабовладельца Александро Аранды и надписью: «Seguid vuestro jefe» («Следуйте за вашим главою») [27. Р. 7, 91–92]. Это глубоко символично, ведь Колумб в конце XV века был предводителем на пути в Америку и к созданию испанской империи, чья экономика была во многом построена на рабском труде. Теперь же, после бунта, уже не белые ведут чернокожих в Америку, а, наоборот, последние вынуждают команду корабля отвести его в Сенегал [27. Р. 88].

Меч Дона Бенито оказывается лишь «призраком (ghost)» меча, т.е. ручкой меча с набитыми ножнами [27. Р. 105].

Глубоко символичен и амбивалентен момент, когда главный товарищ Бабо, Атуфаль, приходит к Дону Бенито в железной цепи. Он будет отвязан только в том случае, если попросит прощения, чего ему, однако, не позволяет гордыня [27. Р. 25]. Важно здесь то, что, по всей видимости, Атуфаль на своей родине был королем [27. Р. 26]. Это показывает, насколько шатко положение господина и раба. Помимо того, Атуфаль носит цепь с замком, а Дон Бенито – ключ вокруг шеи. К. Уидмер подчеркивает символизм этого момента с точки зрения как авторитета, так и сексуальности [6. Р. 68]. Ключ символизирует власть господина и фаллическую потенцию, а замок – подчинение и сексуальную пассивность. Однако Дон Бенито потерял и авторитет, так как исполняет только приказы Бабо, и телесную потенцию, ведь эпизод начинается после его очередного припадка слабости [27. Р. 28]. Цепи же Атуфаль может тут же сбросить с себя [27. Р. 94].

Хотя в новелле ничего веселого нет, тем не менее присутствуют элементы карнавализации. Всё действие происходит, как положено согласно концепции Бахтина [14. С. 141], на фоне близости смерти. Присутствуют, а отчасти этим фоном и обусловлены, торжественные танцы чернокожих женщин [27. Р. 98–99] и элементы насмешки, например, когда Бабо, показывая Дону Бенито скелет Дона

Александро, спрашивает, не показывает ли белизна костей, что это скелет белого человека [27. Р. 91]. Подчеркивается также связь между маскарадом и вопросом о господине и рабе, когда Делано на борту видит щит Кастилии, над которым в середине стоит темный сатир в маске, поставивший стопу на шею другого сатира [11. С. 86; 27. Р. 7; 29. С. 175].

Карнавализация носит даже сюжетообразующий характер: именно страх перед близкой смертью обуславливает то, что Бабо и его товарищи ставят и наряжают Дона Бенито шуточным королем [14. С. 140–141; 27. Р. 88, 96, 105]. Осуществляется мысль Гегеля: несмотря на такие факторы, как цвет кожи или положение по законам, раб тот, кто боится за свою жизнь и сдается. А господин – тот, кто, как Бабо и его товарищи, готов бороться [24. С. 156].

Художественным выражением того, что Делано не понимает, кто господин, а кто – раб, является образ корабля. Как и дом, точнее «a strange house with strange inmates in a strange land», он скрывает от взглядов прохожих то, что происходит внутри [27. Р. 8]. Помимо этого, корабль внезапно появляется среди океана. Поэтому у него есть «something of the effect of enchantment. The ship seems unreal; these strange costumes, gestures and faces, but a shadowy tableau just emerged from the deep, which directly must receive back what it gave» [27. Р. 8].

В этом смысле корабль *San Dominick* похож на «заколдованный замок» [4. Р. 84]. Капитан Делано чувствует это, но не может понять причины. Он как под воздействием колдовства («charmed») [27. Р. 103]). Более того, о нем говорится: «*Trying to break one charm, he was but becharmed anew*» [27. Р. 43]. Такие объяснения, как упадок авторитета Дона Бенито из-за его слабости [27. Р. 11] или сочетание в испанском капитане «некомпетентности, молодости, болезни и знатности» [27. Р. 20], удовлетворяют разум американского капитана только на поверхности, но ничего не объясняют и тем самым только усиливают ужас [4. Р. 119, 128–129].

«*Charm*», который Делано не может преодолеть, – расизм. Например, американский капитан спрашивает себя, может ли Дон Бенито быть «*any way in complicity with the blacks?*» Но он тут же опровергает эту мысль: «*But they were too stupid. Besides, who ever heard of a white so far a renegade as to apostatize from his very species almost, by leaguing in against with negroes?*» [27. Р. 45]. Здесь Делано показывает, во-

первых, ничем не оправданный предрассудок против умственных способностей чернокожих [12. С. 19], а, во-вторых, он отрицает, что они относятся к тому же «виду», как и белые, т.е. что они люди. Его мнимая доброжелательность к ним более похожа на отношения любителя к собаке, нежели человека к человеку [27. Р. 57].

Соответственно, когда Бабо бреет Дона Бенито, Делано рассуждает о том, что «негры» – «natural valets and hair-dressers» [27. Р. 56], которым свойственно от природы заботиться о теле их господ или клиентов. Здесь почти дословно мнение Делано соответствует представлению Гегеля, что господин «поставил раба между <вещью> и со-бою» [24. С. 155]. Господин поручает заботу о своем теле слуге, сам же только опосредованно наслаждается чистым телом.

Однако тем самым Делано косвенно признает, что отношения между господином и рабом по-гегелевски сложны, ведь если раб обслуживает тело господина, то «его хозяин, по крайней мере, касательно туалета, творение его собственных искусственных рук» [8. Р. 99].

И не случайно в этом контексте Делано видит, что положение, которое делает человека деспотическим господином, одновременно делает его рабом: узнав, что якобы из ярости Дон Бенито поранил Бабо, как наказание за то, что тот по ошибке порезал его во время бритья, Делано думает: «Ah, this slavery breeds ugly passions in man! Poor fellow» [27. Р. 63]. Этой краткой мыслью Делано подчеркивает, что рабовладелец не только господин, но и раб, раб своих «гадких страстей», так что он «прямое свидетельство пагубного воздействия рабства на человека» [10. С. 160].

Видя пестрый платок, который Бабо кладет на Дона Бенито в качестве фартука, Делано интерпретирует это как «an odd instance of the African love of bright colours and fine shows» [27. Р. 57], т.е. как признак детской простоты [27. Р. 51]. Это мешает капитану правильно оценить символику. Ведь это не просто пестрый платок, а флаг Испании. Это означает, что на корабле авторитет Испании низвергнут.

Таким образом, капитану Делано мешает верить в бунт чернокожих якобы доброжелательная сторона расизма – любовь к «неграм», как будто они простые домашние животные, и убежденность в своем собственном превосходстве [29. С. 176].

Но за этой простодушной и презрительной доброжелательностью к «неграм» скрывается страх. Когда Бабо бреет Дона Бенито и это

напоминает капитану Делано казнь, повествователь комментирует: «But this was one of those antic conceits, appearing and vanishing in a breath, from which, perhaps, the best regulated mind is not free» [27. P. 58–59]. «Best regulated mind» – здесь разум, умеющий вытеснять свои страхи [8. P. 101]. Делано обычно действительно поверхностно весел. Например, когда Дон Бенито впадает в ужас оттого, что Бабо во время бритья порезал его, Делано смеется при мысли, что человек, даже не выдерживающий вид нескольких капель крови, вряд ли может быть бандитом и убийцей [27. P. 60]. Но еще важнее слова: «Who would murder Amasa Delano? His conscience is clean» [27. С. 47]. Очевидно, это высказывание бессмысленно, ведь часто убивают людей, чья совесть чиста. Помимо того, его можно читать как самооправдание. То, что Делано из Массачусетса [27. P. 3], где нет рабства, не значит, что он и его прямые земляки не причастны к злу рабства и не могут быть наказаны за него, так как и северные штаты изначально принимали участие в работорговле [7. P. 211].

Соответственно, убийства, описанные в отчете Дона Бенито, показывают, в чем и для капитана Делано заключается кошмар: как он считает, освобождение и правление «диких» не ведет к райской простоте, описанной Ж.-Ж. Руссо, а, наоборот, к террору [6. P. 72–74]. Или, как выражается М.П. Роджин, намекая на то, что рабовладельцы в числе основателей США хотели сохранить рабство отчасти из страха перед насилием со стороны чернокожих: «The carnage finally revealed on the San Dominick is closer to Jefferson's nightmares than to John Quincy Adams's hopes» [7. P. 213].

В этом смысле значима и окончательная судьба Дона Бенито: он умирает в «меланхолии», потому что «тень» набросил на него «негр»: он не может забыть о том болезненном опыте, когда Бабо стал его господином [27. P. 104–105]. Даже во время суда над Бабо Дон Бенито оказывается слабее бывшего раба: капитан не может смотреть на него, а «когда был принужден судьями, потерял сознание»; Бабо же молчит и никто не может заставить его говорить [27. P. 105]. И даже после казни Бабо остается лидером [6. P. 66]: его голову возвышают на столбе, откуда он смотрит сверху на могилу убитого по его же воле Александро Аранды, а также на монастырь, где три месяца после суда Дон Бенито «did, indeed, follow his leader» [27. P. 105–106], т.е. умер, как Аранда.

Таким образом, новелла «Бенито Серено» является художественным ответом на ситуацию, в которой действуют сложные взаимоотношения между господином и рабом, как их описывает Гегель. Однозначные политические высказывания касательно отмены рабства в новелле отсутствуют. Для Мелвилла важнее гносеологическая проблема, что всё не так, как кажется, и что капитан Делано не способен познать это. Институт рабства превращает рабовладельцев (и их союзников) в рабов. Поэтому Дон Бенито, который, согласно всем ожиданиям, должен быть господином, в итоге оказывается рабом, а преданный раб Бабо – господином. Чужой же капитан, попадающий в карнавальный «мир наизнанку» на борту как бы «заколдованный» корабля и неспособный преодолеть «колдовство», указывает на власть расизма над разумом, по крайней мере, части белокожих людей.

«Село Степанчиково и его обитатели» – это, по мнению Л.М. Лотмана, «повесть» [17. С. 152]. Е.М. Понкратова же называет произведение «романом» [19. С. 12]. Мы здесь придерживаемся названия «роман» уже потому, что сам повествователь начинает эпилог словами: «Роман кончен» [30. Т. 3. С. 163]. На самом деле повествование характеризует отсутствие той остроты сюжетности, которой отличается новелла «Бенито Серено». Отчасти это может быть связано с тем, что вопрос об отношениях между господами и крепостными, господами и служителями в более широком смысле обладает далеко не такой остротой, как вопрос о рабстве в США.

Тем не менее вопрос о роли крепостных присутствует в произведении. Например, мужики обязаны признать себя «господскими холопами» [30. Т. 3. С. 75]. Крепостное право – только один из аспектов свободы, господства и подчинения, обсуждаемых в романе, и даже не доминирующий. Произведению присущ широкий диапазон аспектов этого вопроса, возникающих из общественных дискуссий времен Достоевского.

Атмосферу в России Достоевского характеризовали такие же шаткие отношения между господином и подчиненным, как и в Америке во время рабства и бунтов против него. Уже А.С. Пушкин рассказывает в «Капитанской дочки», повести о бунте самозванца против императрицы, пришедшей к власти с помощью путча, что вчерашняя «собака» – так Савельич называет незнакомого вожатого в начале повести – становится «отец родной» [31. С. 99, 111]. Вопрос

неустойчивости порядков по-своему присутствует и у Достоевского, например, в «Двойнике», где (пусть даже на уровне больных воображений) тот, кто вчера был «никто» и которого приютили, вытесняет уважаемого чиновника [30. Т. 1. С. 143–169].

Большой многоаспектностью вопроса о свободе, господстве и подчинении может также быть обусловлено, что, в отличие от трагизма Мелвилла, у Достоевского доминирует юмор – как подчеркивает Е.М. Понкратова, именно юмор, отнюдь не сатира [19. С. 12]. Помимо того, «Село Степанчиково и его обитатели» отличается от новеллы Мелвилла присутствием нескольких сюжетных линий (приключения повествователя Сергея, главенствующая роль Фомы Фомича, любовь Егора Ильича и Насти, приключения Татьяны Ивановны, Фалалея и др.). Это соответствует и заглавию: если в «Бенито Серено» повествование сосредоточено на вопросе, кто такой единственный заглавный герой, то здесь заявлены «обитатели» во множественном числе.

Вопрос свободы и вопрос о том, кто господин и кто подчиненный, находит свое выражение, к примеру, в том, что Татьяна Ивановна мечтает о «кавалере», желательно, испанском, который влюбится в нее и будет за ней ухаживать, т.е. ей служить [30. Т. 3. С. 121]. Здесь, кстати, так же как у Мелвилла, появляется образ испанца: у Мелвилла он одновременно господин своих рабов и раб своих страстей [27. Р. 63]. У Достоевского же воображаемый испанский мужчина одновременно кавалер-слуга своей дамы и мачо-завоеватель.

Обноскину действительно удается «завоевать» и увести Татьяну Ивановну, он «покорил нежное сердце», как выражается господин Бахчеев [30. Т. 3. С. 124]. Но при этом, когда компания из села, желающая вернуть Татьяну Ивановну, застает обоих в Мишине, «Обноскин <...> испуганный и конфуженный до жалости» [30. Т. 3. С. 122]. Затем же он оправдывает себя, говоря: «...это всё не я, а маменька», причем «полушепотом, чуть не плача от стыда и поминутно оглядываясь на дверь, вероятно из боязни, чтоб там не услышали» [30. Т. 3. С. 123]. Оказывается, что властвует над Обноскиным его мать. Когда она обвиняет сына в слабости, потому что он ее не защищает, и говорит, что он «тряпка», повествователь высказываетя так: «Это была настоящая фурия, фурия без маски» [30. Т. 3. С. 124]. Данные слова весьма точно выражают динамику власти, достигшую своего завершения: Обноскин ухаживал за Татьяной Ивановной, т.е. сыграл роль

кавалера, служащего своей даме. Затем же он «покорил» ее. Но не он был господином, а его мать, которая, однако, для осуществления своих планов должна была скрывать свою ведущую роль. Теперь же планы рухнули, из-за чего она снимает маску. Оправдывается позиция Гегеля: боясь бороться, Обноскин становится рабом [24. С. 156].

Ведущей линией в романе является вопрос о том, насколько Фома Фомич настоящий господин и Егор Ильич подчиняется ему. Конечно, правовое положение Фомы Фомича, приживальщика, нельзя сравнить с положением раба Бабо. Тем не менее в повествовании есть значимые параллели между обоими героями. Как Бабо в своих отношениях с Доном Бенито, так и Фома Фомич много раз подчеркивает, что Егор Ильич господин. Он часто называет Егора Ильича «полковник» [30. Т. 3. С. 64, 66, 70–71]. Фома Фомич также подчеркивает, что Егор Ильич для крестьян «барин и даже, в некотором смысле, отец» [30. Т. 3. С. 64]. Однако снова и снова Фома пользуется как раз высоким положением Егора Ильича, чтобы давать господину приказы. Например, как полковник он должен проявить патриотизм и сбрить бакенбарды [30. Т. 3. С. 15]. Как помещик он должен воспитывать своих мужиков в том духе, который Фома Фомич считает правильным [30. Т. 3. С. 64]. Таким образом, у Егора Ильича так же, как у Дона Бенито, признаки власти указывают на беспомощность. Позиция принуждает его подчиняться чужим ожиданиям.

Егора Ильича с Доном Бенито связывает также вопрос, является ли он господином своих страстей. Хотя Егор Ильич «добр до крайности» [30. Т. 3. С. 15], Фома Фомич обвиняет полковника в том, что он раб своих страстей, которым управляют «жестокость», «эгоизм» и «мелкое самолюбие» [30. Т. 3. С. 10, 12, 17, 73]. Помимо того, Фома Фомич обвиняет полковника в непозволительной и страстной связи с Настенькой [30. Т. 3. С. 137]. Здесь так же, как в случае Дона Бенито, возникает вопрос, каким образом раб своих страстей может быть господином людей. Даже то, что в обоих случаях данный вопрос с истинной картиной ничего общего не имеет, связывает произведения Мелвилла и Достоевского, ведь другой герой видит такую связь, потому что ему выгодно: капитану Делано, чтобы скрыть перед собой реальность бунта, а Фоме Фомичу, чтобы управлять полковником.

Характерен эпизод, когда дядя действительно хочет показать, что он хозяин: сначала, как знак, что Фома Фомич, заставлявший

крепостных изучать французский язык, больше не хозяин, Егор Ильич кричит слуге Гавриле: «На что у тебя французская тетрадка? <...> Прочь ее! Сожги, растопчи, разорви! Я твой господин и я приказываю тебе не учиться французскому языку» [30. Т. 3. С. 81, курсив здесь и в дальнейшем Достоевского. – Авт.]. Однако Фома Фомич заставляет полковника ждать, так что Егор Ильич уже снова находится «в борьбе с собой», просит Гаврилу пока не рвать тетрадку, а Сергея не быть свидетелем, чтобы не унизить Фому Фомича [30. Т. 3. С. 81–82].

Как раз страхом Егора Ильича унизить приживальщика и играет Фома Фомич: на входе он уже подчеркивает, что ему угрожали притащить его силой. Затем же он садится в кресло (можно сказать, на трон), а полковник нервно похаживает по комнате [30. Т. 3. С. 83]. Егор Ильич старается поговорить с приживальщиком деликатно и, чтобы смягчить ситуацию, предлагает ему деньги [30. Т. 3. С. 83]. Но это Фома Фомич воспринимает за новую обиду и отказывается принять их. Благодаря этому полковник снова думает, что Фома «возвышенный человек», а он сам «подлец» перед ним [30. Т. 3. С. 84]. Тем самым Фома Фомич снова становится властелином нравственных представлений полковника, он заставляет его назвать Фому «ваше превосходительство», а себя «самолюбивым» и «мрачным эгоистом» [30. Т. 3. С. 88–89].

Всё это возможно потому, что Егор Ильич не склонен к конфликтам. Например, когда генеральша хочет выгнать Сергея, Егор Ильич настаивает на том, чтобы он остался, но в то же время просит его: «спрячься где-нибудь» [30. Т. 3. С. 59]. Егор Ильич терпит, когда Фома Фомич игнорирует или даже оскорбляет его любимого племянника [30. Т. 3. С. 69] и когда Фома Фомич «просит» его, хозяина дома, не вмешиваться в беседы, говоря ему: «Вы не можете судить в нашем разговоре, не можете!» [30. Т. 3. С. 70]. Поэтому Егора Ильича, как выражается Сергей, «в его же доме считали ровно ни во что» [30. Т. 3. С. 47]. Снова сбываются слова Гегеля: человек, который не борется, становится рабом [24. С. 156].

Напротив, у Фомы Фомича есть широкий диапазон способов борьбы за свою власть: он позволяет себе заставлять других ждать своего прихода или ответа на вопрос [30. Т. 3. С. 27, 59, 82–83]. Он подчеркивает собственные интеллектуальные преимущества [30. Т. 3. С. 69–71], а особенно собственную кротость, добродетель и

молитвенные подвиги [30. Т. 3. С. 85, 87, 131, 137], тем самым требуя благодарности и занимаясь эмоциональным шантажом. Помимо того, он может и кричать [30. Т. 3. С. 75–76, 84]. Несколько раз Фома Фомич уходит или грозится уйти, что генеральша воспринимает болезненно [30. Т. 3. С. 76, 86, 136].

В романе присутствует множество символов власти Фомы Фомича. Например, его приход торжественно объявляется [30. Т. 3. С. 59] (см.: [22. С. 126]). Он заставляет полковника поклониться перед собой [30. Т. 3. С. 88]. Данные символы «организуют, оформляют» власть Фомы Фомича [22. С. 128].

Соответственно, с Фомой Фомичом происходит то, о чем говорит повествователь: «Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет» [30. Т. 3. С. 13]. Более того, Фома Фомич, из «высочайшей любви к человечеству» преследующий полковника, а затем «созидающий всеобщее счастье» [30. Т. 3. С. 145–148], становится прообразом «Великого инквизитора» [32. С. 165]. Тем самым он похож на Бабо, всё время преследующего Дона Бенито – с двумя различиями: во-первых, Бабо выгодно, чтобы его власть осталась тайной, а Фоме Фомичу нужно, чтобы на него обратили внимание [30. Т. 3. С. 152]. Во-вторых, в отличие от истории жестоких поступков у Мелвилла, слова С.А. Кильбальника о том, что у Егора Ильича «в доме воцарилась самая жестокая деспотия» [20. С. 156], преувеличены, так как все-таки в романе доминирует юмор.

То, что по приказу Фомы Фомича крепостные изучают французский язык [30. Т. 3. С. 31–32, 34, 74–75], для приживальщика становится инструментом, чтобы внедрить деспотию и унизить слуг, в частности Гаврилу. Однако оно становится также камнем преткновения, о который господство Фомы Фомича разбивается, когда его насмешка выводит Гаврилу из себя и тот напоминает приживальщику, что и он, «холоп», «образ божий на себе носит, образ его и подобие» [30. Т. 3. С. 74–75]. На это Фома Фомич реагирует со злостью. Для него поведение Гаврилы – «бунт» со стороны «раба», который для него «обтирка моего сапога» [30. Т. 3. С. 75]. Благодаря этим словам заявленная нравственная возвышенность Фомы Фомича демаскируется, вопреки собственным требованиям он становится рабом своих страстей. Это доказывает от обратного теорию Гегеля. Как только окружающие Фому Фомича готовы бороться с его претензиями, они

деконструируют фундамент его власти. Оказывается, что его забота о достоинстве [30. Т. 3. С. 68] и об образованности крестьян [30. Т. 3. С. 35] служит только инструментом для манипуляции.

Затем, конечно, «после поражения, которое он обратил в победу созиданием “всеобщего счастья”» [16. С. 130], Фоме Фомичу удается восстановить свою власть. Но он уже не настаивает на своей воле в главных вопросах. После ссоры с Егором Ильичом, когда тот признает Фому Фомича «его превосходительством», но все-таки просит его не требовать увольнения Насти, Фома Фомич подчеркивает, что всё должно произойти не по его воле, а исключительно по материнской воле генеральши [30. Т. 3. С. 90–91], таким образом уже занимая нейтральную роль «над» партиями. В дальнейшем, после того как он обвинил Егора Ильича и Настю в безнравственном поведении и за это был наказан временным «изгнанием» [30. Т. 3. С. 136–139], вернувшись в дом, он возвращается к вопросу, что считает связь между полковником и Настей непозволительной [30. Т. 3. С. 149]. Затем же совершенно неожиданно он объявляет: «Полковник! По многим признакам, которых я не хочу теперь объяснять, я уверился наконец, что любовь ваша была чиста и даже возвышенна, хотя вместе с тем и преступно недоверчива» [30. Т. 3. С. 149]. Он составляет «обоюдное счастье» полковника и Нasti, «благословляя» их на брак и призывая их попросить благословения генеральши, которая, видя, что Фома поддерживает брак, также соглашается с ним [30. Т. 3. С. 149–150]. В дальнейшем Фома Фомич еще раз грозится уйти, но остается, утешает Фалалея и оказывает благосклонность Коровкину [30. Т. 3. С. 153–156]. Повествователь подытоживает: «...гений добра безусловно воцарился в доме, в лице Фомы Фомича» [30. Т. 3. С. 163].

По-прежнему любые капризы Фомы Фомича принимаются все-рьез. Однако Настя «почти понимает», что это только капризы. Она допускает, чтобы он «капризничал в доме дяди по-прежнему, но прежних, деспотических и наглых распеканций <...> уже не было» [30. Т. 3. С. 164]. Таким образом Фома становится как бы конституционным монархом, он признается и настаивает на признании, но не требует, чтобы в существенных вопросах жители повиновались ему. Соответственно, Настя, которая «почти неприметно заставила Фому кой-что уступить и кой в чем покориться» [30. Т. 3. С. 164], является

примером, что человек, который свободен от амбиций, может избегать гегелевской диалектики господин – раб.

Событийным перипетиям соответствует карнавальный «мир наизнанку», в котором шут преображается в короля, а затем до некоторой степени становится кротким, помещик становится послушным слугой, а Настя, которая «из униженных» [30. Т. 3. С. 164] – почти незаметной хозяйкой [14. С. 183–184].

С точки зрения же повествовательной стратегии важно, что за перипетиями в этом карнавальном мире наблюдает приезжий герой, племянник Сергей, который «не всеведущ» [16. С. 130]. С усадьбой связан момент непонятности в том ключе, что, например, возле конюшни, где обычно барин с помощью телесных наказаний утверждает свою роль как господин [23. С. 173], Егор Ильич, наоборот, успокаивает крестьян – причем именно за конюшней, чтобы Фома Фомич и генеральша этого не заметили [30. Т. 3. С. 32]. Таким образом Егор Ильич показывает, что он на самом деле не хозяин. В этом смысле усадьба среди полей и лесов, в которую приезжает человек, который застает там сложный «мир наизнанку», занимает функцию, похожую на образ шхуны у Мелвилла.

Как Г. Мелвилл новеллу «Бенито Серено», так и Ф.М. Достоевский посвящает роман «Село Степанчиково и его обитатели» вопросу о свободе, господстве и подчинении. Мелвилл пишет остросюжетную новеллу, что отчасти соответствует западному стилю, отчасти остроте, с которой в Америке его времени обсуждается вопрос рабства. Достоевский же пишет роман со множеством сюжетных линий, что обусловлено стилем русского повествования, а также разнообразием и меньшей остротой вопросов свободы, господства и подчинения, какими они видятся ему.

Оба повествуют о ситуации, когда в обособленном мире, ставшем «миром наизнанку», тот, кому положено быть главенствующим, не борется за свою позицию и, соответственно, теряет ее и становится подчиненным, а подчиненный, применяющий силу, становится главным.

Список источников

1. Reeve F.D. The white monk: An essay on Dostoevsky and Melville. Nashville, Tennessee : Vanderbilt University Press, 1989. 186 p.

2. Венедиктова Т.Д. Люди и стены: осмысление повседневности в литературе (Г. Мелвилл и Ф.М. Достоевский). URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/venediktoval-ru?fbclid=IwAR0GZUzvQ80rfl2-myPiQqUvtmPHGFxU9OBcb4p5TYyupH>
3. Howard L. Herman Melville. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1961. 48 p.
4. Kosak H. Die Bedeutung der Gothic Novel für das Erzählwerk Herman Melvilles. Hamburg : Cram, de Gruyter & Co., 1963. 157 p.
5. Bernstein J. Pacifism and Rebellion in the Writings of Herman Melville. London : The Hague ; Paris : Mouton & Co., 1964. 232 p.
6. Widmer K. The Ways of Nihilism: A Study of Herman Melville's Short Novels. Los Angeles : The California State Colleges, 1970. 150 p.
7. Rogin M.P. Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville. New York : Alfred A. Knopf, 1983. 354 p.
8. Sundquist E.J. Suspense and Tautology in "Benito Cereno" // Herman Melville's Billy Budd, "Benito Cereno", "Bartleby the Scrivener" and Other Tales / ed. and with an Introduction by Herold Bloom. New York, Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1987. P. 81–106.
9. Därmann I. Undienlichkeit: Gewaltgeschichte und politische Philosophie. Berlin : Matthes & Seitz, 2020. 512 p.
10. Голубкова О.Н. Особенности историзма повести Г. Мелвилла «Бенито Серено» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков: К проблеме историзма : межвузовский сборник. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1986. Вып. 8. С. 152–161.
11. Романова И.С. К вопросу об образе афроамериканца в произведениях американских писателей XIX века (на материале произведений Дж.Ф. Купера, Э. По, Г. Мелвилла, У. Уитмена) // Вестник Ивановского государственного энергетического университета. 2007. № 1. С. 82–88.
12. Ясько Е.С. Художественное осмысление проблемы зла в системе зрелого американского романтизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 22 с.
13. Дулина А.В. Телесное в прозе Г. Мелвилла (новеллы 1850-х годов) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2018. № 3. С. 128–139.
14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М. : Сов. Россия, 1979. 318 с.
15. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 198–226.
16. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. 209 с.
17. Лотман Л.М. «Село Степанчиково» Достоевского в контексте литературы второй половины XIX века // Достоевский: Материалы и исследования. Л. : Наука, 1987. Т. 7. С. 152–165.
18. Иванов В.В. Достоевский: поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 1994. С. 67–101.

19. Понкратова Е.М. Смеховое и комическое в эстетике и поэтике Ф.М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2012. 21 с.
20. Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб. : ИД «Петрополис», 2013. 432 с.
21. Константинова Н.В. К вопросу о пародийном фоне повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 36–42.
22. Постникова Е.Г. Феномен «характеры власти» в повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. № 1. С. 123–138.
23. Сафонова Е.Ю. Топос усадебного рая в романе Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2019. № 2 (14). С. 169–186.
24. Hegel G.W.F. Phänomenologie des Geistes. М. : Астрель, 2006. 584 с.
25. Постникова Е.Г. Власть в творчестве Ф.М. Достоевского (мифопоэтический и художественно-философский аспекты). Магнитогорск : МагГУ, 2014. 202 с.
26. Ковалев Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм. Л. : Художественная литература, 1972. 280 с.
27. Melville H. Shorter Novels of Herman Melville / with an Introduction by R. Weaver. New York : Liveright Publ., 1942. 328 p.
28. Ingram J.K. et al. Slavery // The Encyclopedia Britannica, Eleventh Edition: Volume XXV: Shuvalov to Self. Cambridge : at the University Press, 1911. P. 216–227.
29. Кулькина В.М. Барретт Л. «Свет и отражения»: странная игра слов в новелле Германа Мелвилла «Бенито Серено». Barratt L. «Light and Baffling»: Uncanny punning in Melville's Benito Cereno // Papers on language & literature. Edwardsville: Southern Illinois univ. Edwardsville, 2011. Vol. 47, № 4. P. 404–429 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2013. № 3. С. 173–176.
30. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1972–1990.
31. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 2 т. М. : Издательский центр «Классика», 1999. Т. 2. 912 с.
32. Семыкина Р.С.-И. Село Степанчиково и его обитатели // Достоевский: Сочинения, письма, документы : словарь-справочник. СПб. : Пушкинский Дом, 2008. С. 163–167.

References

1. Reeve, F.D. (1989) *The white monk: An essay on Dostoevsky and Melville*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.

2. Venediktova, T.D. (n.d.) *Lyudi i steny: osmyslenie povsednevnosti v literature (G. Melvill i F.M. Dostoevskiy)* [People and walls: understanding everyday life in literature (Herman Melville and Fyodor Dostoevsky)]. [Online] Available from: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/venediktova1-ru?fbclid=IwAR0GZUzvQ80rfI2-myPiQqUvtmPHGFxU9OBcb4p5TYyupH>
3. Howard, L. (1961) *Herman Melville*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
4. Kosak, H. (1963) *Die Bedeutung der Gothic Novel für das Erzählwerk Herman Melvilles*. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co.
5. Bernstein, J. (1964) *Pacifism and Rebellion in the Writings of Herman Melville*. London, The Hague, Paris: Mouton & Co.
6. Widmer, K. (1970) *The Ways of Nihilism: A Study of Herman Melville's Short Novels*. Los Angeles: The California State Colleges.
7. Rogin, M.P. (1983) *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*. New York: Alfred A. Knopf.
8. Sundquist, E.J. (1987) Suspense and Tautology in “Benito Cereno.” In: Bloom, H. (ed.) Herman Melville’s “Billy Budd”, “Benito Cereno”, “Bartleby the Scrivener” and Other Tales. New York, Philadelphia: Chelsea House Publishers. pp. 81–106.
9. Därmann, I. (2020) *Undienlichkeit: Gewaltgeschichte und politische Philosophie*. Berlin: Matthes & Seitz.
10. Golubkova, O.N. (1986) Osobennosti istorizma povesti G. Melvilla “Benito Sereno” [Historicism in Herman Melville’s “Benito Cereno”]. In: *Realizm v zarubezhnykh literaturakh XIX–XX vekov: K probleme istorizma* [Realism in foreign literature of the 19th–20th centuries: On the problem of historicism]. Vol. 8. Saratov: Saratov State University. pp. 152–161.
11. Romanova, I.S. (2007) K voprosu ob obraze afroamerikantsa v proizvedeniyakh amerikanskikh pisateley XIX veka (na materiale proizvedeniy Dzh. F. Kupera, E. Po, G. Melvilla, U. Uitmena) [On the image of an African American in the works of American writers of the 19th century (based on the works of J.F. Cooper, E.A. Poe, H. Melville, W. Whitman)]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo energeticheskogo universiteta*. 1. pp. 82–88.
12. Yasko, E.S. (2016) *Khudozhestvennoe osmyslenie problemy zla v sisteme zrelego amerikanskogo romantizma* [Artistic understanding of the problem of evil in the system of mature American Romanticism]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
13. Dulina, A.V. (2018) Telesnoe v proze G. Melvilla (novelly 1850-kh godov) [Corporeal in the prose of H. Melville (the short stories of the 1850s)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*. 3. pp. 128–139.
14. Bakhtin, M.M. (1979) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. 4th ed. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
15. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoryya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinematography]. Moscow: Nauka. pp. 198–226.

16. Zakharov, V.N. (1985) *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika* [Dostoevsky's system of genres: Typology and poetics]. Leningrad: Leningrad State University.
17. Lotman, L.M. (1987) "Selo Stepanchikovo" Dostoevskogo v kontekste literatury vtoroy poloviny XIX veka [“The village of Stepanchikovo” by Dostoevsky in the context of literature of the second half of the 19th century]. In: Fridlender, G.M. (ed.) *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Research]. Vol. 7. Leningrad: Nauka. pp. 152–165.
18. Ivanov, V.V. (1994) Dostoevskiy: poetika chinha [Dostoevsky: Poetics of rank]. In: Zakharov, V.N. (ed.) *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo* [New Aspects in the Study of Dostoevsky]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University. pp. 67–101.
19. Ponkratova, E.M. (2012) *Smekhovoe i komicheskoe v estetike i poetike F.M. Dostoevskogo* [Laughter and comic in the aesthetics and poetics of Fyodor Dostoevsky]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tomsk.
20. Kibalnik, S.A. (2013) *Problemy intertekstual'noy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's intertextual poetics]. St. Petersburg: Petropolis.
21. Konstantinova, N.V. (2014) K voprosu o parodiynom fone povesti F.M. Dostoevskogo "Selo Stepanchikovo i ego obitatelyi" [On the parody background in Fyodor Dostoevsky's "The Village of Stepanchikovo and its residents"]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*. 2. pp. 36–42.
22. Postnikova, E.G. (2016) The phenomenon of "charisma of power" in F.M. Dostoevsky's short novel "The Village of Stepanchikovo and its Inhabitants." *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovanii – Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*. 1. pp. 123–138. (In Russian).
23. Safronova, E.Yu. (2019) Topos usadebnogo raya v romane F.M. Dostoevskogo "Selo Stepanchikovo i ego obitatelyi" [Topos of manor paradise in the novel by F.M. Dostoevsky "The Village of Stepanchikovo and its Inhabitants"]. *Issledovatel'skiy zhurnal russkogo yazyka i literatury*. 2(14). pp. 169–186.
24. Hegel, G.W.F. (2006) *Phänomenologie des Geistes*. Moscow: Astrel'.
25. Postnikova, E.G. (2014) *Vlast' v tvorchestve F.M. Dostoevskogo (mifopoeticheskiy i khudozhestvenno-filosofskiy aspekty)* [Power in the works of F.M. Dostoevsky (mythopoetic and artistic-philosophical aspects)]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State University.
26. Kovalev, Yu.V. (1972) *German Melvill i amerikanskij romantizm* [Herman Melville and American Romanticism]. Leningrad: Khudozhestvennaya literature.
27. Melville, H. (1942) *Shorter Novels of Herman Melville*. New York: Liveright Publ.
28. Ingram, J.K. et al. (1911) Slavery. In: *The Encyclopedia Britannica*. 11th ed. Vol. 25. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 216–227.
29. Kulkina, V.M. (2013) Barrett L. "Svet i otrazheniya": strannaya igra slov v novelle Germana Melvilla "Benito Sereno. Barrett L. "Light and Baffling": Uncanny punning in Melville's Benito Cereno. Papers on language & literature. Vol. 47(4).

Edwardsville: Southern Illinois Univ. Edwardsville, 2011. pp. 404–429. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie. Referativnyy zhurnal*. 3. pp. 173–176.

30. Dostoevskiy, F.M. (1972–1990) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad: Nauka.

31. Pushkin, A.S. (1999) *Polnoe sobranie sochineniy: v 2 t.* [Complete Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Klassika.

32. Semykina, R.S.-I. (2008) *Selo Stepanchikovo i ego obitateli* [The Village of Stepanchikovo and its Inhabitants]. In: Shchennikov, G.K. & Tikhomirov, B.N. (eds) *Dostoevskiy: Sochineniya, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Works, letters, Documents: A dictionary and reference book]. St. Petersburg: Pushkinskiy Dom. pp. 163–167.

Информация об авторе:

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

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

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

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 28.02.2022.

The article was accepted for publication 28.02.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1+82.091
doi: 10.17223/24099554/20/4

«Между проселочными дорогами»: «роман без интриги» Д.В. Григоровича в компаративном аспекте

Алексей Евгеньевич Козлов

Институт филологии Сибирского отделения РАН, Новосибирск, Россия, alexeykozlov54@gmail.com

Аннотация. Роман Д.В. Григоровича «Проселочные дороги» был признан неудавшимся; критики и современники увидели в писателе подражателя и эпигона Н.В. Гоголя и Ч. Диккенса. Показано значение иных линий интертекста (У. Теккерей, О. Бальзак, Ш. Нодье, А.С. Пушкин), а также продемонстрировано значение романа Григоровича для литературной эволюции и становлении жанра в России. Статья подготовлена к 200-летнему юбилею Григоровича и 170-летнему юбилею первой публикации романа «Проселочные дороги» в журнале «Отечественные записки».

Ключевые слова: русский роман XIX в., Григорович, вторичность и альтернативность, история романа, диалог культур, прототипы, формы времени, фельетонная поэтика

Источник финансирования: Исследование выполнено в рамках реализации гранта Российского научного фонда № 21-78-00011 «Творчество Д.В. Григоровича в контексте взаимодействия классики и беллетристики: репутация, поэтика, текстология».

Для цитирования: Козлов А.Е. «Между проселочными дорогами»: «роман без интриги» Д.В. Григоровича в компаративном аспекте // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 74–90. doi: 10.17223/24099554/20/4

Original article
doi: 10.17223/24099554/20/4

Dmitry Grigorovich's *Country Roads* as a novel without an intrigue: A comparative aspect

Alexey E. Kozlov

Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
Novosibirsk, Russian Federation, alexeykozlov54@gmail.com

Abstract. The article is dedicated to the bicentenary of the Russian writer and journalist Dmitry Grigorovich and the 170th anniversary of the first publication

of his novel *Country Roads* in the literary magazine *Otechestvennye Zapiski*. It shows the formation of the middle-field of Russian literature, responding to the search for the European novel from Balzac to Dickens. The author studies Grigorovich's novel *Country Roads* published in the literary magazine *Otechestvennye Zapiski* in the early 1850s. All Russian critics claimed that the novel failed, since Grigorovich betrayed his democratic views in favor of caricature and feuilleton. In addition, Grigorovich came under criticism for imitating Nikolay Gogol and Charles Dickens. The article shows other significant intertextuality lines (William Thackeray, Honoré de Balzac, Charles Nodier, Alexander Pushkin), and demonstrates the significance of Grigorovich's novel for literary evolution and the formation of the genre in Russia. Grigorovich builds his novel by abandoning a key component of plot organization: continuing the tradition of "a novel without a hero", he, like Thackeray, writes "a novel without an intrigue." The influence of Thackeray, apparently, explains the defect in empathy that magazine reviewers talked about: Grigorovich uses exclusively external descriptions, without going into the details of his characters' inner world, and often turns to caricature. Like most of his contemporaries, Grigorovich was much influenced by Stendhal, Balzac and George Sand, whose prose played an important role in describing the family life in Grigorovich's novel. The key book here is *The Physiology of Marriage* by Balzac, directly quoted by Grigorovich in *Country Roads* with cuts inevitable for Russian society. While Balzac directly speaks about corporality, psychological and sexual intimacy, Grigorovich uses the figures of silence to a greater extent typical of English literature. Special attention is paid to the storyline of the Moscow adventures of the unsuccessful writer Apollon Egorovich Dryankov. It is shown that the description of the bookseller's shop on Ilyinka goes back not only to Pushkin's pretexts, but also to Nodier's *Bibliophile Novels*. Returning to the previously discussed episode of Dryankov's meeting with the philanthropist Yastrebov (Reflection and Narration in the novel without an intrigue *Country Roads* of D.V. Grigorovich, 2017), the author shows the connection of this plot with the history of the house of Karolina and Nikolai Pavlov. The final part of the article shows possible correlations between Grigorovich's novel and those of Leo Tolstoy (*Childhood, Adolescence, Youth; Snowstorm, Master and Worker*), Dostoevsky (*Uncle's Dream, The Village of Stepanchikovo and its Inhabitants, The Demons*), and Flaubert (*Madame Bovary*). Though Flaubert could hardly know about Grigorovich's novel, *Madame Bovary* and *Country Roads* have common pretexts: both Flaubert and Grigorovich synthesize the plots of Dickens and Balzac. However, such plot similarities highlight a divergence in the ideology and aesthetics of artistic creativity: creating "a novel without an intrigue", Grigorovich, by his own admission, worked carelessly, practically without resorting to drafts. The idea of a creating "a book of nothing" was associated for Flaubert with genuine torments of creativity, the result of which was a stylistic quality that determined the special place of this novel in the history of literature. Thus, though *Country Roads* was recognized as imitative by contemporaries to be noticed only by a few readers later, it shows how a major epic genre was shaped, on the one hand, while on the other, it allows discussing a literary and personal failure. This being so, the textual analysis of the manuscripts and commentary, covering both

realities and intertexts, and the hermeneutics of the writing acquire a particular importance.

Keywords: Russian literature, Dmitry Grigorovich, history of the novel, dialogue of cultures, secondary and alternativeness, forms of time, feuilleton poetics

Financial Support: The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 21-78-00011; Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

For citation: Kozlov, A.E. (2023) Dmitry Grigorovich's *Country Roads* as a novel without an intrigue: A comparative aspect. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 74–90. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/4

Переход западноевропейской прозы от повести, новеллы и очерка к роману не был одномоментным и линейным процессом: в то время как ключевые тексты приобретали свойства сверхформ, выходящих за пределы нормативной поэтики и не подчиняющихся законам направлений и эстетических школ [1], существовала и умножалась «однородная и компактная масса текстов» [2. С. 808], удовлетворяющая требованию невзыскательного читателя [3]. Так и в истории русского романа наряду со взрывными процессами, определившими его основное движение (от романа в стихах как энциклопедии русской жизни к роману-эпопее как панораме, охватывающей социальное и историческое измерение), можно проследить период накопления определенных приемов, реализация которых находит в дальнейшем выражение в ключевых текстах литературы. Показательным примером такого процесса является дебютный роман Д.В. Григоровича «Проселочные дороги»¹, осужденный на забвение критиками, а впоследствии и самим писателем, охладевшим к первоначально занимавшему его замыслу [4].

После серии очерков и рассказов «из простонародного быта», ставших своеобразной визитной карточкой Григоровича [5], «Проселочные дороги» знаменовали новую страницу его творчества, связанную с переходом от прозаических жанров малой формы к роману, куда, по словам героя И.А. Гончарова, «все уходит – это не то, что драма или комедия – это, как океан: берегов нет, или не видать; не тесно, все уместится там» [6. С. 75]. Однако в случае с Григоровичем такой переход носил в большей степени экстенсивный характер: его роман из провинциальной жизни оказался собранным из незначительных событий его ранних

¹ В черновой рукописи роман назван «Междур проселочными дорогами».

светских повестей, очерков столичной жизни и фельетонов, большая часть которых соединялась друг с другом по принципу сменяющих друг друга картин, дагерротипов или же карикатур. Отмечая неудовлетворительное качество «Проселочных дорог» Григоровича и сравнивая их с его же циклом «Похождения Накатова» (1849), обозреватель «Современника» писал:

Что это такое? Все действующие лица этого странного романа: *Кокуркины, Сараманаевы, Дрянковы, Прокисаи, Леокадии, Тирисы, Тонички-Антониночки*, книгопродавцы, приказчики, барыни и барышни не есть воспроизведение живых людей существующих в действительности; это карикатуры недостойные серьёзного искусства и приводимые в движение автором посредством ниточки, которую он даже не взял на себя труда скрыть от зрителей карикатуры, ничем не оправдываемые, у которых *белки глаз, как страпусовые яйца*, которые не просто смотрят, а *возводят на предметы исполинские глаза свои и вертят исполинскими зрачками*, которые не просто говорят, а *выгружают свое горе и радости в ухо слушателя и которых любопытство доходит до зубной боли*. <...>

Тот, кто ценит талант автора Антона Горемыки, кто симпатизирует с этим прекрасным талантом, *пробежит* с тяжелым и неприятным чувством утомительные «Проселочные дороги», не отдохнув ни на одной верной сцене, ни на одной живой и поэтической картине. В недоумении расстанется он с этими дорогами и спросить самого себя, неужели все это юмор, неужели все это остроумие? И на кого направлено оно? Неужели в самом деле «Проселочные дороги» писаны тем же пером, из-под которого вышли произведения, с таким участием обращавшие на себя в последнее время внимание публики и составившие г. Григоровичу имя и известность в русской литературе [7. С. 31].

Такой отзыв был мотивирован несколькими обстоятельствами. Во-первых, «Проселочные дороги» были опубликованы на страницах «Отечественных записок» и тем самым составляли конкуренцию «Львам в провинции» – другому фельетонному роману, написанному И.И. Панаевым для «Современника». Общность приемов в реализации событий и мизансцен, карикатурность характеров и общий памфлетный характер сюжета произведения неоднократно обсуждались современниками [8]. Во-вторых, несмотря на более чем очевидный выпад в сторону Аполлона Григорьева (один из героев – писатель-неудачник Аполлон Егорович Дрянков), роман был тепло встречен обозревателем «Москвитянина» Е. Эдельсоном, увидевшим в новом произведении Григоровича обилие «свежих и новых типов». Появление «Проселочных дорог» было интерпретировано редакцией журнала как свидетельство ослабления позиций натуральной школы, что не могло не вызвать

ответной реплики «Современника» [9]. Наконец, «Проселочные дороги», завершенные Григоровичем в 1851 г., из-за цензурных перипетий увидели свет только в 1852 г., начало которого было ознаменовано смертью Н.В. Гоголя. Роман, сосредоточенный на похождениях провинциальных авантюристов, небезосновательно обвиняли в подражательности, а его сюжет – в мелочности содержания [10]. Так, в той же статье «Современника» упоминался параграф из «Истории испанской литературы» Дж. Тикнора, посвященный второму тому «Дон Кихота». Тикнор писал об эпигоне Сервантеса Фернандесе де Авелланеда, позаимствовавшем героя и общую сюжетную канву оригинального произведения для своего переложения. В этом контексте Григорович становился в один ряд с Л. Ширмом, К. Масальским, А.Е. Ващенко-Захарченко и многими другими подражателями своего признанного гением современника [11].

При этом сам Григорович об этой параллели не упоминал, объясняя свой источник вдохновения чтением Диккенса: «Я взял форму, сходную с формою Пиквикского клуба, – форма, как вам известно, самая невинная, но вместе с тем и самая выгодная для этого рода повестей» [12. С. 155]. «Замогильные» или «Посмертные» записки Пиквикского клуба, действительно, были для российского читателя 1850-х гг. актуальным чтением: новые переводы этого романа появлялись на страницах ведущих толстых журналов, заполняя лакуны и зияния, вызванные ужесточением цензуры в эпоху «мрачного семилетия» [13]. Издатель романа А.А. Краевский таким образом видел в Григоровиче «русского Диккенса», рассчитывая на эффект узнавания сходных коллизий на фоне национального пейзажа. В дальнейшем эта корреляция будет неоднократно повторяться в обзорах «Отечественных записок»:

Он хотел подражать «Пиквикскому клубу» Диккенса и представил нам ряд сцен из нашего быта, как Диккенс представил много сторон английского общества, воспользовавшись путешествием своего знаменитого археолога, но более привлекательного добряка – Пиквика¹. Может быть, оттого, что Григорович слишком надеялся на юмор своей наблюдательности, может быть и оттого, что, читая роман г. Григоровича, часто вспоминаешь оригинал – Диккенса; может быть, и вследствие отсутствия завязки роман его не произвел того впечатления, которое должен был произвести по множеству

¹ При этом телеграфный тип речи авантюриста Ардалиона Попельковского, очевидно, связан с речевой манерой Альфреда Джингля. Совпадают и поступки этих персонажей, и их сюжетная функция трикстеров.

верно подмеченных сторон нашей жизни и по многим характерам, верно задуманным и отчетливо исполненным [14. С. 5].

Два тезиса, построенных на влиянии Гоголя и Диккенса, во многом определили векторы интерпретации произведения Григоровича, закрыв возможность альтернативных интерпретаций. Действительно, как нам доводилось писать об этом ранее, основной аллюзийно-реминисцентный уровень «Проселочных дорог» составляет гоголевское творчество, взятое в амплитуде от «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорились...» до «Портрета», «Мертвых душ», «Ревизора» и «Игроков»¹ [15]. В то же время семейной жизнь героев «Проселочных дорог» аранжирована мотивами романа «Торговый дом «Домби и сын»: торговля оптом, в розницу и на вынос»². По-видимому, для Григоровича было релевантным все, что было написано Диккенсом до «Дэвида Копперфилда»: новый тип романа, тяготеющий к *Bildungsroman* и столь чутко воспринятый молодым Л. Толстым [17], не имел серьезных последствий для «Проселочных дорог».

Тем не менее роман Григоровича строится не только на старательном воспроизведении существующих образцов, но и их корректировке. Так, в частности, писатель отказывается в своем произведении и от назидательности, и от историко-философских обобщений, свойственных риторическим страницам «Мертвых душ», сосредоточивая внимание читателей на все новых эпизодах из жизни обитателей Горшковского уезда. Обилие этих эпизодов и их дробность во многом обнаруживают тяготение писателя не к книге как монологическому и эстетически целостному артефакту, а журналу и даже газете, в которых фельетон и карикатура определяют злобу дня. И здесь ориентиром для него был не только и не столько Диккенс, слишком эмпатичный по

¹ К отмеченным ранее параллелям отнесем еще сюжетную линию художника Калины. В этом образе карнавально переосмыслиается история художника-самоучки из гоголевского «Портрета». Так, разговаривая с Балахновым, Калина заверяет своего господина: «Все могу, ваше высокоблагородие, все могу! <...> всякий цвет могу проразвести, какой только есть. Что угодно напишу: и колонны, и вензеля, и все, и даже арабеск можно подвести под карнизом, заключил он, делая особенное ударение на слово „арабеск“, которое было его любимым словом» [16. С. 45]. Вероятно, часто повторяемое слово «арабеск» отсылает не только к соответствующему художественному узору, но и одноименному философско-художественному циклу Гоголя.

² Подобно Полю Домби, Аристарх Балахнов и Николай Окатов повторяют свое имя, при этом гордо ударяя себя в грудь. Сына Окатова – любимого мальчика и баловня семьи Поля – автор противопоставляет нелюбимой шестилетней девочке, что соответствует истории Флоренс.

отношению к своим героям, часто чудакам с собственными «коньками», но и его оппонент – У.М. Теккерей. Переводы «Ярмарки тщеславия», увидевшей свет на страницах сатирического еженедельника «Панч», печатались в ряде российских периодических изданий начала 1850-х гг.

Как и Теккерей, Григорович строит свой роман, отказываясь от ключевого компонента сюжетной организации: продолжая традицию «романа без героя», он пишет «роман без интриги». Подобно автору «Ярмарки тщеславия», повествователь в «Проселочных дорогах» время от времени «раскланивается» и «расшаркивается», параллельно демонстрируя марионеточность и кукольность своих героев. В отличие от героев Диккенса, поступки которых не мотивированы прагматикой и расчетами, герои Григоровича подчинены идеям тщеславия: и помещик Аристарх Федорович Балахнов, стремящийся к победе на выборах, и мещанин во дворянстве, буржуа-жантльом Иван Дормидонович Бобохов, желающий прослыть образованным человеком, и бедный приживальщик Аполлон Егорович Дрянков, имеющий писательскую амбицию. Знаменательны поэтому бытовые катастрофы, которые постигают героев, особенно «падение Балахнова», отсылающее к «вельможе, которого уносят черти» и изгнанию лорда Стайна из дома Родона Кроули. Влиянием Теккерея, по всей видимости, объясняется и тот дефект эмпатии, о котором рассуждали журнальные обозреватели: Григорович использует исключительно внешние описания, не вдаваясь в детали внутреннего мира своих героев, часто обращаясь к карикатуре.

Немаловажную роль в описании домашней жизни героев играет проза Стендэля, О. Бальзака и Ж. Санд, под влиянием которых находился Григорович, как и большинство его современников. Ключевой книгой здесь становится «Физиология брака», прямо цитируемая писателем на страницах «Проселочных дорог» с неизбежными для российского общества купюрами. Там, где Бальзак прямо касался вопросов телесности, психологической и физической близости, Григорович пользуется характерными в большей мере для английской литературы фигурами умолчания.

Квинтэссенцию многочисленных литературных цитат составляет середина романа, когда Аполлон Егорович Дрянков попадает в лавку книгопродавца Ивана Петровича на Ильинке¹. Перефразируя знаменитое

¹ Имя и отчество книгопродавца Ивана Петровича совпадают с именем и отчеством фиктивного автора «Повестей Белкина». Влияние «Повестей» очевидно при обращении к событийности романа и игре с читательскими ожиданиями.

пушкинское стихотворение¹, Григорович показывает устройство книжно-журнального мира, где отразилась логика «смирдинского периода», а каждая напечатанная книга имеет свою стоимость». Книжная лавка при этом представляет собой магическое пространство, наподобие кладовой ростовщика в «Шагреневой коже» или «Гобсеке» Бальзака, или «Лавки древностей» Диккенса:

Древность лавки, действительно, не подлежала сомнению: полки, тугу набитые с потолка до полу лохмотьями книг, обернутых корешками без малейшего следа позолоты; прилавки и contadorка, истертые снаружи посетителями, изнутри хозяевами, завалены были искомканными серыми брошюрами; перекосившийся сучковатый пол, отягченный грудами фолиантов с красными обрезами, с кожаными исковерканными переплетами – все это ясно свидетельствовало, что основание лавки относилось к отдаленнейшим эпохам книгопечатания; густой слой пыли, покрывавший без различия брошюры и фолианты, пол и прилавки, паутина, украсившая потолок, косяки и карнизы – подтверждали как нельзя красноречивее такое мнение, и, конечно, ни один антикварий не мог пройти по Ильинке без того, чтобы не кивнуть одобрительно книжной лавке и потянувшись к себе с видимым наслаждением затхлый запах, издаваемый заключавшимися в ней сокровищами [16. С. 410].

Среди книг, находящихся в ведомстве Ивана Петровича: 9-томный перевод «*Voyage du jeune Anacharsis*» Ж.Ж. Бартелеми, «*The retir'd Gardener*» Дж. Лондона и Г. Уайза, «Дитя географ, или Краткое введение в математическую и историческую географию и геометрию» Ж.Ф. Вегелина. Экзотический выбор книг, в сочетании с нестандартным портретом ученого-эрuditа, позволяет увидеть в этой мизансцене отражение «Библиофильских новелл» Ш. Нодье². Сходство московского книгоиздателя Ивана Петровича с Апостолом Каподуро с улицы Эсклавон поддерживается множеством совпадающих деталей:

Представьте себе человека, засушенного так, что остались кожа да kostи; придайте членам этой мумии судорожное, суетливое и ничем не прерываемое движение; придайте ей голос, дребезжащий как трещотка, и дребезжащий без умолку – и вы получите вернейший портрет одного из самых

¹ Пушкинские аллюзии не исчерпываются «Разговором книгопродавца с поэтом». Так в описании «трех приказчиков, бегающих, как матросы, сверху вниз по ручным лестницам и приводящих на память оборванный таеклаж, снасти и канаты» [16. С. 410] вероятна отсылка не только к роману С. Варрена «Тяжба», но и к пушкинской «Осени». При этом был книжной лавки подчеркнуто не поэтичен и исключает какое-либо творческое устремление.

² Словосочетание «библиографические заметки» введено в название одной из следующих глав.

эксцентричных книгопродавцев, какие когда-либо существовали на белом свете. Но доказано уже неоспоримыми фактами, что наружность бывает часто обманчива. Наружность не мешала Ивану Петровичу быть ученым многих очень ученых особ, посещавших его лавку; голова его, покрытая редкими курчавыми взъерошенными волосами, свободно вмещала в себе все то, что заключалось на полках его магазина; как библиофил он, бесспорно, мог заткнуть за пояс любого господина, проглатившего сотни тысяч каталогов. Дайте заглавие какой угодно книги – Иван Петрович без запинки назовет вам год ее издания, типографию, число томов, число страниц, качество бумаги, исчислит опечатки, вкратце изложит ее содержание и выскажет даже в конце свое личное мнение, столько же многословное, правда, сколько у критиков, писавших об этой книге, но уже, во всяком случае, более добросовестное. Псевдоним для него не существует: он решительно смеется над псевдонимом, ибо читает сквозь какие угодно иероглифы настоящее имя автора и, в случае надобности, может даже снабдить вас самыми любопытными биографическими сведениями о каком бы то ни было писателе. Двадцать тысяч томов, помещающихся на полках его магазина, так же хорошо знакомы ему, как клавиши рояля, пожалуй, хоть самому Листу; костлявые пальцы его бегают по полкам с быстротою непостижимою и даже без содействия глаз попадают прямо на тот корешок, который требуется... [16. С. 412].

Наряду с книжными древностями и раритетами, Иван Петрович занимается продажей современных литературных новинок. Григорович упоминает такие книги, как «Турусы на колесах» (отсылка к повести В.А. Соллогуба «Тарантас»), «Пелопонезо-Таврические мелодии»¹ («Греческие стихотворения» Н.Ф. Щербины), «Парнасская звезда» («Полярная звезда, альманах изданный И.Н. Глухаревым»²) и даже «Шпора Лермонтова» (вероятно, отсылающая к подражаниям В.А. Вонлярлярского). Григорович, вслед за автором «Утраченных иллюзий», описывает кризис поэтической литературы: *не мешает заметить, что со-трудники «Звезды» преисполнены были сильнейшей ненависти к петербургским журналам, и особенно к одному, который печатал на*

¹ Помощник книгопродавца рассказывает о некоторых лейтмотивах этого сборника: «”Мелодии” дают возможность узнать, в какие именно часы дня и ночи тоскует или веселится душа Куликова, когда жаждет она излиться в душу девы Юга и когда именно в душу девы Севера» [16. С. 420]. Здесь эти штампы, используемые автором – эпигоном лермонтовского романтизма – превращаются в вульгарно-эротические эвфемизмы.

² После казни К.Ф. Рылеева и ссылки А.А. Бестужева предприимчивый московский поэт и писатель И.Н. Глухарев, пользуясь именем и репутацией оригиналов, выпустил в свет альманахи «Северное сияние» и «Полярная звезда». Оба альманаха были составлены из подражательных слабых произведений малоизвестных литераторов.

обертке, что «стихотворения, признанные неудобными к напечатанию, возвращаемы не будут»¹ [16. С. 415]. Сетяя на то, что ни одна из выставленных книг и ни один литературный сборник не проданы, Иван Петрович в то же время наставляет молодых неофитов: «Печатайте, работайте, трудитесь, господа! Музы-кокеточки, любят, чтоб за ними ухаживали!»² [16. С. 420].

В этот книжно-карнавальный мир и попадает Аполлон Егорович Дрянков, ищущий издателя для своей повести с оксюморонным названием «Непризнанная индейка»³. Несмотря на то, что Иван Петрович не оказывает поддержки новому гостю, Дрянков узнает от него имя своего «мецената, страстного любителя отечественной словесности и ревностного поощрителя всего пишущего, печатающего и издающего Тирсиса Ивановича Ястребилова». Он и его супруга – Клавдия Ильинична – литераторы, составившие прижизненную славу в узком и доверенном кругу. Для большинства современников прототип Ястребиловых (как и Дрянкова) не составлял тайны, – в этих московских *Филемоне и Бавкиде*, *Дафнисе и Хлое* отчетливо пропускали черты К. Павловой (Яниш) и ее мужа Н. Павлова. Павлов, как и Ястребилов, на время отказался от какой-либо литературной деятельности в угоду своей супруге – вздорной и деспотичной поэтессе⁴, однако вследствии снова начал печатать свои публицистические и художественные произведения. Григорович доводит эту ситуацию вынужденного литературного молчания до абсурда: «...бумажные фабрики ожили; типографские станки, покрывшиеся было паутиной, работали денно и нощно; полки книжных лавок затреяли и погнулись под спудом „Полных собраний“» [16. С. 5]; «Тирсис Иванович воздвиг себе памятник <...>, потому что сорок

¹ Намек на журнал «Современник» и статью Н.А. Некрасова «Русские второстепенные поэты»: «Стихов нет. Немногие об этом жалеют, многие этому радуются, большая часть ничего об этом не думает» [9. С. 13].

² Этот призыв, вероятно, представляет собой вульгаризированный до фамильярности парафраз «Оды на день восшествия...» М.В. Ломоносова: «Дерзайте ныне ободренны...».

³ По всей видимости, это название, в равной мере отсылающее к романистике Ф. Купера, социальному роману Ж. Санд, «Гадкому утенку» Г.Х. Андерсена и сентиментальному натурализму эпигонов Достоевского не имеет какого-либо определенного истолкования, маркируя книгу как таковую и заключая в ее названии прогниющую неудачу (сам Дрянков – отчасти «Непризнанная индейка»).

⁴ Григорович ориентирует свое повествование на идиллию, избавляясь от каких-либо скандальных подробностей жизни своих прототипов (как известно, К. Павлова разошлась со своим мужем, написав на него донос).

восемь компактных томов, как хотите, представляли в массе целый мавзолей» [16. С. 6].

В беглом перечислении названий произведений Ястребилова – «Синеус и Трувор», «Мазид и Зенеиб» и «Замар и Геллагё» – прочитываются архаические тенденции, заставляющие вообразить на месте этого самозваного старика-Державина других писателей XVIII века: от А.С. Сумарокова до графа Хвостова¹. Дрянков приходит к Ястребилю-вым хорошо подготовленным: он прочитывает большинство томов од, трагедий, опер и афоризмов, написанных его патроном, и только пройдя этот своеобразный экзамен (больше соответствующей проверке на лояльность), он получает возможность придать тиснению свою «Непризнанную индейку». Описанный в следующей главе литературный вечер завершает эту линию повествования: в салоне Ястребиловых только Клавдия Ильинична имеет право голоса; декламации произведений хозяйки вечера и составляют сущность салона². Напечатав повесть, Дрянков лишается возможности прочитать ее кому-либо – так реализуется сюжет *утраченных иллюзий* на русской почве.

Не исключено, что в образе Ястребилова и книгопродавца Ивана Петровича заключена мифологема царя Мидаса: оба персонажа, соприкасаясь с посредственными и заурядными произведениями русской беллетристики, делают их частью той самой безликой и однородной массы текстов, о которых шла речь в начале статьи.

Изучив специфику интертекстуальной организации произведения, остановимся на сюжетах и приемах, предвосхищаемых этим произведением. Во-первых, можно говорить о влиянии «Проселочных дорог» на творчество Л.Н. Толстого. Как было показано Б.М. Эйхенбаумом, описание детских комнат в доме Балахнова и история подростка Володи, отказывающегося танцевать русскую в угоду своему отцу, во многом предвосхищает коллизии самосознания ребенка, развернутые в повестях «Детство» и «Отрочество» [17]. Один из вставных эпизодов романа Григоровича – история крестьянина Ивана, получившего вольную от своего помещика – отличаясь и по стилю, и по событийному наполнению от иных эпизодов романа, во многом соответствует сюжету повестей «Метель» (1856) и «Хозяин и работник» (1895). Больше всего параллелей можно усмотреть в сюжетной организации «Анны Карениной» (1875–1877): это касается и трактирного застолья Стивы

¹ Номинации книг в то же время заставляют вспомнить беллетристику Ратаязева из «Бедных людей» Ф.М. Достоевского.

² Именно так и были организованы вечера у четы Павловых в конце 1840-х гг.

Облонского с Константином Левиным (аналогичный очерк Троицкого трактира дан в главе, рассказывающей о московских приключениях провинциалов Горшковского уезда), и описания выборов, составляющих событийный центр второй части «Проселочных дорог». Во-вторых, колорит романа мог найти отражение в двух произведениях Достоевского, написанных им после категории: «Дядюшким сне» (описания старика-дядюшки и Ястребилова совпадают) и «Селе Степанчиково и его обитателях» (в романе среди прочих действующих лиц упоминается Афанасий Никитич Степанчиков, при этом и у Григоровича, и у Достоевского центральную роль играют приживальщики). Не исключено, что отношения Григоровича и Достоевского испортились именно из-за этого романа: в незадачливом создателе «Непризнанной индейки» автор «Бедных людей» мог узнать самого себя. Тем показательнее, что пасквильное преображение Тургенева в Кармазинова на страницах «Бесов» сделано по тому же рецепту, что и создание Аполлона Егоровича Дрянкова.

Выходя за пределы контекста национальной литературы, введем еще одно немаловажное и на первый взгляд неоправданно парадоксальное сопоставление «Проселочных дорог» с романом Г. Флобера «Госпожа Бовари» (1857). Исключая возможность знакомства Флобера с романом Григоровича, в то же время отметим общность претекстов: и Флобер, и Григорович синтезируют сюжеты Диккенса и Бальзака¹. Знаменательно, что, описывая медовый месяц супругов Бовари и указывая на «непроницаемость» новобрачной в сравнении с живым восторгом супруга, Г. Флобер использует тот же источник, что и Григорович. При этом, как отмечалось выше, физиология брака у Григоровича корректируется автоцензурой и «викторианским целомудрием», у Флобера же центр тяжести составляет сексуальная, часто аффективная сторона жизни. Выбор сюжетного пространства – провинции также создает общие координаты двух этих сюжетов [1]. Однако на фоне подобных фабульных сходств (тоже относительных: в романе Григоровича отсутствуют сколько-нибудь травмирующие события: ни супружеской измены, ни калечащих операций, ни отравления мышьяком), серьезнее обнаруживается расхождение в идеологии и эстетике художественного творчества: создавая «роман без интриги» Григорович, по его собственному признанию, работал небрежно, практически не прибегая к черновикам [19]. Идея создания «книги ни о чем», как известно, была сопряжена для

¹ Заметим, что экспозиция романа Флобера представляет собой перекодировку диккенсовского сюжета об ученике-изгое [18].

Флобера с подлинными муками творчества, результатом которых стало стилистическое качество, определившее особое место этого романа в истории литературы. Вероятно, этим самым усердием писателя и определяется то место, которое та или иная книга «займет на читательской полке»¹.

Для истории русской литературы «Проселочные дороги» важны как некоторая веха в эволюции крупного эпического жанра. Продолжая вектор, заданный романами И.А. Гончарова и А.И. Герцена, Григорович предпринял попытку расширить сюжетное пространство ordinary, simple story, предпочтя интенсивной работе над стилем и архитектоникой, экстенсивное развитие фабулы. Однако делая ставку на бессобытийность повседневной провинциальной жизни, писатель был далек от психологической разработки своих героев; повествованию не хватило ни диккенсовской эмпатии и добродушного викторианского юмора, ни саркастической иронии Теккерея, ни аналитизма Стендоля, ни всесторонней физиологии Бальзака. Этим объясняется недоумение, выраженное «Современником» и «Отечественными записками» по поводу «Проселочных дорог».

Завершив работу над произведением, писатель не стремился его переделать и исправить: из «Отечественных записок» роман перешел в отдельное издание 1852 г. и в неизменном виде продолжал печататься вплоть до смерти Григоровича в 1899 г. Тем более симптоматичным кажется обращение писателя к одному из магистральных образов своего

¹ Сам Григорович на страницах «Литературных воспоминаний» писал о двух типах письма и писательского вдохновения: «Возьмите повесть Лермонтова “Та-мань”: в ней не найдешь слова, которое можно было бы выбросить или вставить; вся она от начала до конца звучит одним гармоническим аккордом; какой чудный язык, как легко, кажется, написано! Но загляните в первую рукопись: она вся перемарана, полна вставок, отметок на отдельных бумажках, наклеенных облатками в разных местах. Рукописи Пушкина обличают такой же труд; Тургеневу и Толстому не легко также доставалась работа. Тургенев так выражался: “Когда я пишу, я всегда испытываю точно роды”. <...> Между французскими писателями можно привести в пример Мериме, Флобера, Бальзака. Бальзак – на что уж, кажется, большой писатель! – мученически терзался недоверием к своей работе; он до того исправлял первую корректуру, что приходилось набирать ее снова; при второй корректуре было то же самое; за нею следовали третья, четвертая и т. д. <...> Если бы возможно было отвлеченное понятие изобразить геометрически, этот последний род литературы следовало бы назвать *вертикальным*, так как он проходит вглубь силою своего внутреннего содержания. Другой род литературы, представителем которой служит у французов Дюма, получил бы тогда название *горизонтальной* – быстрой, местами блестящей, но скользящей по поверхности» [19. С. 171].

произведения на страницах его идиллического рассказа «Пахарь» (1856):

Надо вам сказать: я с детства чувствую особенное влечение к нашим русским проселкам. Если судьба приведет вам когда-нибудь случай ехать по России, если при этом вам спешить некуда, вы не слишком взыскательны в отношении к материальным условиям жизни, а главное, если вам страшно наскучит город, советую чаще сворачивать с больших дорог: большие дороги ведь почти те же города! Это бесконечно длинные, пыльные и пустынны е улицы, которыми города соединяются между собою; местами та же су ета, но уже всегда и везде убийственная скуча и однообразие. <...>

То ли дело проселки! Вы скажете: поэзия! Что ж такое, если и так? И наконец, если хотите знать, поэзия целой страны на этих проселках! Поэзия в этом случае получает высокое значение. Правда, вам не предложат здесь баранков, вы часто исходите целую деревню и не найдете самовара; не увидите вы здесь ни пестрых столбов, ни ветел, ни станций; не вытягиваются проселки по шнуре; не трудился над ними инженер – все это совершенная правда: их попросту протоптал мужичок своими лаптишками; но что ж до этого! Посмотрите-ка, посмотрите, какою частою, мелкою сетью обхватили они из конца в конец всю русскую землю: где конец им и где начало?.. Они врезались в самое сердце русской земли, и станьте только на них, станьте – они приведут вас в самые затаенные, самые сокровенные за коулки этого далеко еще не изведанного сердца.

На этих проселках и жизнь проще и душа спокойнее в своем задумчивом усыплении. Тут узнаете вы жизнь народа; тут только увидите настоящее русское поле, с тем необытно-манящим простором, о котором так много уже слышали и так много, быть может, мечтали. Тут услышите вы впервые народную речь и настоящую русскую песню, и, головой вам ручаюсь, сладко забьется ваше сердце, если только вы любите эту песню, этот народ и эту землю!.. [20. С. 10–11].

Этот фрагмент, тяготеющий по своей выразительности к лирическим местам «Мертвых душ» и близкий по форме к стихотворению в прозе, свидетельствует о концепции романа, который хотел, но не смог написать Григорович [21]. Реванш отчасти был предоставлен другим произведениям писателя: романам «Рыбаки» и «Переселенцы», где в центре внимания снова оказались простонародные типы, составившие прижизненную славу Григоровича [22, 23]. «Проселочные дороги», признанные подражательными при жизни и замеченные в дальнейшем немногими читателями, таким образом, позволяют составить представление о пути развития крупного эпического жанра, с одной стороны, с другой – говорить о литературной и личностной неудаче на этом пути. В этом свете особое значение приобретает текстологический анализ

рукописей писателя и работа над комментарием, охватывающим, как реалии и интертекст, так и герменевтику авторского письма.

Список источников

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб. : Искусство, 2002. 848 с.
3. Рейтблам А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 448 с.
4. Лотман Л.М. Григорович // История русской литературы : в 10 т. М. ; Л. : Наука, 1955. Т. 7. С. 301–339.
5. Мещеряков В.П. Григорович: писатель и искусствовед. М. : Художественная литература, 1985. 176 с.
6. Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. СПб. : Наука, 2004. Т. 7: Обрыв: Роман в 5 ч. 908 с.
7. Современные заметки // Современник. 1852. № 3.
8. Ямпольский И.Г. Из истории литературной борьбы начала 1840-х годов («Петербургский фельетонист» и «Литературная тля» И.И. Панаева) // Поэты и прозаики. Статьи о русских писателях XIX – начала XX века. Л. : Сов. писатель, 1986. С. 92–110.
9. «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / изд. подгот. А.В. Вдовин, К.Ю. Зубков, А.С. Федотов. СПб. : Нестор-История, 2015. 872 с.
10. Пономарева А.А. Литературные сюжетные коды в беллетристике 1850-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2017. 196 с.
11. Дмитриева Е.Е. К истории продолжения «Мертвых душ» (проза А.Е. Ващенко-Захарченко) // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования. М. : ИМЛИ РАН, 2012. Вып. 3. С. 209–220.
12. Вокруг романа «Проселочные дороги»: переписка Д.В. Григоровича и А.А. Краевского 1850–1852 гг. // Русская литература. 2022. № 2. С. 146–160. doi: 10.31860/0131-6095-2022-2-152-166
13. Костионова М. Литературная репутация писателя в России: перевод как отражение и фактор формирования (русские переводы романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба») : дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 410 с.
14. Русская литература в 1852-м году // Отечественные записки. 1853. № 1. С. 1–45.
15. Козлов А.Е. Рефлексия и нарратив в «романе без интриги» Д.В. Григоровича «Проселочные дороги» // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 421. С. 5–11. doi: 10.17223/15617793/421/1
16. Григорович Д.В. Проселочные дороги. Роман без интриги // Григорович Д.В. Собр. соч. : в 10 т. М. : Изд. Н.Г. Мартынова, 1884. Т. 4. 410 с.
17. Эйхенбаум Б. Работы о Толстом. СПб. : СПбГУ, 2009. 952 с.
18. Зенкин С. Работы по французской литературе. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 320 с.

19. Григорович Д.В. Литературные воспоминания / под ред. Г.Г. Елизаветиной. М. : Художественная литература, 1987. 202 с.
20. Григорович Д.В. Пахарь // Григорович Д.В. Собр. соч. : в 3 т. М. : Художественная литература, 1988. Т. 2. С. 7–47.
21. Феномен творческой неудачи / под ред. А.В. Подчиненова, Т.А. Снигиревой. М. : Юрайт, 2018. 484 с.
22. Отрадин М.В. «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И.А. Гончарова и его современников. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2012. 327 с.
23. Zubkov K., Vdovin A. New Approaches to Representations of Peasants in Russian Literature. Introduction // Russian literature. 2021. Vol. 119. № 1. Р. 7–14. doi: 10.1016/j.ruslit.2021.01.003

References

1. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
2. Lotman, Yu.M. (2002) *O russkoy literature. Stat'i i issledovaniya: istoriya russkoy prozy, teoriya literatury* [About Russian literature. Articles and research: History of Russian prose, theory of literature]. St. Petersburg: Iskusstvo.
3. Reitblat, A.I. (2009) *Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury* [From Bova to Balmont and other works on the historical sociology of Russian literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
4. Lotman, L.M. (1955) Grigorovich. In: Lebedev-Polyanskiy, P.I. (ed.) *Istoriya russkoy literatury: v 10 t.* [History of Russian Literature: in 10 vols]. Vol. 7. Moscow; Leningrad: Nauka. pp. 301–339.
5. Meshcheryakov, V.P. (1985) *Grigorovich: pisatel' i iskusstvoved* [Grigorovich as a writer and art critic]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
6. Goncharov, I.A. (2004) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Works and Letters: in 20 vols]. Vol. 7. St. Petersburg: Nauka.
7. Anon. (1852) Sovremennye zametki [Modern notes]. *Sovremennik*. 3.
8. Yampolskiy, I.G. (1986) *Poety i prozaiki. Stat'i o russkikh pisatelyakh XIX – nachala XX veka* [Poets and prose writers. Articles about Russian writers of the 19th – early 20th century]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'. pp. 92–110.
9. Vdovin, A.V., Zubkov, K.Yu. & Fedotov, A.S. (2015) “*Sovremennik*” protiv “*Moskvityanina*”. *Literaturno-kriticheskaya polemika pervoy poloviny 1850-kh godov* [“*Sovremennik*” versus “*Moskvityanin*.” Literary-critical polemics of the first half of the 1850s]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya.
10. Ponomareva, A.A. (2017) *Literaturnye syuzhetnye kody v belletristike 1850-kh godov* [Literary plot codes in fiction of the 1850s]. Philology Cand. Diss. Novosibirsk.
11. Dmitrieva, E.E. (2012) K istorii prodolzheniya “Mertvykh dush” (proza A.E. Vashchenko-Zakharchenko) [On the history of the continuation of “Dead Souls” (the prose by A.E. Vashchenko-Zakharchenko)]. In: Mann, Yu.V. (ed.) *N.V. Gogol': Materialy i issledovaniya* [Nikolay Gogol: Materials and Research]. Vol. 3. Moscow: IWL RAS. pp. 209–220.
12. Grigorovich, D.V. & Kraevskiy, A.A. (2022) Around the novel *Country Roads*: Correspondence between D.V. Grigorovich and A.A. Kraevsky, 1850–1852. *Russkaya literatura*. 2. pp. 146–160. (In Russian). DOI: 10.31860/0131-6095-2022-2-152-166

13. Kostionova, M. (2014) *Literaturnaya reputatsiya pisatelya v Rossii: perevod kak otrazhenie i faktor formirovaniya (russkie perevody romana Ch. Dikkensa “Zapiski Pickvickskogo kluba”)* [The literary reputation of a writer in Russia: Translation as a reflection and a formation factor (Russian translations of Charles Dickens's “The Posthumous Papers of the Pickwick Club”)]. Philology Cand. Diss. Moscow.
14. Anon. (1853) *Russkaya literatura v 1852-m godu* [Russian literature in 1852]. *Otechestvennye zapiski*. 1. pp. 1-45.
15. Kozlov, A.E. (2017) Reflection and narration in D.V. Grigorovich's “Country Roads”, a novel without an intrigue. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 421. pp. 5–11. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/421/1
16. Grigorovich, D.V. (1884) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols]. Vol. 4. Moscow: N.G. Martynov.
17. Eikhenbaum, B. (2009) *Raboty o Tolstom* [Works about Tolstoy]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
18. Zenkin, S. (1999) *Raboty po frantsuzskoy literature* [Works on French literature]. Ekaterinburg: Urals State University.
19. Grigorovich, D.V. (1987) *Literaturnye vospominaniya* [Literary memoirs]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
20. Grigorovich, D.V. (1988) *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [Collected Works: in 3 vols]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 7-47.
21. Podchinovov, A.V. & Snigireva, T.A. (eds) (2018) *Fenomen tvorcheskoy neudachi* [The Phenomenon of Creative Failure]. Moscow: Yurayt.
22. Otradin, M.V. (2012) “*Na poroge kak by dvoynogo bytiya...*”: *O tvorchestve I.A. Goncharova i ego sovremennikov* [“On the threshold of a kind of double existence...”]: About the works by I.A. Goncharov and his contemporaries]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
23. Zubkov, K. & Vdovin, A. (2021) New Approaches to Representations of Peasants in Russian Literature. Introduction. *Russian literature*. 119(1). pp. 7–14. DOI: 10.1016/j.ruslit.2021.01.003

Информация об авторе:

Козлов А.Е. – канд. филол. наук, научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: alexeykozlov54@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.E. Kozlov, Cand. Sci. (Philology), research fellow, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: alexeykozlov54@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 24.01.2023.

The article was accepted for publication 24.01.2023.

Научная статья

УДК 82.091+821.161.1

doi: 10.17223/24099554/20/5

Инверсия мотивов кукольности и шутовства в английской и русскоязычной прозе модернизма (на материале произведений В. Вулф, Ю. Олеши, К. Вагинова, В. Набокова)

Ирина Спивак-Лавров

*Актюбинский региональный университет им. К. Жубанова, Актобе,
Республика Казахстан, irinaspivaklavrov@rambler.ru*

Аннотация. В сравнительном плане анализируются произведения английского и русскоязычного модернизма первой трети XX столетия. Определяется общий философский и мировоззренческий контекст творчества В. Вулф, Ю. Олеши, К. Вагинова и В. Набокова, в их произведениях выявляются черты экспрессионизма, одного из основных направлений модернизма. Специально прослеживаются близкие для авторов мотивы кукольности, образы кукловода и шута-трикстера. Исследуются общие приемы и принципы создания символических, гротескных и абсурдных образов, а также различия и особенности авторского индивидуального стиля и поэтики.

Ключевые слова: модернизм, метафора, экспрессионизм, гротеск, кукла, кукловод, трикстер, пошлость, карнавальное начало

Для цитирования: Спивак-Лавров И. Инверсия мотивов кукольности и шутовства в английской и русскоязычной прозе модернизма (на материале произведений В. Вулф, Ю. Олеши, К. Вагинова, В. Набокова) // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 91–106. doi: 10.17223/24099554/20/5

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/5

Inversion of the motifs of puppetry and harlequinade in the English- and Russian-language prose of modernism (based on the works by Virginia Woolf, Yury Olesha, Konstantin Vaginov, Vladimir Nabokov)

Irina Spivak-Lavrov

Aktobe Regional University, Aktobe, Republic of Kazakhstan, irinaspivak-lavrov@rambler.ru

Abstract. The article analyzes the works of English and Russian modernism of the first third of the 20th century in terms of comparative literary criticism. The author determines the general philosophical and ideological context of the work by Virginia Woolf, Yury Olesha, Konstantin Vaginov, and Vladimir Nabokov, which reveal the features of expressionism, one of the main trends of modernism. The motifs of puppetry, the images of the puppeteer and the jester-trickster are the conjugation point for understanding and interpreting the texts. The article explores the general techniques and principles for creating symbolic, grotesque and absurd images, as well as the differences and features of the writers' individual styles and poetics. In their individual styles, Woolf, Olesha, Vaginov, and Nabokov are closer to expressionism, which allows comparing the work of the English writer Woolf and Russian-speaking writers, united by a temporary context (the first third of the 20th century), as well as by common themes, motifs, techniques, and creative tools. Tragic grotesque, caricature of images, metaphorization, symbolism, and carnival principle become markers of expressionism. Impressionism is characterized by a focus on landscape images, while expressionism focuses on the personality, their tragedy and loneliness. These meanings can be illustrated with the iconic expressionism painting – Edvard Munch's *The Scream*. Subjective idealism, as well as “extreme forms of subjectivism, almost solipsism”, becomes the main philosophical worldview in the works by Woolf, Olesha, Vaginov, and Nabokov. Binary oppositions “human – thing” and “human – puppet” are realized in the literature of modernism through textual metaphorization. Metaphor, in its broad sense, is a technique that allows transforming objective reality to bring it out of the external world into the writer's inner consciousness. The motifs of human – puppet, human – things, human – machine in world literature have a socio-historical basis. It is in the early 20th century that Ortega-y-Gasset's concept of the “de-humanization” of art and society began to manifest itself most clearly. A person is reduced to the status of a puppet, becomes an appendage of soulless mechanisms, conveyors, automata. According to Ortega-y-Gasset, a crisis of

bourgeois democracy, the bureaucratization of social institutions and the spread of money-exchange relations to all forms of contacts between individuals are inevitable. Thus, it is possible to develop a rigid social system of social relations, within which each person feels like an extra, a puppet, a performer of a role imposed on him from the outside, a particle of an impersonal beginning – a crowd. A vivid illustration of this thought can be found in many of Charlie Chaplin's films, whose main idea is to show the tragedy of an individual in an industrial society. One of the manifestations of the dehumanization of art was the emergence of a new genre – dystopia.

Keywords: modernism, metaphor, expressionism, grotesque, puppet, puppeteer, trickster, vulgarity, carnival beginning

For citation: Spivak-Lavrov, I. (2023) Inversion of the motifs of puppetry and harlequinade in the English- and Russian-language prose of modernism (based on the works by Virginia Woolf, Yury Olesha, Konstantin Vaginov, Vladimir Nabokov). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 91–106. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/5

Бинарные оппозиции человек – вещь, человек – кукла реализуются в литературе модернизма с помощью метафоризации текста. Метафора, в широком смысле, является приемом, позволяющим преобразовать объективную реальность, вывести ее из области внешнего мира в сферу внутреннего авторского сознания. «Черточка, увиденная только “мной”, “мой” штрих, “моя” отметина приближает вещь к личной сфере, содействует идеальному ее присвоению» [1. С. 277]. В.П. Полонский и Н.Я. Берковский, современники и критики Ю. Олеши, рассматривали его стиль в контексте французского «импрессионизма», представленного творчеством Ж. Роденбаха, М. Пруста, Ж. Жироду. Для французского импрессионизма характерно философское предположение, что «вселенная без изъятий вселена в познающее “я”, обращаться к внешнему бытию равнозначно продолжать самонаблюдение» [1. С. 276]. Но стиль В. Вулф, Ю. Олеши, К. Вагинова и В. Набокова скорее ближе к **экспрессионизму**, именно это предположение позволяет сравнивать творчество английской писательницы В. Вулф и русскоязычных авторов, объединенных временным контекстом (первая треть XX в.), а также общностью тем, мотивов, приемов и творческого инструментария. Маркерами экспрессионизма можно считать трагический гротеск, карикатурность образов, метафоризацию, символизм и карнавальное начало. В. Руднев в своем «Словаре

культуры XX века» замечает, что для экспрессионизма «характерен принцип всеохватывающей субъективной интерпретации реальности, возобладавшей над миром первичных чувственных ощущений, как было в первом модернистском направлении – импрессионизме» [2]. Для импрессионизма характерна сосредоточенность на пейзажных образах, а экспрессионизм сконцентрирован на личности человека, его трагизме и одиночестве. Иллюстрацией этих смыслов является знаковое произведение экспрессионизма в живописи – картина Э. Мунка «Крик». Субъективный идеализм, а также «крайние формы субъективизма, почти солипсизм» [3. С. 103] становятся основными философскими направлениями мировоззренческого уровня для творчества В. Булф, Ю. Олеши, К. Вагинова и В. Набокова.

Пунктирно укажем истоки происхождения мотива кукольности как культурологического феномена. Во-первых, это древние магические обряды и ритуалы, основанные на вере в то, что через куклу, статуэтку, дублирующую человека, можно воздействовать на конкретную личность. Второй источник можно определить как фольклорно-сказочный, причем в мировом фольклоре куклы выполняют функции как добрых, так и злых помощников. Третьим источником является народный театр, так как мотивы кукольности и шутовства генетически восходят к средневековому действу, в частности к мистериальному, фарсовому, балаганному и другим формам театра. Четвертым источником можно считать литературную традицию этого мотива, представленную различными вариантами: превращение куклы в человека («Приключения Пиноккио» К. Коллоди); двойное превращение («Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана); подстановка человека вместо куклы и наоборот («Три толстяка» Ю. Олеши); вариация, когда кукла оказывается лжечеловеком («Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана). У романтиков игрушки и куклы часто наделялись человеческими чувствами, они страдали, любили, умирали («Приключение Пиноккио» К. Коллоди, «Оловянный солдатик» Г.Х. Андерсена). В целом для реалистической литературы XIX в. мотив человека-куклы нетипичен. В XX в. реальный человек уподобляется кукле, т.е. можно говорить об определенной инверсии этого мотива, появление данного аспекта можно считать показательным и определяющим переход к новой литературе модернизма и к проявлению знаковых особенностей жанра антиутопии. В XX в. мотив кукольности

осложняется мотивами человека-робота, машины. Можно говорить о героях-куклах у А. Блока, А. Белого, Ю. Олеши, для последнего человек, лишенный эмоциональной или эмотивной функции, превращается не в труп, а в ноль, отсюда человек-машина в «Зависти», человек-кукла в «Трех толстяках». Тему «полых людей» одним из первых декларировал в литературе английского модернизма Т.С. Элиот. Персонажи стихотворения «Полые люди» смиряются и признают свой статус потерянных душ, превращаясь в марионеток и сохраняя только внешнюю оболочку человека.

Образы статуи, манекена, робота синонимичны образу куклы в модернистской литературе, так как представляют собой искусственно созданную копию человека. Например, герои В. Вулф и Ю. Олеши превращаются в сфинксов, истуканов и идолов. По мнению В.П. Полонского, «в стиле Олеши много импрессионизма. Он не боится характеризовать предметы с неожиданных, мимолетных точек зрения. Он перебрасывает, например, Андрея Бабичева по воздуху, показывая снизу его «ноздри медного истукана», нарушая законы реального, чтобы подчеркнуть его монументальность в представлении Кавалерова» [4. С. 153]. В.П. Полонский называет подобные приемы изменения перспективы импрессионистическими, но эти приемы ближе к экспрессионизму и кинематографическим сменам ракурса. Тот же прием использует В. Вулф в новелле «An unwritten novel», визуализируя процесс поглощения пищи Могриджем-мужем изнутри его тела: «...the enormous stability of the fabric; the spine tough as whalebone, straight as oaktree; the ribs radiating branches; the flesh taut tarpaulin; the red hollows; the suck and regurgitation of the heart; while from above meat falls in brown cubes and beer gushes to be churned to blood again» [5]. Андрея Бабичева «грозного, неодолимого идола с выпущенными глазами» [6. С. 53] и Могриджа-мужа «sometimes sits so solemn staring like a sphinx, and always there's a look of the sepulchral, something of the undertaker, the coffin» [5] объединяет гиперболизированная физиологичность, контрастирующая с их внутренней остановленностью, отсутствием жизни. В. Набоков использует другой оригинальный прием кинематографической природы: параллельная подача образов, когда один образ дополняет и завершает другой. Например, «Марфинька сидя в ветвях бесплодной яблони, махала платочком, а в соседнем саду, среди подсолнухов и мальв, махало рукавом пугало в

продавленном цилиндре» [7. Т. 4. С. 126].

Особенно интересны у Ю. Олещи и В. Вулф метафоры, в которых осуществляется перенос с безжизненного на живое и наоборот, эти тропы связаны с взаимообратным процессом: овеществление человека и очеловечивания вещей. Образы-персонажи в малой прозе В. Вулф, Ю. Олещи, К. Вагинова и В. Набокова уподобляются предметам, частично трансформируясь в образы-вещи. Героиня рассказа «Ненаписанный роман» Вулф неестественна и механистична: «she moved her head from side to side, like a top» [5]. Образ Изабеллы из новеллы «The lady in the looking-glass» поражает своей закрытостью, замкнутостью, «she was full of locked drawers, stuffed with letters, like her cabinets. To talk of “prising her open” as if she were an oyster, to use any but the finest and subtlest and most pliable tools upon her was impious and absurd» [5]. Таким образом, в стилистике прозы В. Вулф и Ю. Олещи возникает мотив человека-вещи. Стиль Ю. Олещи принято считать предметным, так как «вещный» мир занимает значительную часть в образном строе его прозы. «Он (Ю. Олеша) умеет так показать качество вещи, ее фактуру, шершавую поверхность, что восприятие наше становится как бы материализованным, видным на ощупь» [4. С. 150] Образы-вещи в стилистике новелл В. Вулф тождественны образам-персонажам, входящим в реестр предметного универсума. Предметы, напротив, наделяются качествами живого существа, например, осколок стекла из новеллы «Solid objects» превращается в фантастического арлекина («the lump of glass that had been dug from the sand, it looked like a creature from another world – freakish and fantastic as a harlequin») [5]. Мотив кукольности входит как частный случай в полисемантический мотив «человека-вещи».

М.О. Чудакова замечает: «Володя и Валя (роман “Зависть” Ю. Олещи) – красивые, отлично сложенные, обаятельные, здоровые и молодые люди. Но так же, как Бабичев – это люди-вещи, в них есть нечто застойное, и чем больше они двигаются, шумят, бьют по мячу, тем очевиднее их внутренняя остановленность, их уподобленность “некивому миру”» [8. С. 64]. Человек, у которого атрофированы эмоции и воображение, превращается в человека-машину, человека-робота. Сам Володя Макаров с гордостью говорит о себе: «Я человек-машина, не узнаешь ты меня. Я превратился в машину» [6. С. 56]. Бабичев «растит и холит» себе подобного человека, так же как три

Толстяка пытаются вырастить для себя наследника-куклу с железным сердцем. Кукольность присутствует практически во всех женских образах (эта обширная тема будет рассмотрена в другой статье), а в рассказе «Лиомпа» изображен «голый резиновый мальчик», за которым тянутся шлейф вещей, покидающих умирающего Пономарева.

Типы сравнений	В. Вулф	Ю. Олеша
Оппозиция человек – вещь, человек – кукла	<p>Only she (Rosalind) herself in her white wedding dress peering ahead of her with her prominent eyes seemed insoluble <u>as an icle</u>. <i>«Lappin and Lapinova»</i></p> <p><u>As a parasol with many flounces</u>, as a peacock with many feathers, shuts its flounces, folds its feathers, so she (the duchess) subsided and shut herself as she sank down in the leather armchair. <i>«The duchess and the jeweler»</i></p> <p>She felt like a <u>dressmaker's dummy</u> standing there, for young people to stick pins into. <i>«The new dress»</i></p>	<p>Леля спала, повернувшись к нему спиной. Она лежала свернувшись, спина ее округлилась, под кожей обозначился позвоночник, – тонкая камышина. <u>«Удочка</u>, – подумал Шувалов, – <u>Бамбук</u>.</p> <p><i>«Любовь»</i></p> <p>Наташа подняла лицо, и вдруг ее лицо показалось <u>мне сияющим фарфоровым блюдцем</u>. <i>«Вишневая косточка»</i></p> <p>Голый <u>резиновый мальчик</u> ходил по дому, по коридору, где стоял велосипед. <i>«Лиомпа»</i></p>

В. Набоков как игрок, как любитель головоломок всячески запутывает читателя, но все-таки оставляет ему маленькую подсказку, почти всегда малоприметную и тщательно завуалированную. В самом начале романа «Король, дама, валет» появляется старичок кондуктор, проходящий из третьего класса во второй, словно «восковой актер мистерии, который переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз» [7. Т. 1. С. 121]. Как отмечает О. Дарк «восковой актер мистерий начинает важный для Набокова-Сирина мотив человека-куклы, манекена, автомата. Но “автоматизация” человека – только частное проявление более глобальной темы судьбы, рока, фатума. Отсюда и карточная символика, вынесенная в название» [7. Т. 4. С. 13].

Внешний сюжетный уровень романа «Король, дама, валет» на первый взгляд необыкновенно прост. Юный провинциал Франц становится любовником Марты, которой нравится подчинять его. Марта замышляет убийство своего мужа, а Франц, полностью подчиненный любовницей, становится соучастником. Б. Носик замечает: «В юноше этом, как позднее и в самой Марте, проявляется некая машинальность, роботообразность. Манекены и роботы вообще занимают большое место в романе, и изобретение, которым заинтересовался Дрейер, – это создание движущихся манекенов» [9. С. 228]. Эта тема перманентно возникает в романе: Франц танцует, как манекен, работа его заключается в механических повторяющихся действиях, его движения неестественны: «...Франц, как автомат, выбросил через стол руку, нацелясь на протянутую рюмку» [7. Т. 1. С. 53]. Драейер неожиданно замечает необыкновенное сходство манекена «воскового молодца» в теннисном костюме и Франца. Франц ассоциируется не только с автоматом, но и с мертвецом, «он спал с разинутым ртом, так что были на его бледном лице три дырки: две блестящих, – стекла очков, и одна черная рот» [7. Т. 4. С. 123]. Марта отводит ему роль убийцы, простого исполнителя ее замысла. Но судьба распоряжается иначе. Не случайно появление директора страхового общества «Фатум», а «долголаягая кукла – негр во фраке» в спальне Драйеров – символ нечистой силы, которая перевернет преступный замысел Марты.

Если ключом к разгадке романа «Король, дама, валет» является «восковой» актер мистерий, то в романе «Приглашение на казнь» такой подсказкой можно считать Полишинеля, неожиданно появившегося в руках мсье Пьера. Как уже отмечалось, явная театральность, декоративность романа «Приглашение на казнь» связана с приемом карнавализации текста. Мсье Пьер – самый символичный образ романа, разгадав который можно прийти к новому осмыслению этого произведения. Некоторые особенности образа мсье Пьера вызывают реминисценции, связанные со средневековой жонглерской традицией, в частности страсть к переодеванию, владение акробатикой (фокус со стулом, жонглирование яблоками) и комическим словом (постоянный пошлый анекдот). Образ мсье Пьера можно рассматривать на нескольких уровнях. Желание мсье Пьера рассмешить и развлечь окружающих и Цинцинната, Полишинель в его руках, которого он к тому же называет тезкой и декларируют идею о клоунской,

шутовской сущности этого образа, выстраивается ассоциативная цепочка Полишинель – Пьеро – Пьер. «Меловое лицо» мсье Пьера и желтый парик, который «с комическим свистом приподнялся и опал» и одновременно «невозможные гетры эксцентрика» [7. Т. 4. С. 91] на Родриге Ивановиче, так что вместе с директором тюрьмы они представляют собой традиционную клоунскую пару – Рыжего и Белого. Халат мсье Пьера «в ярких разводах» и «одеяло сшитое из разноцветных ромбов» [7. Т. 4. С. 93] явно ассоциируются с пестрой шутовской одеждой из разноцветных лоскутов, а перед казнью мсье Пьер надевает «гороховую с фазаным перышком шляпу» [7. Т. 4. С. 118]. Но вдруг совершенно неожиданно мсье Пьер перевоплощается из шута в палача, секрет Полишинеля оказывается зловеще прост и абсурден одновременно. Причем в этой метаморфозе улавливается связь с особенностями комического актера средневековья. Для шута было характерно играть на разных шутовских инструментах, иногда самых неожиданных и оригинальных. У мсье Пьера таким экстравагантным инструментом становится топор, который находится в футляре для скрипки. «В раскрывшемся футляре, на черном бархате, лежал широкий, светлый топор» [7. Т. 4. С. 94]. Мсье Пьер – это герой-трикстер, демонически-комическая сущность которого проявляется на всех смысловых уровнях романа. Образ мсье Пьера можно рассматривать и на другом смысловом уровне. Помимо Полишинеля театр кукол располагал несколькими постоянными персонажами, такими как поп, коза, доктор, смерть и другими, причем образ смерти был персонифицирован. На приеме перед уходом гостей хозяин предложил снять на пленку мсье Пьера и Цинцинната у балюстрады. «Световой взрыв озарил белый профиль Цинцинната и безглазое лицо рядом с ним» [7. Т. 4. С. 110]. Это безглазое лицо и есть мсье Пьер, т.е. третья ипостась этого персонажа – это облик смерти, одетой в шутовской колпак.

В настоящее время усиливается процесс дегуманизации общества, превращение человека в цифру, в ресурс и стремление к тотальному контролю с помощью технических и компьютерных технологий. Подобные процессы происходили ровно столетие назад. Именно в это время (1920) был написан роман «Мы» Е. Замятин, признанный первой антиутопией. Попытки лишить человека его эмотивной функции, творческой составляющей, воображения и превратить его в куклу, машину или робота уже предпринимались в истории человечества.

Роман Ю. Олеши «Зависть» также имеет отношение к антиутопии. Смысл заглавия «Зависть» состоит в том, что Николай Кавалеров завидует так называемым новым людям, «директору треста», прагматику и колбаснику Андрею Бабичеву и Володе Макарову, известному футболисту, который с гордостью говорит о себе: «Я человек-машина». Образ главного героя Кавалерова отличается амбивалентностью: человек без определенных занятий и места жительства, но мыслящий яркими оригинальными образами. Кавалеров наделен красочным авторским мировидением, он «мученик воображения» [10. С. 35]. Николай Кавалеров является нарратором в романе «Зависть», декларируя идею ненужного искусства, находящегося на службе нового мира или уходящего в глубокий «подпольный» протест. В тексте «Зависти» Кавалеров называет себя «шутом при Бабичеве», дураком и клоуном, «закончившим антре забавнейшим каскадом» [6. С. 77]. Николай Кавалеров воспринимается как герой-трикстер, страдающий от ощущения ненужности новой матрице, системе, выдавливающей из себя всякую инаковость и непохожесть. Главный герой К. Вагинова Фелинфлеин – вариация героя плута, «белого шута» и трикстера в романе «Бамбочада». Из весьма богатой биографии Евгения мы узнаем, что он выступал в цирке Бухары «вместе с каким-то прохвостом, одетым в костюм трубадура, исполнявшим под собственный аккомпанемент на пиле куплеты с припевом» [11. С. 446]. Кавалеров Ю. Олеши, Филенфлеин К. Вагинова отождествляются с белыми шутами-трикстерами, проявляющими иронию и самоиронию в абсурдном, «перевернутом» мире.

Здесь уместно вспомнить М.М. Бахтина, который считает, что «Шут и дурак – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти» [12. С. 311]. Шут заменяет в этом иллюзорном, игрушечном мире бога и царя. В образе мсье Пьера происходит взаимопроникновение двух функций, вследствие чего герой оказывается веселым палачом и зловещим шутом. Причем, как пишет М.М. Бахтин, соседство смеха и смерти только в коллективном древнем сознании не воспринимается как нечто несовместимое, в романе В. Набокова это соседство зловеще противоестественное. Мсье Пьер представляет собой аналогию «тени» К. Юнга, он включает негативную сторону личности.

Вместе с мотивом кукольности в творчестве Набокова возникает и другой смежный мотив – кукловода. Таким кукловодом, режиссером

и одновременно главным действующим лицом в «Приглашении на казнь» становится мсье Пьер. Этот герой действительно главный распорядитель, ему подчиняются не только куклы-персонажи, но и декорации. Только три образа не подчиняются мсье Пьеру: Цинциннат, на какое-то мгновение выходит из подчинения Цецилия Ц. и библиотекарь. В романе «Король, дама, валет» кукловодом, расставляющим фигуры, нетерпящим возражений, становится Марта. Заметим, что в изобретении Дрейера среди движущихся манекенов нет женской фигуры, видимо потому, что ей отведена другая роль. В начале знакомства с Францем Марту посещает такая мысль: «Он ослеплен и смущен, он такой молоденький... Теплый податливый воск, из которого можно сделать все, что захочется» [7. Т. 1. С. 133]. И далее она, как кукловод, воздействует на Франца, пока он окончательно не парализован, «своей воли у Франца уже не было, но он преломлял ее волю по-своему» [7. Т. 1. С. 214]. Если вспомнить карточную символику заглавия романа, то, согласно гадательному арго, Марта является именно пиковой дамой, картой, означающей тайную недоброжелательность.

Марта и мсье Пьер оказываются мнимыми кукловодами. План Марты проваливается, так как Дрейер неожиданным рассказом о том, что вскоре он может разбогатеть, заставляет Марту отложить убийство. И по воле рока жертвой становится сама Марта. После казни Цинцинната весь мир разваливается, как декорация после спектакля. «Все располжалось, все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла» [7. Т. 4. С. 130]. Цинциннат переходит на другой уровень реальности после казни, он освободился от этого страшного плоского и прозрачного мира. Мсье Пьер оказался лжепалачом, лжесудьбой, лжесмертью, но нечто истинное в нем было, от него исходило зловоние, кукла не может издавать запахов. В finale мсье Пьер становится маленьким, «как личинка», и его уносит какая-то женщина в черной шали. Мсье Пьер, видимо, представляет собой личинку зла, которая переносится из нижнего мира в верхний.

Создателем кукол является и сам Цинциннат, он занимался «изготавлением мягких игрушек для школьниц, – тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом

жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговки Добролюбов в очках без стекол» [7. Т. 4. С. 14]. Этот фрагмент является иронической пародией Сирина на историю литературы, которая представлена как история кукол. В данном эпизоде угадывается чисто набоковское стремление нейтрализовать серьезное смешным. Однако это попытка Цинцинната адаптировать высокие идеи для «кукольной» аудитории, переродить миф, сделав его доступным и понятным. Но Цинциннат – кукловод другого плана, в нем нет тщеславия, садистских наклонностей, желания манипулировать и подчинять.

Тема фатума звучит у В. Набокова в совершенно античном понимании, истинным кукловодом можно считать судьбу, рок. После этой интерпретации эпиграф к роману «Приглашение на казнь» обретает новый смысл: «Как сумасшедший мним себя Богом, так мы считаем себя смертными» (Делаланд, «Рассуждение о тенях»). Кстати, в предисловии к английскому изданию романа Набоков утверждал, что он выдумал Пьера Делаланда. Архетипический образ трикстера, воплощенный в персонаже романа мсье Пьера, также символически связан с трагикомическим пониманием смысла фатума, судьбы или рока у В. Набокова.

Мотивы человека-куклы, человека-вещи, человека-машины в мировой литературе имеет социально-историческую основу. Именно в начале XX в. наиболее рельефно начинает проявляться концепция Х. Ортеги-и-Гассета относительно «дегуманизации» искусства и общества. Человек низводится до статуса марионетки, становится придатком бездушных механизмов, конвейеров, автоматов. Согласно теории Ортеги-и-Гассета, неминуемы кризис буржуазной демократии, бюрократизация общественных институтов и распространение денежно-меновых отношений на все формы контактов между личностями. Таким образом, возможно развитие жесткой социальной системы общественных связей, внутри которой каждый человек чувствует себя статистом, куклой, исполнителем извне навязанной ему роли, частицей безличного начала – толпы. Яркой иллюстрацией этой мысли можно считать многие фильмы Чарли Чаплина, основная идея которых – показать трагедию личности в индустриальном обществе. Одним из проявлений дегуманизации искусства было появление нового жанра – антиутопии.

Вещность и кукольность героев В. Вулф, Ю. Олеши, К. Вагинова и В. Набокова отражают, во-первых, общую мировую тенденцию обезличивания, парализации человека в современном мире; во-вторых, содержат элемент игры, позволяющий автору распоряжаться героями-марионетками по своему усмотрению, моделировать ситуацию, проигрывая несколько возможных вариантов развития сюжета. В-третьих, как нам кажется, кукольность – это одно из проявлений пошлости, представляющей собой явление наднациональное и надсоциальное. «Пошлость – это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность» [13. С. 388]. Кукла – это поддельный человек, а мир кукол – пародия на человеческий мир, лишенный истинных ценностей. Роман «Приглашение на казнь» – аллегорическая дистопия, в которой мир пошлости превратился в страшный тоталитарный аппарат. Если в более ранних романах Набокова герой играет с пошлостью, то здесь «пошлость играет с героем как с игрушкой, крутит, вертит им и уничтожает» [14. С. 61]. В-четвертых, во всех текстах присутствует карнавализация, трагический гротеск, крайне субъективное восприятие мира, присвоение образов к личной сфере авторского сознания с помощью метафоры и символа. Роман «Приглашение на казнь» (1935–1936) дискретно выделяется из более ранних текстов, буквально, непосредственно понятой и воспроизведенной метафорой. Если тексты модернизма наполнены многозначностью, метафоричностью, символизмом, то в текстах постмодернизма многозначность исчезает и появляется абсурдность образов. В модернистских текстах образы персонажи подобны куклам, а в «Приглашении на казнь» герои превращаются в кукол «...пойми, что меня убивают, мы окружены куклами, ты кукла сама» [7. Т. 4. С. 81].

Четко представить принципиальное различие в создании модернистских и постмодернистских текстах можно с помощью конкретного примера. Прием разделения персонажей на части, детали, «винтики», точно они представляют некие механизмы, конструкции, которые возможно разобрать, используют и В. Вулф, и В. Набоков.

Первая цитата В. Вулф строится на синекдохе и имеет переносное значение, характерное для любого тропа. Герои В. Вулф с помощью этого приема лишаются индивидуальности, уподобляются предметному миру.

В. Вулф «Solid objects»	В. Набоков «Приглашение на казнь»
As these words were uttered, the mouths, noses, chins, little moustaches, tweed caps, rough boots, shooting coats, and check stockings of the two speakers became clearer and clearer.	Он (Цинциннат) встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух... Грязнул железный гром засова, и Цинциннат мгновенно оброс всем тем, чтобросил, вплоть до ермолки.

В цитате В. Набокова переносного значения и многозначности нет, но в тексте появляется абсурдность, т.е. «совмещение несовместимого». Смысл этого эпизода развоплощения Цинцинната передает идею вторичности физического тела, которое может разбираться на части и восстанавливаться по желанию эгрегора. Таким образом, внешне тождественные приемы по-разному организуются и имеют различные эффекты и смыслы.

Список источников

1. Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. М. : Сов. писатель, 1989. 496 с.
2. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUD-NEW/slowar.txt>
3. Кулягин А.И. Творчество Михаила Зощенко в литературно-эстетическом контексте 1920–30-х. Ишим : Изд-во Ишимского гос. пед. ин-та им. П.П. Ершова, 2012. 144 с.
4. Полонский В.П. О литературе. Избранные работы. М. : Сов. писатель, 1988. 496 с.
5. Woolf V. A haunted House and Other Short Stories. URL: <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203821h.html#ch-04>
6. Олеши Ю.К. Избранное. М. : Художественная литература, 1974. 576 с.
7. Набоков В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990.
8. Чудакова М.О. Мастерство Ю. Олеши. М. : Наука, 1972. 100 с.
9. Носик В. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография. М. : Пенаты, 1995. 552 с.
10. Badikov W. Poetika Juria Oleszi. Olszton, 1983. 176 p.

11. Вагинов К.К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада; Гарпагониана. М. : Современник, 1991. 473 с.
12. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
13. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М. : Независимая газета, 1996. 440 с.
14. Ерофеев В.В. Лабиринт один: ворованный воздух. URL: <https://r7.rbook.me/book/24350445/read/page/61/>

References

1. Berkovskiy, N.Ya. (1989) *Mir, sozdavaemyy literaturoy* [The World Created by Literature]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
2. Rudnev, V.P. (n.d.) *Slоварьkul'tury XX veka* [A Dictionary of 20th Century Culture]. [Online] Available from: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>
3. Kulyapin, A.I. (2012) *Tvorchestvo Mikhaila Zoshchenko v literaturno-esteticheskem kontekste 1920-30-kh.* [The oeuvre by Mikhail Zoshchenko in the literary and aesthetic context of the 1920-30s]. Ishim: Ishim State Pedagogical Institute.
4. Polonskiy, V.P. (1988) *O literature. Izbrannye raboty* [About literature. Selected works]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
5. Woolf, V. (n.d.) *A Haunted House and Other Short Stories*. [Online] Available from: <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203821h.html#ch-04>
6. Olesha, Yu.K. (1974) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
7. Nabokov, V. (1990) *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected Works: in 4 vols]. Moscow: Pravda.
8. Chudakova, M.O. (1972) *Masterstvo Yu. Oleshi* [Yury Olesha's writing art]. Moscow: Nauka.
9. Nosik, V. (1995) *Mir i dar Vladimira Nabokova. Pervaya russkaya biografiya* [The world and gift of Vladimir Nabokov. The first Russian biography]. Moscow: Penaty.
10. Badikov, W. (1983) *Poetika Juria Oleszi*. Olszton: [s.n.].
11. Vaginov, K.K. (1991) *Kozlinaya pesn'; Trudy i dni Svistonova; Bambochada; Garpagoniana* [Goat Song; Works and days of Svistonov; Bambocada; Garpagoniana]. Moscow: Sovremennik.
12. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
13. Nabokov, V.V. (1996) *Lektsii po russkoy literature* [Lectures on Russian literature]. Moscow: Nezavisimaya gazeta.
14. Erofeev, V.V. (n.d.) *Labirint odin: vorovanny vozdukh* [There is only one labyrinth: Stolen air]. [Online] Available from: <https://r7.rbook.me/book/24350445/read/page/61/>

Информация об авторе:

Спивак-Лавров И. – канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры русской филологии и межкультурной коммуникации Актюбинского регионального университета им. К. Жубанова (Актобе, Республика Казахстан). E-mail: irinaspivaklavrov@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

I. Spivak-Lavrov, Cand. Sci. (Philology), senior lecturer, Aktobe Regional University (Aktobe, Republic of Kazakhstan). E-mail: irinaspivaklavrov@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 13.12.2022.

The article was accepted for publication 13.12.2022.

Научная статья
УДК 82.091
doi: 10.17223/24099554/20/6

Психологизация образов героев в контексте концепции нравственности В. Распутина и А. Якубова

Саодат Эргашевна Камилова

*Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека, Ташкент,
Республика Узбекистан, ksaodate@mail.ru*

Аннотация. Предпринимается опыт типологического сопоставления творчества В. Распутина и А. Якубова, представляющих русскую и узбекскую литературу. Подчеркивается близость нравственной концепции двух писателей и ее влияния на психологическую обрисовку образов героев. Намечаются сходства в поэтике В. Распутина и А. Якубова, не отменяющие уникальность их письма.

Ключевые слова: сравнительное литературоведение, поэтика, портрет, пейзаж, авторский идеал, психологическая деталь, автоконцепция

Для цитирования: Камилова С.Э. Психологизация образов героев в контексте концепции нравственности В. Распутина и А. Якубова // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 107–123. doi: 10.17223/24099554/20/6

Original article
doi: 10.17223/24099554/20/6

Psychologization of hero images within the concept of morality by Valentin Rasputin and Odil Yoqubov

Saodat E. Kamilova

National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek, Tashkent, Republic of Uzbekistan, ksaodate@mail.ru

Abstract. This article presents the comparative-typological analysis of Valentin Rasputin's and Odil Yoqubov's poetics, revealing the similarities and

differences in the formal and content structure of their literary text. Both Rasputin and Yoqubov use the epic narration with rich imagery and flexible multi-level structure. They create short stories, novellas and novels, maintaining traditions of classic literary genres and imbuing them with new modern contents. Rasputin and Yoqubov write about the usual life of an ordinary person. Insignificant minor events and episodes of everyday life in their writing change into live material that allows raising and often somehow solving the most important and relevant social and moral problems. The characters in Rasputin's and Yoqubov's works are ordinary toilers, mostly villagers. The stories are set in the countryside, which ethically and psychologically opposed to the urban area. This choice is absolutely deliberate, since in this time an ordinary person living in harmony with nature becomes a starting point for prose writers to reflect on the meaning of life, the purpose of human on Earth, and ethical standards. According to both writers, the ordinary person exemplifies the best qualities, thus approximating the ideal. The writers' position, their attitude to people and life in all its manifestations, the value system they support or reject can be seen not only in direct appraisals, but also in their artistic decisions as well as ideal and ideological content of their fiction on the whole. The works by Rasputin and Yoqubov are deeply psychological and persuasive. They use a wide range of literary means and devices to create characters and situations: 1) retrospection; 2) outer and inner psychological details; 3) a wide variety of means to reconstruct both appearance and inner "self" of a character; 4) psychologically enriched landscape not just describing the topography, but also reconstructing its artistic image or a hero's character; 5) a "material" detail to characterize people and their social environment as well as to express the writer's attitude towards a character; 6) different forms of narration; 7) psychological analysis, introspection, and inner monologue to reveal the dialectic of the soul. Regardless of the difference in the world perception and national mentalities, both writers care much about key problems common for the modern society: human alienation from nature, loneliness, individual freedom, the role of the individual in history, the relation between the successive generations. Though not always having irrefragable answers, Rasputin and Yoqubov strive to comprehend the process of depersonalization with its blurred ethic criteria typical for our epoch.

Keywords: comparative literature, poetics, portrait, landscape, writer's ideal, psychological detail, writer's conception

For citation: Kamilova, S.E. (2023) Psychologization of hero images within the concept of morality by Valentin Rasputin and Odil Yoqubov. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 107–123. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/6

Цель компаративного изучения литературы «состоит в установлении генетической и типологической сущности литературного явления (процесса), а в задачу сравнительного анализа входит выяснение обусловленности отдельных форм сходства (различия)» [1. С. 117]. Обратившись к компаративному методу исследования творчества В. Распутина и А. Якубова, мы прослеживаем контактно-генетические связи и выделяем типологические схождения (отличия) в системе психологической поэтики данных авторов. Типологические схождения обусловлены общественными, литературными или психологическими предпосылками. На наш взгляд, общественно-типологические схождения творчества В. Распутина и А. Якубова определяются социальными и идейными факторами.

В 1970–1990-е гг. оба писателя жили в одном историческом контексте, и это объясняет причину схожести мировосприятия и идейно-эстетического сознания, обусловленных еще и единой идейно-политической платформой. Господствующий в то время единый художественный метод – соцреализм – также обусловил «определенное отождествление» художественного метода в русской и узбекской литературе, специфику психологизации характеров, а также социальную обусловленность обращения к нравственно-психологической прозе. Все это определило близость этической, идейно-нравственной и социально-культурной проблематики, сходство фабульных моделей, способствующих такой организации повествования, когда реальный облик человека и действительности соотносится с вечной этической задачей. Однако только в устремленности к разрешению этой задачи обычная жизнь может наполниться подлинным смыслом. На протяжении всего творчества В. Распутин и А. Якубов обращаются к извечным проблемам бытия, к вопросам как жить, каким должен быть человек, что для него свято иечно.

Так, героями В. Распутина зачастую являются деревенские жители, а местом действия – сельская местность. Такой выбор не случаен. Такая проза в 1960–1970-е гг. была своего рода отправной точкой для размышления прозаиков о сути жизни, о назначении человека на Земле, о нравственности и т.д. А. Якубов, осмысливая существующую действительность, тоже противопоставляет кишлак и город, причем его герои, пройдя через многие духовно-нравственные испытания, познают смысл своего существования в гармонии с родной

землей и природой. Распутинские герои близки к природе, это носители народной мудрости и национальных традиций, что для писателя является залогом нравственной красоты и чистоты помыслов. Причем, как правило, это пожилые люди, много повидавшие на своем веку, умудренные жизненным опытом, хранители народной культуры (Анна из «Последнего срока», Дарья из «Прощания с Матерой», мастер Кабул из «Прощания», Нормурад Шамурадов из «Совести» и многие другие).

«Процессы нравственного и идейного самоопределения личности, человек в поисках истины» [2. С. 50] – вот что волнует авторов («Женский разговор», «Пожар», «Уроки французского», «Последний срок», «В ту же землю» Распутина; «Прощание», «Птица жива крыльями», «Совесть», «Две любви» Якубова). Есть еще один аспект, к которому обращаются писатели, – это национальная проблематика, в основе которой отражение формирования национальной государственности. Писатели обращаются к внутринациональным конфликтам, проблемам национального характера, национальной самобытности и ментальности. Примером сказанного могут служить рассказ «Не могу-у» В. Распутина и роман А. Якубова «Сокровища Улугбека».

Таким образом, все выделенные аспекты идейно-нравственной проблематики включают в себя обсуждение той или иной системы ценностей, установления значимых связей между явлениями действительности.

Анализируя произведения Распутина и Якубова, можно четко ощутить позитивное отношение к таким героям, как старуха Анна, бабка Дарья, Иван Петрович, мастер Кабул, Нармурад Шамурадов, Саодат. Положительное отношение писателей также к семье, основанной на любви, к самоотверженной преданности своему делу, к народной мудрости, сельской жизни и т.д. Наибольшее количество персонажей, к которым авторское отношение отрицательно, наблюдается в произведениях Распутина. Это и дети Анны в «Последнем сроке», и «архаровцы» из «Пожара», и Гуськов в «Живи и помни», и Рудольф из «Рудольфио». Однако в некоторых произведениях Распутина и во многих книгах Якубова чаще встречается сложная неоднозначная авторская оценка того или иного характера, оценка, включающая как положительное, так и отрицательное (герои Якубова Саяра, Акрам, Зафар, Атакузы, распутинская Вика, Михаил и т.д.).

Следует отметить, что как бы ни близка была Распутину старуха Анна («Последний срок») или Якубову мастер Кабул («Прощание»), все же их нельзя считать воплощением авторского идеала в его полном и законченном виде. В старухе Анне воплощены многие черты распутинского идеала: работающая, умудренная опытом носительница истинной народной мудрости, глубокой и настоящей правды, но ей не хватает широты кругозора, она слишком много сил и времени отдавала работе. Или мастер Кабул, прекрасный во всех отношениях человек, хороший строитель, слишком «залиубил» своего младшего сына Нодира.

Зачастую авторский идеал Распутина выстраивается от обратного: он прямо противоположен изображенной в произведениях действительности. Так, в рассказе «В ту же землю» Распутин говорит, что «Время настало такое провальное: все кругом, все никому не нужны» [3. С. 298], все, что питает добро, пошло на свалку, «жизнь открылась сплошной раной» [3. С. 298]. Не только нормальная жизнь стала невозможной, у людей отняли их сокровенное священное право мирно отдать прах матери земле, и становится ясно, что авторский идеал Распутина – это жизнь, основанная на добре и милосердии, где нет места рвачеству, жестокосердию, где уничтожен культ денег, и общество развивается на принципах справедливости и гуманизма.

Якубов, в отличие от Распутина, не противопоставляет свой авторский идеал существующей действительности. В его произведениях больше оптимистических нот, его авторский идеал воплощен сразу в нескольких героях, в разнообразных проявлениях жизни. «Ничто не остается без ответа в этом мире: ни добро, ни зло – все возвращается с лихвой» [4. С. 3], – считает Адыл Якубов. И поэтому он стремится увидеть в своих героях самое лучшее. Распутин тоже нигде, никогда не опровергает надежды. Перманентный поиск ответа на вопрос об «идее жизни» роднит В. Распутина и А. Якубова.

В повестях В. Распутина «Последний срок» и А. Якубова «Птица жива крыльями» можно выделить ряд общих приемов создания характера. Таков прием ретроспекции, удачно используемый обоими авторами. Герои их произведений в сложной жизненной ситуации пытаются переосмыслить прошлое, авторы надеются, что это поможет им очиститься душой, найти верное решение. Так, память о прошлом Люси («Последний срок»), как справедливо утверждает Панкеев,

«сливается с могучим голосом живой природы, и в нем, в этом природном голосе, воплощены заброшенное поле, заросшее лесом, забытая людьми земля, лесная дорога, кусты черемухи – все это предъявляет Люсе свой негласный, но требовательный счет и становится для нее «исповедующей силой». В этой женщинае, бывшей деревенской девочке, должны были пробудиться душа, совесть, чувство вины перед землей, перед матерью, братом, но в ней ожили только досада, неудовольствие и страх. Люся торопится успокоить себя и освободиться от воспоминаний» [5. С. 86].

Такую же ситуацию мы наблюдаем и в повести Якубова «Птица жива крыльями». Особую художественную роль в повести играет встреча Саяры с местами, где прошел ее медовый месяц. Улочки, тропинки, скамейка, любимый уголок в саду Махиры-хола помогают героине прийти к выводу, что жизнь без мужа бессмысленна.

Примечателен тот факт, что в обоих произведениях ощутимо авторское «присутствие» в данных эпизодах. В повести «Последний срок» голос автора строгий и одновременно пристрастный, заинтересованный: «Казалось, жизнь вернулась назад, потому что она, Люся, здесь что-то забыла, потеряла что-то ценное и необходимое для нее, без чего нельзя, но и повторившись, прежнее, бывшее когда-то давно, не исчезало совсем, а лишь отходило в сторону, чтобы видеть, что с ней стало после этого повторения, что в ней прибыло или убыло, отозвалось или омертвело навеки» [6. С. 132].

Почти то же наблюдаем в произведении А. Якубова «Птица жива крыльями»: «Вот ведь что получается. Саяра и не подозревала, что память об этих днях, обо всем хорошем, что было у них с Акрамом, жила в ней все эти годы. А сейчас, охраняя их любовь, она выплынула из тайников, заставив устрашиться потери. Только теперь Саяра поняла, как трудно, как невозможно будет жить без Акрама. Всего, всего, что она вспоминает сейчас, больше уже никогда не будет» [7. С. 108].

Распутинская героиня близка к высшей главной правде, но очищение души, постижение мудрой истины не происходит, однако возникает уверенность, что воспоминания Люси не исчезнут бесследно. Героиня А. Якубова Саяра именно благодаря воспоминаниям, соприкоснувшись с прошлым, постигает истинную сущность происходящего сегодня, окончательно познает свое человеческое назначение.

Главной творческой задачей в рассказах и повестях Распутина и Якубова является преимущественное исследование социально-этических проблем, назревших в обществе, взаимосвязь и взаимодействие частного и общечеловеческого, сегодняшнего и вечного.

Творческая палитра Распутина и Якубова богата и многообразна. Модель мироздания в их произведениях весьма своеобразна и складывается из отдельных художественных деталей, представляющих из себя мельчайшие изобразительные художественные подробности: элементы пейзажа или портрета, мельчайшие психологические зарисовки, бытовые подробности и пр. Следует отметить, что художественные детали в произведениях В. Распутина распадаются на внешние и психологические. Внешние детали у писателя помогают воссоздать быт, среду обитания. К примеру, Илью («Последний срок») Распутин описывает следующим образом: «Оттого, что больше десяти лет он (Илья) прожил на Севере, волосы у него сильно повылезли, голова, как яйцо, оголилась и в хорошую погоду блестела, будто надранная» [6. С. 13], или, подчеркивая столичность Люси, писатель отмечает: «Люсе тоже уже больше сорока, но ей ни за что столько не дашь: она не по-здешнему моложавая, с чистым и гладким, как на фотокарточке, лицом и одета не как попало» [6. С. 13].

А. Якубов делит внешние детали на портретные, пейзажные и вещные. Например, домла Шамурадов («Совесть»): «Ученый, почтенный домла казался не по летам могучим, крепко сколоченным... голова была древнегреческого мудреца. Желтый, будто обтянутый сафьяном, бугристый череп – как у Сократа. Крупный нос придавал широкому скуластому лицу непреклонно-сурое выражение» [8. С. 7] или о пейзаже: «Теплый вечерний воздух был наполнен крепким ароматом цветущего миндаля. Тут же вспоминался далекий горный кишлак, где он бегал босоногим мальчишкой. Весенний ветер с гор почему-то всегда отдавал этим терпким ароматом» [8. С. 25].

Как известно, одной из важнейших художественных деталей является портрет. При всем многообразии и оригинальности портрету В. Распутина и А. Якубова присущи два общих признака. Во-первых, оба писателя создают многоаспектный портрет- очерк, в котором условно можно выделить внешний, объективный, более-менее статичный план и субъективный, внутренний. Такой многоаспектный портрет, «история души», обусловленный социальными

обстоятельствами, сложен и многозначен. Во-вторых, психологическая характеристика персонажа, его оценка и отношение к нему синтезируются, пронизывают описание внешности персонажа, всю систему деталей, воссоздающих портрет. Таким образом, портрет Распутина и Якубова реалистичен и глубоко психологичен, он изображает внешность человека в ее закономерной связи с характером в определенных социально-исторических обстоятельствах, поэтому их портреты всегда типичны. Исследуемый материал, согласно концепции А. Есина, позволяет выделить три типа портрета: портретное описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление.

В портретном описании портретные детали даются, как правило, обобщающим выводом или авторским комментарием характера. Таков портрет мастера Кабула из рассказа «Прощание» А. Якубова: «Коротко подстриженная белая бородка смотрит в потолок, виски вдавлены, прямой нос заострился. Только руки с вздувшимися венами, большие костлявые и исхудавшие, остались сильными и красивыми» [9. С. 165], или портрет Нодира из этого же рассказа: «На нем небесно-голубые шелковые бриджи, а сквозь белую, тоже шелковую майку, виден большой выпирающий живот. Нодир пополнел, и кажется, что именно из-за этого лицо у него стало красное и глаза щурятся из-под опухших век. В общем, Нодир выглядит неправдоподобно важно, почти величественно. Он часто вытирает красивым платком капли пота с шеи и носа и предпочитает молчать, а на вопросы прямо к нему обращенные, отвечает кивком головы и улыбкой» [9. С. 165].

В. Распутин, в отличие от Якубова, реже прибегает к портретному описанию: «У Михаила – не то, что у Ильи – волосы по-цыгански густые и кудрявые, борода и та курчавится, завивается в колечки. Лицом он тоже черный, но чернота эта больше от солнца да от мороза – летом у реки на погрузке, зимой в лесу на валке – круглый год он на открытом воздухе» [6. С. 135], или портрет Вики («Женский разговор»): «Девочка она рослая, налитая, но умишко детский, несозревший, голова отстает… и вялая, то ли с ленцой, то ли с холодцой» [10. С. 65].

Портреты Якубова и Распутина психологически насыщены и всегда метафорически отражают то или иное психологическое состояние персонажа или же смену таких состояний. Например, домла из повести «Птица жива крыльями» А. Якубова: «Полные щеки домлы вздрагивали, карие, обычно добрые глаза сузились от негодования» [7. С. 28],

или «На гладком распаренном лице Султана, который, казалось, только что вышел из парикмахерской, появилось выражение усталости, веселые искорки в глазах потухли» [7. С. 14]. У В. Распутина: «Старуха больше не плакала, она, казалось, оцепенела, лицо ее было безжизненно и покорно» [6. С. 287].

Существенную роль в произведениях В. Распутина и А. Якубова выполняют пейзажные зарисовки. Так, яркая, красочная природа в произведениях Якубова «Птица жива крыльями», «Где ты, Морико?», «Дочь гор» и другие создает определенный романтический настрой, атмосферу покоя и благодушия: «Кишилак теперь был далеко внизу. На вершине Гор-тепа сады нежились в лучах нежаркого горного солнца, и густые ряды джиды казались окутанными тончайшими белыми кружевами. В воздухе стоял крепкий запах кисловатых горных яблок и маленьких дынь-скороспелок» [7. С. 79].

И, наоборот, в распутинском «Последнем сроке», например, автору надо было подчеркнуть обыденность, размеренность и безликость деревенской российской жизни: «В свой черед засветилось утро, стало проясняться, но еще до солнца с реки нанесло такого густого и непроглядного тумана, что все в нем утонуло, потерялось. Утробно по деревне кричали коровы, горланили петухи, коротко и приглушенно, будто рыба плещет в воде, доносились людские звуки – все в белой, моросящей зге, в которой только себя и видать...» [6. С. 139].

Зачастую пейзаж в произведениях обоих писателей оказывает заметное воздействие на душевное состояние героя. Так, подчеркивая обаяние и красоту Саодат (рассказ «Дочь гор»), Якубов считает, что ее внешняя привлекательность – отражение внутренней красоты, чистоты души. И это нравственно совершенное существо, как драгоценный камень, могло появиться только в обрамлении такой же совершенной природы, для описания которой автор находит многообразные и совершенные средства художественного отображения: «В шелковом белом платье, в белой косынке Саодат казалась в потоках голубоватого лунного света лебедем, плывущим по озеру» [11. С. 57]; «Стемнело. Затем взошла луна. Она, словно круглощекая хитрушка, с улыбкой тихо выглянула из-за густых садов» [7. С. 57]. У Якубова природа «очеловечивает», облагораживает душу. Природа – живой источник человечности: «Только что взошло солнце. На полях, потянувшись благодатным лучам, встрепенулись лепестки отяжелевших

от росы трав. Земля, пробудившаяся от глубокого сна, улыбалась, точно дитя на груди матери. Для Вахида, коренного горожанина, ликование природы было своего рода откровением. В нем пробудилось озорное, мальчишечье желание – спрыгнуть бы с коня и закувыркаться на лужайке» [7. С. 52]. То же самое наблюдается у Распутина: близость к природе – залог нравственной красоты и чистоты помыслов. Достаточно вспомнить Саньку («Век живи – век люби»), Дарью («Прощание с Матерой»), бабку Наталью («Женский разговор»), старуху Анну («Последний срок»). Анна живет в согласии с природой, жизнь дня, красота солнечного света откликаются в ее душе радостью, само чувство жизни приходит к ней через звуки, краски природы, через солнечный свет; она сама – часть вечной и мудрой природы: «Солнце по утрам не попадало в избу, но когда оно взошло, старуха узнала и без окошек; воздух вокруг нее заходил, заиграл, будто на него дохнули со стороны» [6. С. 132].

Окружающий героев Якубова и Распутина мир – далекий горный кишлак (Якубов) и заброшенная, вымирающая деревня (Распутин) – не знающие язв и пороков цивилизации, прекрасные и чистые места, как нельзя лучше подходят для их благородных и искренних героев. Это почва, на которой произрастают такие натуры, возможно, необходимое условие для этого. Для современного человека местом действия часто становится город, формирующий характер, воздействующий на психику. В литературе появился даже неточный и оксюморонный термин «городской пейзаж». Писатель не просто описывает место действия, но в соответствии со своими художественными задачами строит определенный образ города. Так, у Распутина образ города, превратившись в газовую камеру под небом, созданную подвигом строителей (рассказ «В ту же землю»), получил свое продолжение и в рассказе «Новая профессия»: «В его полной и вялой очерченности выстраивается что-то уже окончательно отошедшее, глядящее безмолвно. Сегодня это уже не тот город... В нем так многое меняется... Может быть, раком страдают не только люди, но и города, государства, только “раковые” города живут дольше» («Новая профессия»); или «Они садились на старенькую “Ниву”, принадлежащую издателю, выбирались из города, из уличных его теснин, загаженных пошлыми рекламными щитами...» [12. С. 18]. У Якубова же город – это, прежде всего, что-то «неугомонное», суетное, светское. Но в то же

время он – законченный, эстетически цельный «пейзаж», которым можно любоваться: «День отшумел. На город, с его многоэтажными домами, густолистыми чинарами, нежными акациями и серебристыми тополями, выстроившимися вдоль улиц, медленно опускался прозрачный летний вечер. Жара спала, повеяло прохладой. С каждым мгновением сумерки становились все гуще, тени длиннее. Затаившись, природа ждала ночи» [7. С. 15].

Итак, у каждого из писателей свой образ города, свое восприятие «городского пейзажа».

Довольно часто пейзаж у данных писателей передает душевное состояние героев. Так, в рассказе «Женский разговор» В. Распутина описание природы перекликается с внутренним состоянием героев: «Избы на другой стороне улицы стояли придавлено и заворожено – ни дымка, ни огонька, ни звука. Снежные шапки на крышах, подтаявшие за день, сидели набекрень и леденисто взблескивали под могучим дыханием неба. Такое там царило безлюдье, такая немота и такой холод, так искарилось небо над оцепеневшею землей и такой бедной, сиротливой показалась земля, что Наталье стало не по себе» [10. С. 67]. Если в начале рассказа создается ощущение неуверенности, холода, неудовлетворенности, то в конце рассказа начинают звучать оптимистические ноты. Человек обретает уверенность в себе, постигает истинные ценности в жизни: «С тихим звоном билась в стеклину звездная россыпь, с тихим плеском наплывал и холодно замирал свет... небо, разворачиваясь, все играло и играло мириадами острых вспышек, выписывая и предвещая своими огненными письменами завтрашнюю неотвратимость» [10. С. 71]. Итак, с одной стороны, холодный, спокойный, вечный «свет», с другой – сомнения, «мириады острых вспышек».

Этим же приемом пользуется и А. Якубов. В повести «Золотое кольцо» соотнесенность душевного состояния героя и описание природы очевидны: «Каждый раз, когда Вахид приезжал в родной кишлак, при виде этих садов, таких знакомых и близких с детства, душа его наполнялась необыкновенным теплом и светом. Но теперь к этим радостным ощущениям примешивалась грусть...» [13. С. 97]; или опустошенность души героя, бессилие переменить прошлое параллельно с описанием природы: «Ночь стояла безлунная, весь мир, казалось, был окутан тьмой, сады тревожно шептались» [13. С. 101].

Иногда пейзаж становится действующим лицом в произведениях исследуемых авторов. Так, в рассказе Распутина «Под небом ночных» пейзаж – это самостоятельный персонаж, наделенный особым характером и способностью мыслить и реагировать: «Он опять открыл глаза и взгляделся. И не мог понять, что это пред ним: разноцветными кругами, тянувшимися из одного радужно - качающегося мотка, небо снизывалось и затухало в тайге. Сон это или не сон? Над темными волоками лесов колыхались мерцающие волны. Затем осторожно, как от неведомого вздоха, прошел ветер и чуть слышно куда-то постучал. Издатель поднял голову и прислушался. Что-то будто медленно наползало на него по земле, притаенными толчками раздвигая траву и листья...» [12. С. 23]. То же в повести «Последний срок». Отчетливо слышен могучий живой голос природы, которая вершит нравственный суд над Люсей. Заброшенное поле, заросшее лесом, забытая людьми земля, лесная дорога, кусты черемухи – все это предъявляет Люсе свой негласный, но требовательный счет.

Таким образом, пейзаж в творчестве Распутина и Якубова наделен психологически важными функциями обозначать место действия, влиять на формирование характеров героев, определять психологическое состояние, выполнять функции действующего лица художественного произведения.

Не менее важную роль в художественном произведении играет мир вещей, вещная деталь, характеризующая индивидуальные особенности героя. Эта функция вещных деталей широко представлена в произведениях В. Распутина и А. Якубова.

Так, интерьер в городской квартире Акрама («Птица жива крыльями» А. Якубова) символизирует отчужденность, оторванность героя от своих односельчан: «Сами односельчане, стоило войти в его двухкомнатную квартиру с хорошо натертными паркетными полами, загроможденную полированной импортной мебелью, растерянно топтаясь у порога, не решаясь ступить на разостланный по полу ярко-красный ковер» [7. С. 37]. Детали у Якубова – выражение авторского отношения к описываемому. Например, в описании библиотеки домлы Шамурадова Якубовым подчеркивается истинная научность и благородство старой школы: «Просторная, чуть сумрачная комната была вся набита книгами. Резные книжные шкафы и полки подпирали высокий, украшенный старинной лепкой потолок. И книги, всюду

книги... Они теснились на полках, лежали на стульях, на столе, громоздились на тумбочках и подоконниках... Книги в новеньких переплетах, а рядом тяжелые тома, потемневшие от времени фолианты с арабской вязью на корешках... Атакузи... подвел Шукурова к массивному столу на изогнутых ножках. Он был как скатертью, покрыт начертанной на ватмане огромной картой с трассой будущего канала Обь–Средняя Азия. Склонившись над столом, Шукуров взгляделся в карту. Она была пересечена красными и синими извилистыми линиями, вдоль которых пестрели разноцветные кружки, непонятные знаки. А рядом паутинным узором вились мелкие записи, затейливая вязь – домла по старой привычке писал арабскими буквами» [7. С. 5–6]. Кабинету домлы Шамурадова противопоставлена рабочая комната псевдоученого Вахида Миробидова: «Кабинет Мирабидова просторный, очень светлый, огромные окна распахнуты на тихую малолюдную улицу. Как и кабинет домлы Нормурада, уставлен книжными шкафами. Первое, что бросилось сейчас в глаза Шукурову, когда он вслед за тестем вошел сюда, огромная закрывшая полстены карта. Такая же самая, что лежит на столе у домлы Шамурадова, с теми же красными и синими четкими линиями, струящимися сверху вниз – от зеленых лесов севера до желтых песков, окруживших синь Аральского моря. Однако здесь не было ни вопросительных, ни восклицательных знаков, ни мелкой арабской вязи на полях. Прямо на карте висел двухструнный дутар из коричневого урюкового дерева, искусно инкрустированный слоновой костью. Шукуров знал, тесть часто берет его в руки. Виртуоз. Но как не вязалась эта затейливо украшенная игрушка с проблемной картой» [7. С. 39].

Так же использует вещную деталь и В. Распутин. В повести «Последний срок» Люся шьет платье всю ночь, а Варвара, сообразив, что платье Люси потом не будет нужно, деловито выпрашивает его для своей дочери. Причем история платья примечательна. Люся не успела его сшить у себя дома, но предусмотрительно покроила и прихватила с собой все необходимое, вплоть до пуговиц: «Сама она еще до еды, пока Надя жарила картошку, села заметывать на новом платье петли и пришивать пуговицы, которые тоже привезла с собой из города» [6. С. 14].

Ещё одна бытовая деталь – «телевизор» – символизирует у Распутина растущее разобщение, распад, деградацию, всеобщее зло: «По

тиливизору видала, – смиренно отвечала Наталья. – К Гале, к соседке, когда схожу вечером на чай, у ней тиливизор. Все-то-все кажется. Такой проказливый, прямо беда...» [10. С. 68] (цикл рассказов о Сене Позднякове).

Таким образом, в произведениях А. Якубова и В. Распутина мир вещей предстает как одно из средств характеристики мира людей и выражения авторской позиции.

Достаточно велико значение психологической детали. В произведениях В. Распутина и А. Якубова для отображения душевных движений психологическая деталь помогает выявить процесс внутренней жизни человека. Например, у Якубова: «Неужели она все-таки втянет меня в этот бессмысленный и ненужный спор? – подумал Акрам. – Сколько еще воды утечет, пока эти ребята поймут, что, собственно, такое земля, на которой ты родился, и что такие вековые привычки, которые сейчас их отпугивают, как огонь шакала. Здесь ли выкладывать свои взгляды на жизнь, перед ними ли их отстаивать?» [7. С. 22], или «Господи, я веду себя хуже мальчишки! Я же старше всех! Зачем я обидел Саяру? Зачем испортил людям вечер?» Досадуя на себя, Акрам чуть ли не бежал по аллеям парка» [7. С. 25]. Прямая форма часто встречается и у Распутина: «Если не умерли – идите, как ходят все живые ноги, и не вздумайте подломиться. И –ди-те! В них заскрипела, застонала каждая косточка, но и это ее не остановило. Скрипите сколько вам надо, но двигайтесь. Хватит вас слушаться, слушайтесь теперь вы» [6. С. 139], «Она подумала о рыжиках как о слабом, но возможном спасении: если сорвет хоть один, хоть самый маленький, тогда останется надежда, что все обойдется. А, что, собственно, должно обойтись! Чего она боится? Неизвестно. Ничего неизвестно» [6. С. 81].

Рассказ о внутренней жизни, душевном состоянии человека может вестись как от первого, так и от лица повествователя. Исповедь создает большую иллюзию правдоподобия психологической картины, поскольку о себе человек рассказывает сам. Чаще всего такая форма используется, когда в произведении один главный герой, за сознанием и психикой которого следит автор и читатель, а остальные персонажи второстепенные, их внутренний мир практически не изображается. («Ровесники», «Где ты, Морико?» А. Якубова; «Что передать вороне?», «Наташа» В. Распутина).

Повествование от третьего лица – результат проникновения автора во внутренний мир героя. Для писателей нет тайн в душе героя, они знают о нем все: могут детально проследить внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Одновременно повествователь может психологически интерпретировать внешнее поведение героя, его мимику и пластику. В такую повествовательную стихию часто включаются внутренние монологи, публичные исповеди, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т.д.

Художественное время используется авторами достаточно свободно. Автор произвольно распределяет периоды, то очень кратко информируя о событиях длительного времени, то подробно описывая минутные психологические состояния. Пример тому – последние четыре дня жизни старухи Анны из «Последнего срока» В. Распутина. Повествование от третьего лица также дает возможность изобразить внутренний срез сразу нескольких героев.

Сравнительно-типологический анализ произведений Распутина и Якубова позволяет сделать вывод о том, что психологизм Распутина носит более обобщенный философский и исповедальный характер, а у Якубова – индивидуализированный, конкретный.

Предпосылками типологических сходств творчества В. Распутина и А. Якубова являются психологические факторы, которые связаны с «индивидуально-психологической предрасположенностью творческой личности к определенной форме художественного выражения» [1. С. 187]. Так, свои произведения авторы облекают в эпическую повествовательную форму, обладающую гораздо большими изобразительными возможностями, свободой и наиболее развитой структурой. В эпических произведениях они выступают как аналитики, исследователи действительности, выясняющие обстоятельства, заставляющие персонажей совершать те или иные поступки. При этом прозаиков отличают различные формы эмоциональной восприимчивости, это естественным образом связано с особенностями их характера, менталитета, свойств психики. Вследствие этого мы можем заключить, что проза Распутина более философична, а произведения Якубова отличает дидактическая направленность (традиционная на Востоке).

Таким образом, художественное развитие нравственно-психологических исканий В. Распутина и А. Якубова определяется как системой

общих внешних факторов социокультурной ситуации 1960–1990-х гг., так и внутренними, индивидуально-личностными, национально обусловленными закономерностями формирования автоконцепции мира и человека. Этико-художественное познание смысла и сути человеческой жизни в исторических реалиях современного мира предопределяет и основные признаки психологической поэтики В. Распутина (глубинная текстовая философизация образов, катарсическая основа жизненных ситуаций, исповедальность) и А. Якубова (концептуализация в текстовых структурах конфликтности «нравственного выбора», многоуровневая детализация, разветвленность конфликтной системы). Анализ произведений Распутина и Якубова подтверждает типологические сходжения (отличия), наличествующие в русской и узбекской литературе в 1970–1990-е гг. в изображении мира и человека.

Список источников

1. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М. : Прогресс, 1979. 320 с.
2. *Есин А.* Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие. М. : Флинта, Наука, 2002. 248 с.
3. *Распутин В.Г.* В ту же землю. М. : Вагриус, 2001. 496 с.
4. *Теракопян Л.* День вчерашний – день нынешний. М. : Художественная литература, 1986. 107 с.
5. *Панкеев И.А.* Валентин Распутин: По страницам произведений. М. : Проповедование, 1990. 141 с.
6. *Распутин В.Г.* Последний срок: повести и рассказы. М. : Сов. писатель, 1985. 414 с.
7. *Якубов А.* Птица жива крыльями. Повесть. М.: Сов. писатель, 1971. 360 с.
8. *Якубов А.* Совесть. Роман. Ташкент : Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1985. 287 с.
9. Тысяча и одна жизнь: Рассказы узбекских писателей / сост. Н.В. Владимира, И.У. Гафуров. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1988. 510 с.
10. *Распутин В.Г.* Женский разговор // Литература в школе. 1997. № 3. С. 65–76.
11. *Якубов А.* Дочь гор // Звезда Востока. 1978. № 3. С. 52–69.
12. *Распутин В.Г.* Под небом ночным // Сибирь. 2001. № 2. С. 17–31.
13. *Якубов А.* Золотое колечко // Звезда Востока. 1974. № 2. С. 86–102.

References

1. Dyurishin, D. (1979) *Teoriya srovnitel'nogo izucheniya literatury* [Theory of comparative study of literature]. Moscow: Progress.
2. Esin, A. (2002) *Printsipy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniya* [Principles and techniques for analyzing a literary work]. Moscow: Flinta, Nauka.
3. Rasputin, V.G. (2001) *V tu zhe zemlyu* [To the same land]. Moscow: Vagrius.
4. Terakopyan, L. (1986) *Den' vcherashniy – den' nyneshniy* [Yesterday and today]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
5. Pankeev, I.A. (1990) *Valentin Rasputin: Po stranitsam proizvedeniy* [Valentin Rasputin: Through the pages of works]. Moscow: Prosveshchenie.
6. Rasputin, V.G. (1985) *Posledniy srok: povesti i rasskazy* [The Deadline: Novellas and Short Stories]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
7. Yoqubov, O. (1971) *Pitsa zhiva kryl'yami* [A Bird Lives by Its Wings]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
8. Yoqubov, O. (1985) *Sovest'* [Conscience]. Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva im. G. Gulyama.
9. Vladimirova, N.V. & Gafurov, I.U. (eds) (1988) *Tysyacha i odna zhizn': Rasskazy uzbekskikh pisateley* [A thousand and one lives: Stories of Uzbek writers]. Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva.
10. Rasputin, V.G. (1997) *Zhenskiy razgovor* [Women's talk]. *Literatura v shkole*. 3. pp. 65–76.
11. Yoqubov, O. (1978) *Doch' gor* [The Daughter of the Mountains]. *Zvezda Vostoka*. 3. pp. 52–69.
12. Rasputin, V.G. (2001) *Pod nebom nochnym* [Under the night sky]. *Sibir'*. 2. pp. 17–31.
13. Yoqubov, O. (1974) *Zolotoe kolechko* [A Golden Ring]. *Zvezda Vostoka*. 2. pp. 86–102.

Информация об авторе:

Камилова С.Э. – д-р филол. наук, профессор, заведующая кафедрой русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека (Ташкент, Республика Узбекистан). E-mail: ksaodate@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

S.E. Kamilova, Dr. Sci. (Philology), professor, National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek (Tashkent, Republic of Uzbekistan). E-mail: ksaodate@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 29.10.2022.

The article was accepted for publication 29.10.2022.

Научная статья

УДК 82.091

doi: 10.17223/24099554/20/7

Сонет в инонациональной рецепции татарских поэтов и переводчиков 1950–1980-х гг.

Венера Рудалевна Аминева¹

Эльвира Фирдавильевна Нагуманова²

Алсу Зарифовна Хабибуллина³

^{1, 2, 3} Казанский федеральный университет, Казань, Россия

¹ Институт мировой литературы РАН, Москва, Россия

¹ amineva1000@list.ru

² ehlviran@gmail.com

³ alsu_zarifovna@mail.ru

Аннотация. Изучен сонет в аспекте инонациональной рецепции татарских поэтов и переводчиков второй половины XX века. Выделены две модели освоения сонета в татарской литературе 1950–1980-х гг.: функционирование его как строгой композиционной формы, не ставшей жанром (оригинальные стихотворения Ш. Мударриса), и как содержательной конструкции (творчество Р. Ахметзянова), подвергающейся трансформации под влиянием элегического дискурса. Полученные результаты значимы для построения сопоставительной поэтики сонета.

Ключевые слова: сонет, переводы, Шекспир, Мударрис, жанр

Для цитирования: Аминева В.Р., Нагуманова Э.Ф., Хабибуллина А.З. Сонет в инонациональной рецепции татарских поэтов и переводчиков 1950–1980-х гг. // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 124–144. doi: 10.17223/24099554/20/7

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/7

The sonnet in the reception of the Tatar poets and translators in the 1950s–1980s

Venera R. Amineva¹

Elvira F. Nagumanova²

Alsu Z. Khabibullina³

^{1, 2, 3} *Kazan Federal University, Kazan, Russian Federation*

¹ *A.M. Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russian Federation*

vera.polilova@gmail.com

¹ *amineva1000@list.ru*

² *ehlviran@gmail.com*

³ *alsu_zarifovna@mail.ru*

Abstract. The article focuses on the poetic form of the sonnet in terms of its reception by the Tatar poets and translators of the second half of the 20th century. The first part of the article establishes that the sonnet appears in the Tatar poetry of the 1950s–1960s primarily through translations of Sharaf Mudarris, who translated 154 Shakespeare's sonnets into the Tatar language. Mudarris preserved the original features of Shakespearian sonnets mostly due to the traditions of Tatar literature with its canonical forms of lyrics, such as rubai, ghazals, and qasidas, which prevented the translator from introducing radical changes into the strict poetic form of the sonnet. Mudarris demonstrates different approaches to the translated material, depending on the complexity of the source text. In 1954–1955, Mudarris also creates his own sonnets, following the guidelines of the Soviet poetic school. His sonnets comply with the French and English tradition. He raises the themes close to those in Soviet lyrics: enthusiasm for building a new life and movement towards a bright future. The sonnet form was furtherly developed by the next generation of Tatar poets over the span of the 1960s–1980s. This period in literature is usually associated with avant-garde processes. The second part of the article examines the poetic transformations of the sonnet in the poetry of Robert Akhmetzyanov. The original artistic experiences of Tatar poets belonging to different poetic schools demonstrate that the sonnet functions in the Tatar artistic consciousness in two forms: as a strict compositional form that has not become a genre (Mudarris's own poems, identified by him as sonnets, do not correspond to the canon genre) and as a way of both compositional and architectonic completion of the work (Akhmetzyanov's poem). Along with it, in his sonnets Akhmetzyanov transforms the genre canon under the influence of a mixture of genres and their thematization: the fixed sonnet form combines with the elegy into a

complementary form which contributes to the creation of “new” meanings in the poem “A White Symphony Arose...”. The results of the analysis are significant for understanding the patterns of genre transgression: transmitting from one national literature into another, the sonnet starts a new cycle of development within a new cultural and historical reality. Preserving its composition, the sonnet gets filled with new content and is used as a way of both external and internal artistic completion. The context of Tatar literature increases the semantic capacity of the sonnet form and reveals its archetypal character as a factor of generative poetics.

Keywords: sonnets, translations, Shakespeare, Mudarris, genre

For citation: Amineva, V.R., Nagumanova, E.F. & Khabibullina, A.Z. (2023) The sonnet in the reception of the Tatar poets and translators in the 1950s–1980s. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 124–144. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/7

Введение

Сонету посвящено множество работ как отечественных, так и зарубежных исследователей. Большое значение в развитии теории сонета имели исследования зарубежных ученых: Вильяма Шарпа, Марка Паттинсона, Теодора Уоттса, Ю.-У. Фехнера и др. В российском литературоведении поэтика сонета изучалась в работах М.Л. Гаспарова, О.И. Федотова, И.Л. Шайтанова, С.И. Кормилова. Традиционно сонет рассматривается как *твёрдая поэтическая форма* (О.И. Федотов, А.В. Степанов, К.Д. Вишневский и др.). Прежде всего, под ним понимается «стихотворение из 14 строк, сгруппированных в два квадрины (на две рифмы) и два терцета (на две или три рифмы)» [1. С. 241].

Вместе с тем в современной науке ставится вопрос о сонете как *литературном жанре*, в котором заключено определенное содержание, своя «структура мысли». Как пишет А.В. Ложкова, ссылаясь на взгляды И.Р. Бехера, автора работы «Философия сонета, или Малое наставление по сонету» (1981), «настоящий сонет должен отвечать целой системе правил не только на формальном, но и содержательном уровне. Сонет должен иметь надлежащую итальянскую форму, ограничиваться выражением одной ведущей идеи, мысли или чувства» [2. С. 10]. Логику единой мысли позволяет развивать строгая структура сонетной формы: теза заключается в первом квадрине, антитеза – во

втором, синтез формулируется в двух терцетах, замыкающих структуру «замок».

Более того, сонет признается одним из *трагических жанров*. Трагический модус художественности в нем подсказан его формой: «...трагизм возникает именно от того, что структура жанра основана на противоречии, которое является ее смыслом. <...> Пожалуй, ни один жанр в поэзии не манифестирует себя как трагический в самой сути своей внутренней формы» [2. С. 16]. Х. Дуброу также предполагает, что жанр в своей основе относится к литературным типам и, с теоретической точки зрения, может прилагаться и к роману, и сонету, салонной комедии и т.п. [3. С. 4].

По мнению О.В. Зырянова, «эволюция любого жанра (и сонет не исключение) – это самореализация его исходного семантического потенциала (жанрового архетипа)», в основе изменений сонета – «“отступление” от сложившейся жанровой традиции, что, собственно говоря, и выступает содержательным фактором жанровой эволюции» [4. С. 222].

Вместе с тем существующее представление о том, что сонет является жанром, а не только представляет собой поэтическую форму, имеет свои границы. В этом аспекте теоретической проблемы сонет ближе всего к каноническим жанрам, но и здесь между ними есть различие: они близки, но не идентичны. Если всякий канонический жанр – «постоянно воспроизводимая система признаков произведения, причем признаков, свидетельствующих о некой устойчивости содержания», то в сонете содержательное начало «вторично», а поэтому оно меньше, чем в случае «чистых» жанров, подвластно интерпретации как со стороны литературной критики, так и читательского сознания [5. С. 369]. Абстрактная в своей основе концепция человека здесь возникает из доминирования «внешней формы» высказывания (объем, композиция, построение строфы) над его «внутренней формой», непосредственно связанной со смыслом высказывания. С этой точки зрения, канонические жанры в литературе (например, ода, трагедия) более целостны, концептуальны и аналогичны в создании каких-либо представлений о человеке (М. Бахтин), тогда как в сонете разные аспекты содержания более «размыты» и имеют обобщенный по своей природе смысл.

Особое место в дискуссиях о сонете занимают вопросы, связанные с жанровой природой ренессансного сонета и способах его

воссоздания в русских переводах. Чаще всего рассматриваются сонеты Уильяма Шекспира. Так, И. Шайтанов подчеркивает, что русский поэт-переводчик С. Маршак, обратившийся к переводам сонетов английского классика, «совершил жанровый сдвиг, трансформировав ренессансный сонет в сторону *русского жестокого романса*. Уйти от Маршака, выбрать другой путь значило бы сегодня понять природу ренессансного сонета, аналог которому отсутствует в русской поэтической традиции, достаточно поздно возникшей, где сонет так и остался строфической формой, не поднявшись до жанра, т.е. до высказывания со своей отчетливой речевой установкой (если воспользоваться тыняновским термином)» [6. С. 155].

Оставляя в стороне подробный анализ других исследований, посвященных трансформациям сонета в русской поэзии, в частности в переводах С. Маршака, зададимся вопросом, который объективен в контексте множественности национальных литератур: какие изменения происходят во внутреннем содержании сонета и его форме в инонациональной рецепции, не связанной «напрямую» с воздействием русской традиции переводов сонета? Интересно отметить, что данный аспект заданного вопроса по-своему был рассмотрен в статье «Роль читателя в межлитературной коммуникации». В ней установлено, что «сонет как устойчивая, твердая форма в условиях межлитературной коммуникации существенно нарушается, в инонациональной традиции каноничность жанра ослабевает; в стихах, как правило, не передается устойчивый принцип создания образа мира, соответствующий особенностям классического сонета» [7. С. 201].

Обратимся в этой связи к татарскому сонету как самобытному явлению в национальной поэзии литератур России. Известно, что данная поэтическая форма стала наиболее заметной в творчестве поэтов-авангардистов: Р. Хариса, Р. Ахметзянова, Ф. Сафина и других.

Цель исследования – выявление приемов сонетной формы в татарской поэзии середины XX в., а также определение уникальности татарской сонетианы Шекспира как явления переводной литературы этого времени.

Научная новизна исследования видится в том, что впервые производится полный историко-литературный обзор процесса освоения твердой формы, а также переводческой рецепции сонетов Шекспира в татарском литературоведении в 1950–1980-е гг.

В истории рецепции сонетной формы в татарской поэзии XX в. выделены три основных этапа:

– первые десятилетия XX столетия. В это время мы обнаруживаем отдельные обращения в четырнадцатистрочнику в лирике Г. Рахима и Г. Тукая. В частности, можно выделить по одному произведению, написанному в традициях сонета в творчестве этих поэтов;

– 1950–1980-е гг. – в этот период были переведены Ш. Мударрисом на татарский язык 154 сонета Шекспира и написаны им 13 собственных сонетов; также нужно выделить творческие искания Р. Ахметзянова в рамках освоения сонетной формы;

– 1980–2000-е гг. В этот период сонетная форма была представлена более широко: в творчестве Р. Хариса, Р. Сиражи, Р. Субаева, Ф. Сафина и др.

В представленной статье мы выделим те трансформации, которые произошли с сонетной формой в 1950–1980-е гг. Отметим, что специальных работ, посвященных трансформациям сонета в авангардной поэзии XX в., нет, что также подчеркивает новизну предпринятого исследования.

Методология исследования

Проблема функционирования художественного произведения в инокультурном пространстве осознана как предмет междисциплинарных исследований. Теоретико-методологической основой работы стали труды представителей феноменологической и рецептивной эстетики, видевших в тексте потенциальную структуру, конкретизирующую читателем (Ингарден) [8] и обосновавших такие качества текста, как его «открытость», «стратегия» (Jauss) [9], «коммуникативная определенность» и «неопределенность» (Iser) [10, 11], а также сформулировавших понятия «горизонта ожидания текста», «горизонта ожидания читателя», «эстетической дистанции» (Jauss), «имплицитного читателя» (Iser). В свете этих концепций перевод представляет собой результат диалога сознания читателя (переводчика) с текстом и предполагает взгляд на текст оригинала как на потенциальную структуру, на основе которой в процессе ее конкретизации – восполнения «мест неполной определенности» [8. С. 46] – выстраивается связный, целостный объект.

На концепцию работы оказали влияния методы сопоставительной генологии – области литературоведения, предметом которой являются национальная идентичность жанров и разные виды корреляционных связей между ними [12]. В определении путей и особенностей вхождения сонета в татарскую литературу мы опираемся на характерную для европейской научной традиции концепцию жанра как содержательной формы, «трехмерного конструктивного целого» [13. С. 144–151], с одной стороны, и сложившуюся в восточных поэтиках систему разграничения жанров по формальным и функциональным признакам – с другой [14, 15].

1. «Вхождение» сонетной формы в татарскую поэзию 1950–1960-х гг.: перевод и интерпретация

Вопросы, связанные с переводами сонетов на русский язык, неоднократно поднимались в отечественном литературоведении (работы И. Шайтанова, М. Гаспарова, Е. Первушиной и др.). Прежде всего, в центре внимания исследователей были вопросы перевода сонетов Шекспира на русский язык. Исследователи давали неоднозначную оценку переводам сонетов английского поэта, выполненных в разное время. Так, о переводах сонетов Шекспира И. Шайтанов писал следующее: «Маршак переводил на свою интонацию, современные переводчики, отказываясь от романсового распева, впадают в однообразие, далекое и от рефлексивной напряженности оригинала» [16. С. 14]. Исследователи (М. Гаспаров, И. Шайтанов и др.) признали: попытки новых авторов стали тщетным вызовом Маршаку, тем более потому, что голос самой отечественной поэзии утонул в «постмодернистском пересмешничестве» (И. Шайтанов).

Одной из фундаментальных работ в области изучения отечественной школы перевода Шекспира является докторская диссертация Е.А. Первушиной «Переводческая рецепция сонетов Шекспира в России (XIX–XXI вв.). В данной работе выделены четыре этапа освоения шекспировского сонета российскими переводчиками. Особенno стоит выделить главу, посвященную советской школе перевода («1930-е – 1970-е годы: эпоха наиболее значительных достижений в истории отечественных переводов сонетов Шекспира»). В ней речь идет о наиболее значительных достижениях в переводческой рецепции

сонетов (Б.Л. Пастернак, С.Я. Маршак, А.М. Финкель), о различиях стилевых установок переводчиков. Большое внимание в работе уделяется переводам Маршака и Финкеля, которые «показали России разные прочтения “Сонетов” Шекспира: у Маршака это величественно мудрый и уравновешенный классик, у Финкеля – тревожно мятущийся, трагически мрачный поэт, произведениям которого свойственна напряжённая экспрессия сложного метафоризма» [17].

Именно в этот период сонетная форма активно входит в татарскую литературу благодаря творчеству Ш. Мударриса, который перевел 154 сонета Шекспира на татарский язык. Этот период был ознаменован особым интересом в России к сонетам Шекспира. Благодаря переводческой деятельности С. Маршака и Б. Пастернака, А. Финкеля и др. советские читатели смогли увидеть разные прочтения сонетов английского поэта. В 1948 г. вышли «Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака», это было событием в отечественном шекспироведении. В конце XX века было много критики в адрес поэта-переводчика, однако до сих пор они привлекают внимание читателей. Как писали М. Гаспаров и Н. Автономова, «сонеты Шекспира в переводах Маршака – это перевод не только с языка на язык, но и со стиля на стиль» [18. С. 406–407].

В 1950-е гг. Мударрис осуществил переводы сонетов с языка оригинала. Однако татарский переводчик был ориентирован на переводческий потенциал русской поэзии. Сборник Мударриса вышел в 1961 г. В эти же годы над переводами сонетов Шекспира на чувашский язык работал Николай Теветкел (Н.А. Петровский). Такой интерес к английским сонетам можно объяснить теми задачами, которое советское государство ставило перед переводчиками. После выхода полного сборника переводов Шекспира на русский язык английский сонет начали переводить на языки народов СССР.

Выделим главные свойства татарских переводов Шекспира. Прежде всего, в них проявляется попытка передать шекспировский стиль. Мударрис таким образом расставляет акценты в стихотворениях на татарском языке, что в «сильной» позиции оказываются понятия, действительно совпадающие с исходно-авторскими. В своих переводах он стремится воссоздать как содержание, так и формальные особенности сонетов Шекспира.

Сохранение Мударрисом особенностей оригинальных шекспировских сонетов во многом обусловлено традициями татарской литературы. В ней особое место занимали канонические формы лирики, такие как рубаи, газели, касыды. Присутствие этих форм в истории национальной литературы не позволило переводчику кардинально менять строгие принципы написания сонетов. Прежде всего это касается рифмовки и ритмической организации произведений.

Однако Мударрис часто сознательно не нарушал «горизонт ожидания» татарского читателя, знакомого со стихами Шекспира не в оригинале, а в переводах С. Маршака. Это проявилось, в частности, при переводе 66-го сонета.

Приведем перевод сонета.

Tir'd with all these, for restful death I cry, –
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgrac'd,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue – tied by authority,
And folly (doctor – like) controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill;
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone [19].

*Үлем көтәм, арып, жәнным бизгән чакта,
Лаек хезмәт хәер эстәп йөргән чакта;
Жыен йолкыш кәеф-сафа чиккән чакта,
Жыен мөртәт тұргылыктан көлгән чакта;*

*Алдакчылар ялган мактау алган чакта,
Фәхишәлек кызылъик күркен бозган чакта;
Камиллекә мәсхәрәләр яуган чакта,
Чулак куллар юлға киртә корған чакта;*

*Музә телен зур исемнәр кискән чакта,
Булдыксызлар осталыкны буга чакта;
Бөтөн хакны нахак басып киткән чакта,
Яхшылыкны яман нәрсә куган чакта, –*

*Арып тәмам, жәсәнүм бизеп, улем көтәм,
Үләр идем – дүстүм кала, узем китәм... [20. С. 68].*

Каждая строка шекспировского сонета начинается с союза ‘and’, но при внимательном прочтении произведения мы понимаем, что перед нами два предложения, в которых утверждается абсолютная неустроенность мира.

В татарском переводе Мударрис повторяет 12 раз послелог ‘чакта’ (когда). Приведем ряд примеров перевода шекспировских строк:

And art made tongue-tied by authority (И искусство, язык которого связан властью) – Музә телен зур исемнәр кискән чакта (Когда большие имена отрезают язык Музы).

And gilded honour shamefully misplaced, / And maiden virtue rudely strumpeted (И покрытая золотом честь смещена со своего места, / И девичья добродетель грубо превращена в проститутку) – Алдакчылар ялган мактау алган чакта, / Фәхшиәлек кызылкүркен бозган чакта (Когда лжецы получают ложную похвалу, / Когда развращается проституцией девственная краса).

Эта строка сглажена русскими переводчиками:

И Девственность, поруганную зло, / И почестей неправых омерзение (Перевод А. Финкеля)

И совершенству ложный приговор, / И девственность, поруганную грубо (Перевод С. Маршака)

И наблюдать, как наглость лезет в свет, / И честь девичья катится ко дну (Перевод Б. Пастернака)

Русские переводчики не передают грубоватую интонацию оригинала, они ослабляет эмоциональный накал английского сонета.

Сонетный замок передается татарским переводчиком несколько иначе, чем у Шекспира:

Tir'd with all these, from these would I be gone, / Save that, to die, I leave my love alone (Устав от всего этого, я бы от этого ушел, но меня останавливает, что, умерев, я оставлю свою любовь в одиночестве) –

*Арып тәмам, жынам бизеп, үлем көтәм, / Уләр идем – дүстүм кала,
үзөм китәм... (Устав окончательно, с охладевшей душой, жду смерти,
// Умер бы – остается друг, ухожу сам...).*

Устал я жить и смерть зову скорбя. / Но на кого оставлю я тебя?!
(Перевод А. Финкеля)

Все мерзостно, что вижу я вокруг... / Но как тебя покинуть, милый
друг?! (Перевод С. Маршака)

Измучась всем, не стал бы жить и дня, / Да другу трудно будет без
меня. (Перевод Б. Пастернака)

Хотя повторы слов не свойственны жанру сонета, но Шекспир в
сонетном замке для передачи накала страсти, душевного состояния
лирического героя повторил начальную форму '*Tired with all these*'.
Как в начале сонета, поэт обращается к мысли о желанной смерти, но
вслед за кульминацией – неожиданное просветление, вызванное об-
разом друга. Выражение '*Tired with all these*' является рамкой, в кото-
рую заключено представление автора о человеческой жизни.

В 66-м сонете первая часть наполнена остротой звучания, переда-
ется жесткая звуковая палитра, последнее двустишие, наоборот, ме-
лодичное, наполнено настроением легкой грусти, что передается и на
уровне звукописи – повтора звука [l] (л) (I leave my love alone).

В извращенном поруганном мире, где торжествует Зло, только
Любовь может стать спасением для человека. В сонете любовь трак-
туется как любовь к другу. Татарский переводчик, воссоздавая поэти-
ческий мир 66-го сонета Шекспира, воспроизводит образный строй
стихотворения, но многие формальные особенности английского со-
нета передать не может из-за особенностей татарского языка, кото-
рому свойственна мелодичность за счет сингармонизма. Поэтому и
последние строки не несут того накала страстей, что у Шекспира.

Мударрис переводит согласно тем установкам, которые соотв-
етствовали адекватной передаче произведения на иностранном языке,
полностью передает болезненную интонацию оригинала, транслирует
татарскому читателю сильные стороны английского стиха, однако в
переводе меняется эмоционально-эстетический тон оригинала, он
становится более элегичным. В сонете Шекспира звуковая палитра
богаче, чем в татарском стихотворении.

У Шекспира есть группа сонетов, построенная на игре слов, в част-
ности 135-й и 136-й сонеты, о которых М.И. Чайковский писал: «...оба

эти сонета построены на игре слов “Will”, как сокращенное от “Уильям”, и “will” – воля, и совсем непереводимы» [21]. В 136-м сонете автор играет словами «will» и «Will», «full», «filii», «fulfil». Виртуозное владение языком позволяет Шекспиру соединить слово «will» – желание и «Will» – имя поэта и привести читателя к выводу:

Make but my name thy love, and love that still,
And then thou lovest me for my name is Will.

(Сделай только мое имя своим любимым и люби его всегда, / и тогда ты будешь любить меня, так как мое имя – Уилл (Желание))

Мударрис: Иркен сине мәхәббәттән ни дип тыяр? / Сөярсең син: мин – Теләк ич, мин – Ихтыяр. (Что твой муж запретит тебе любить? / Полюбишь ты: я – ведь Желание, я – Воля)

Ты только имя полюби – «Уилл» – / Желанным буду сразу: стану мил (Перевод И. Фрадкина)

Ты имя полюби; ну, а любовь твоя / Придет ко мне сама, затем что Воля – я (Перевод Н. Гербеля)

Ты полюби сперва мое прозванье, / Тогда меня полюбишь. Я – желанье! (Перевод С. Маршака)

Непереводимость этих сонетов однозначна, потому что подобную игру слов ни один переводчик не может воспроизвести на языке перевода. Решений много. Мударрис не отличается оригинальностью: он идет вслед «за содержанием», лишь в некоторых случаях прибегает к остроумной игре слов в татарском языке. При этом важно заметить, что потери в передаче формальных особенностей оригинала не приводят к нарушению жанровых особенностей английского сонета: теза – антитеза – синтез.

Анализ переводов Мударриса позволяет констатировать тот факт, что он ввел сонет именно как жанр в татарскую литературу. Сборник сонетов Шекспира на татарском языке – яркий пример жизни английского сонета в иноязыковом культурном пространстве. Большинство переводов (за исключением, к примеру 135-го, 136-го сонетов) демонстрирует сохранение «другого» (духа оригинала) при переводе, одновременно и приращение кодов «своего» (духа культуры перевода). При этом Мударрис демонстрирует в своей переводческой практике разные подходы к переводимому материалу в зависимости от сложности исходного текста: переводы ряда сонетов Шекспира филигранно передают единство формы и содержания, что было

свойственно жанровой природе сонета, в отдельных случаях служат демонстрации значимости теории непереводимости.

В 1954–1955 гг. Мударрис также создает собственные сонеты, следуя установкам советской поэтической школы. Его сонеты выдержаны в традициях французской и английской сонетной формы. Темы, поднятые татарским поэтом, близки к тем, которые звучали в советской лирике: энтузиазм строительства новой жизни, движение к светлому будущему. Приведем в качестве примера ряд сонетных замков:

Кичебез – болытсыз, таңбыз – чын таң,
Төнебез – кайғысыз, көнебез – шатлық, –
Яшәсен тынычлық, яктылық, сафлық! [22. С. 111].

Ул яшәр тормышны, ватанны сөеп, –
Һәм, димәк, мәнгегә син дә үлемсез! [22. С. 114].

Сонеты Мударриса приближены к повседневному миру, наполнены реалистическим звучанием, в них воссозданы картины деревенской жизни, тема любви развивается в русле социалистического идеала, создается ощущение, что поэту важна только сонетная форма, которую он передает в полной мере.

Среди 13 сонетов Мударриса есть и сатирические. В качестве примера можно привести сонет «Син бурай белдекле», в котором высмеивается сатирик, произносящий свои монологи со сцены. Лирический герой наделен чертами, свойственными многим советским артистам, не обладающим подлинным талантом. В произведении поэт подобно В. Маяковскому злому высмеивает этот тип людей (*Рәсемнән Гогольне күреп шул вакыт, / Куркасың, шүрлісөң, качасың аннан*) [22. С. 118]. Лирический герой называется в стихотворении куян (заяц), сатирик керпе (сатирический еж).

Мударрис, зная тенденции, свойственные твердой форме, выдерживает формальные свойства сонета, однако освоение этой формы происходит в русле гражданской поэзии. Он в собственных стихотворениях выступает не продолжателем Шекспира в области жанровой парадигмы сонета, а скорее всего лишь подражателем. Сохраняются 14 строк, а свойственное сонету внутреннее содержание с внешней формой не соотносится.

Трансформация сонетной формы будет продолжена следующим поколением татарских поэтов, чье творчество приходится на 1960–1980-е гг. Этот период в литературе принято связывать с авангардными процессами, которые способствовали «коренному обновлению художественных форм, выводя на литературную арену реализм и романтизм европейского типа, активизируя модернистские поиски» [23. С. 48]. Так, в «авангардный» период в творчестве талантливых поэтов национальной литературы – Р. Файзуллина, Р. Ахметзянова, Ш. Анака, Р. Хариса, Р. Гаташа – формируется новая концепция личности, получают развитие традиционные мотивы, вводятся другие, чем в татарской литературе начала XX в., эстетические приемы и художественные формы. В частности, в литературу вернулось «длинное стихотворение» («озын шигырь»), генетически связанное с протяжной песней в фольклоре. Наряду с ним поэты обращались к тем лирическим жанрам и твердым формам, которые прежде не входили в жанровую систему татарской поэзии – к элегии, романсу. Они давали большие возможности национально-художественному сознанию для выражения сферы субъективного, углубления поэта во внутренний мир переживаний.

Сонеты Р. Ахметзянова: аспекты трансформации

Рассмотрим в этой связи поэтические трансформации сонета в поэзии Роберта Ахметзянова (1935–2008).

Р. Ахметзянов – поэт-модернист, творчество которого относится «к течению психологического абстракционизма» [23. С. 72]. Важнейшей чертой авангардного мышления татарского автора стало обращение к совершенно новым для национальной литературы 1950–1980 гг. лирическим жанрам и поэтическим формам. Наряду с такими не типичными для татарской литературы жанрами, как элегия, идиллия, романс, Р. Ахметзянов выступил автором двух сонетов: «Сонет (Башланды ак симфония...)», «Сонет (Шаһит булып торсын Тәнгә Сиренъ...)», а также стихотворения «Элегия (сонет)». Отметим, что общим началом в них является **синтез** разных жанровых парадигм с поэтической формой сонета.

Конкретизируем сказанное примером.

Среди сонетов Р. Ахметзянова выделяется произведение, в котором достаточно полно проявляются черты сонета как жанра. Речь идет о сонете «Башлангы ак симфония...» («Возникла белая симфония...»), вошедшего в сборник «Гомер тирэгэ» («Древо жизни», 1985). Нужно отметить, что татарский поэт в нем стремился сохранить как внешнюю форму сонета, так и выразить его внутреннее содержание. Стихотворение представляет собой пример «шекспировского сонета» или сонета с английской рифмовкой – *abab cdcd efef gg* (три катрена и заключительное двустишие, называемое «сонетным ключом»). В целом его композиция соответствует одному из требований к сонетной форме: она содержит в себе тезу, которая развивается в первом катрене, антитезу – во втором катрене и, наконец, синтез, который формулируется в двух терцетах, замыкающих структуру «замка» [2. С. 14]. Вместе с тем композиционное построение здесь другое: сюжетно-эмоциональный перелом (итал. *volta*) чаще всего проявляется не на границе перехода от катренов к терцетам, а на 8-й или 13-й строке.

Если вернуться к вопросу о структуре татарского сонета, то в нем, как и в классической сонетной форме, первый катрен представляет собой тезу, которую наиболее полно выражает третья строчка: Кыш азагы килеп житкэн – кар башына житэ кар... (*Конец зимы уже настал – снег со свету сживаёт снег...*) [24. С. 178]. Во втором катрене – антитеза, проявляющаяся в обратном, противоречивом настроении уходящей зимы: Кышның соңғы болытларын бушатыпмы китүе, / Ярсымы, шашымы саубуллашу кичендә?.. (*Зима так хочет напоследок опустошить все облака, / И то ли ярость, то ли страсть её бушует в прощальный вечер?..*).

Момент *перелома* в сонете Ахметзянова приходится на 13-ю строчку сонета, в которой ясно звучит ведущая идея всего стихотворения: несмотря на разлуку с любимой, ее образ, живущий в памяти, является для лирического героя источником жизни и вдохновения: Утте еллар!.. Сагыну жырның бүгендедәй исемдә (Проходят годы!.. А в памяти разлуки песня до сих пор нова) [24. С. 178]. Последняя же, 14-я строчка развивает эту мысль в еще большем высоком регистре эмоций, который создается с помощью олицетворения ранней весны: Күнелемдә бәхетле яз, яшь яфраклар алкышы! (В душе моей счастливая весна, рукоплесканье юных листьев!). Финальная

часть сонета напоминает сонет о Ночной Сирене («Сонет (Шанит булып торсын Төнгө Сирень...)», в котором природный образ также олицетворялся: Һәм, алқышлап, Сирень шауласын (И пусть Сирень в овациях зайдется).

Вместе с тем произведение Ахметзянова не «чистый сонет». Отметим, что, следуя системе правил сонета как поэтической формы, поэт трансформирует стихотворение с точки зрения его содержания. Как отмечалось выше, «сонет должен <...> ограничиваться выражением одной ведущей идеи, мысли или чувства. Кроме того, в нем не должно быть неясных пятен, избыточных рифм, ненужных слов» [2. С. 11].

В этом аспекте «проблемным» является третий катрен, в котором звучит другой, чем в двух предыдущих катренах мотив, имеющий к тому же не трагическое содержание, как того требует сонет («трагизм – важнейшая сущностная характеристика сонета»), но его глубоко элегический смысл [2. С. 16]. Элегическое начало в сонете татарского автора создается импрессионистическим путем, с помощью тонких психологических метафор, подчеркивающих красоту не только природного мира, но и переживаний лирического субъекта: «огонь души», «искрящиеся звезды», наконец, «агатовый огонь в моей печи» (ахак утлар мичемдә). В сонете образ разбушевавшегося зимнего бурана, который является главным во втором катрене, сменяет образ Памяти. Ее воплощает *прежняя любовь, вернувшаяся путем воображения и воспоминаний о прошлом*: К стеклу прильнула Память – сияние твоего лица! / А из окна глядит моя весна – в образе твоем, моя краса!..

Таким образом, возникновение «другого» чувства, выраженного импрессионистическим сознанием поэта, а также мотив воспоминания не только ослабляют «трагизм» сонета, но и обращают последний в сферу элегии.

В творчестве Р. Ахметзянова особое место занимает стихотворение, находящееся на границе разных жанровых форм. Речь идет о произведении «Элегия (сонет)». Как видно из его заглавия, оно – одно из самых необычных в поэзии Ахметзянова. С одной стороны, в его основу положен сонет, указывающий на превосходство формы стихотворения, его построения над лирическим содержанием. С другой – взгляд на элегию, свободную от строгих требований к ее созданию, прежде всего в аспекте стиховой формы, совершенно *неожиданно* для

рецептивного сознания. На наш взгляд, такая открытая диффузия жанровых парадигм, их взаимодополнительность способствуют тому, что восприятие произведения татарского поэта будет преодолевать «горизонт ожидания» татарского читателя и помогать порождению скрытых смыслов в стихотворении.

Вместе с тем мы полагаем, что найденное Р. Ахметзяновым жанровое определение не расходится с татарской литературной идентичностью. В татарской поэзии, в отличие от русской, литературные формы могли более свободно «перетекать» друг в друга, жанры легче взаимодействовали между собой. Отсюда, из этой особенности татарского художественного мышления, восходящей к истории национальной поэзии, создается такое удивительное заглавие, указывающее, в том числе, на синтез различных литературных форм.

Заключение

Татарские поэты XX в. осваивают многие европейские и восточные жанры, в том числе сонет, рубаи, газель и др. Освоение этих форм происходит как через переводы, так и через создание собственных стихотворений в традициях канонических жанров.

Как показывает исследование, сонет как жанр способен сохранить основополагающие принципы в переводах, однако не всегда. Мы не отвергаем такое понятие, как непереводимое в переводе. Некоторые сонеты Шекспира относятся к разряду непереводимых, потому что формальные особенности, игру слов в английском сонете не смогли передать как русские переводчики, так и Ш. Мударрис. В то же время Ш. Мударрис, как и его иноязычные коллеги, воспроизводит тематическую композицию сонета, актуализируя заложенную в сонетной форме авторитетную структуру гармонии между человеком и мирозданием.

Оригинальные художественные опыты татарских поэтов, относящихся к разным поэтическим школам, позволяют говорить о том, что сонет функционирует в татарском художественном сознании в двух формах: как строгая композиционная форма, не ставшая жанром (собственные стихотворения Мударриса, обозначенные автором как сонеты, не соответствуют канону жанра) и как способ не только композиционного, но и архитектонического завершения произведения

(стихотворения Р. Ахметзянова). Вместе с тем в сонетах Ахметзянова жанровый канон трансформируется под влиянием смешения жанров и их тематизации: синтез твердой формы сонета с элегией, их взаимодополнительность способствовали созданию «новых» смыслов в содержании стихотворения «Возникла белая симфония...». Элегизация этого сонета, как и других произведений татарского поэта, стала одной из характерных черт его трансформации.

Полученные результаты значимы для понимания закономерностей трансгрессии жанров: переходя из одной национальной литературы в другую, сонет начинают новый цикл развития в условиях новой культурно-исторической действительности: наполняется новым содержанием, сохраняя композиционную форму, используется как способ не только внешнего, но и внутреннего художественного завершения. Контекст татарской литературы увеличивает семантическую емкость сонетной формы, раскрывает ее архетипичность как фактора генеративной поэтики.

Список источников

1. Степанов А.В. Сонет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 240–241.
2. Ложкова А.В. Сонет как лирический жанра // Уральский филологический вестник. Серия «Русская классика: динамика художественных систем». 2012. № 6. С. 5–18.
3. Dubrow H. *Genre*. London : Methuen, 1982. 133 р.
4. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург : Уральский ун-т, 2003. 548 с.
5. Тамарченко Н.Д. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра // Теория литературы: учеб. пособие : в 2 т. М. : Academia, 2004. Т. 1. С. 368–372.
6. Шайтанов И.О. Как переводить жанр? Остромысле в английском ренессансном сонете // *Shagi / Steps*. 2019. Т. 5, № 3. С. 153–170.
7. Smirnova E.A., Nagumanova E.F., Khabibullina A.Z. The role of the reader in interliterary communication // *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict*. 2016. Vol. 20. Special Issue. P. 197–201.
8. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М. : Изд-во иностранной литературы, 1961. 572 с.
9. Jauss H.-R. Pour une esthétique de la réception. Paris : Gallimard, 1978 [1975]. 244 p.
10. Iser W. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore ; London : Johns Hopkins UP, 1993. 380 p.

11. *Iser W. Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction // Aspects of Narrative / ed. by J. Hillis Miller.* New York : Columbia UP, 1971. P. 1–46.
12. *Аминева В.Р., Ибрагимов М.И., Нагуманова Э.Ф., Хабибуллина А.З. Сопоставительная поэтика русской и татарской литературы.* Казань : Школа, 2019. 212 с.
13. *Медведев Н.П. Формальный метод в литературоведении // Бахтин под маской.* М. : Лабиринт, 1993. Вып. 2. 207 с.
14. *Восточная поэтика: Тексты. Исследования. Комментарии / отв. ред. П.А. Гринцер.* М. : Восточная литература, 1996. 342 с.
15. *Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика (Х–ХV вв.).* М. : Наука, 1989. 238 с.
16. *Шайтанов И. Как переводить жанр? Шекспировский сонет 29 // Литература в школе.* 2014. № 11. С. 11–14.
17. *Первушина Е.А. Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв.* Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2010. 354 с.
18. *Гаспаров М.Л., Автономова Н.С. Сонеты Шекспира – переводы Маршака.* // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб. : Азбука, 2001. С. 389–409.
19. Сонеты. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/sonets.html>
20. *Шекспир В. Сонетлар; Инглиз теленнән Ш. Мәдәррис тәрж / ред. М. Хәсән.* Казан : Татарстан китап нәшрияты, 1961. 174 б.
21. *Разова В. Сонеты Шекспира в русских переводах // Шекспир в мировой литературе.* М. : Художественная литература, 1964. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/shekspir-v-mirovoj-literature/sonety-shekspira.htm>
22. *Мәдәррис Ш. Дуслар күнеле = Сердца друзей: лирика, юмор-сатира, поэмы.* Казан : Татарстан китап нәшрияты, 1980. 367 б.
23. *Загидуллина Д.Ф. Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы).* Казан : ИЯЛИ, 2020. 256 с.
24. *Әхмәтҗан Роб. Гомер тирәгә. Шигырьләр, поэмалар.* [Древо жизни. Стихотворения. Поэмы]. Казан : Татар. кит. нәшр., 1985. 239 б.

References

1. Stepanov, A.V. (2008) Sonet [Sonnet]. In: Tamarchenko, N.D. (ed.) *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A dictionary of current terms and concepts]. Moscow: Kulagina; Intrada. pp. 240–241.
2. Lozhkova, A.V. (2012) Sonet kak liricheskiy zhanr [Sonnet as a lyrical genre]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya "Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem."* 6. pp. 5–18.
3. Dubrow, H. (1982) *Genre*. London: Methuen.
4. Zyryanov, O.V. (2003) *Evolutsiya zhanrovogo soznaniya russkoy liriki: fenomenologicheskiy aspect* [Evolution of genre consciousness of Russian lyrics: A phenomenological and logical aspect]. Ekaterinburg: Ural State University.

5. Tamarchenko, N.D. (2004) *Zhanrovyy "kanon" i "vnutrennyaya mera" zhanra* [Genre "canon" and "internal measure" of a genre]. In: Tamarchenko, N.D., Tyupa, V.I. & Broytman, S.N. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Vol. 1. Moscow: Academa. pp. 368–372.
6. Shaytanov, I.O. (2019) *Kak perevodit' zhanr? Ostromyslie v angliyskom renesansnom sonete* [How to translate a genre? Wit in the English Renaissance sonnet]. *Shagi / Steps.* 5(3). pp. 153–170.
7. Smirnova, E.A., Nagumanova, E.F. & Khabibullina, A.Z. (2016) The role of the reader in interliterary communication. *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict.* 20 (Special Issue). pp. 197–201.
8. Ingarden, R. (1961) *Issledovaniya po estetike* [Research in Aesthetics]. Translated from German. Moscow: Izd-vo inostrannoy literature.
9. Jauss, H.-R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
10. Iser, W. (1993) *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP.
11. Iser, W. (1971) Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction. In: Hillis Miller, J. (ed.) *Aspects of Narrative*. New York: Columbia UP. pp. 1–46.
12. Amineva, V.R., Ibragimov, M.I., Nagumanova, E.F. & Khabibullina, A.Z. (2019) *Sopostavitel'naya poetika russkoy i tatarskoy literatury* [Comparative poetics of Russian and Tatar literatures]. Kazan': Shkola.
13. Medvedev, N.P. (1993) Formal'nyy metod v literaturovedenii [The formal method in literary criticism]. In: Bakhtin, M.M. et al. *Bakhtin pod maskoy* [Bakhtin under the Mask]. Vol. 2. Moscow: Labirint.
14. Grintser, P.A. (ed.) (1996) *Vostochnaya poetika: Teksty. Issledovaniya. Kommentarii* [Oriental Poetics: Texts. Research. Comments]. Moscow: Vostochnaya literature.
15. Musulmankulov, R. (1989) *Persidsko-tadzhikskaya klassicheskaya poetika (X–XV vv.)* [Persian-Tajik classical poetics (10th – 15th centuries)]. Moscow: Nauka.
16. Shaytanov, I. (2014) *Kak perevodit' zhanr? Shekspirovskiy sonet 29* [How to translate genre? Shakespeare's Sonnet 29]. *Literatura v shkole.* 11. pp. 11–14.
17. Pervushina, E.A. (2010) *Sonety Shekspira v Rossii: perevodcheskaya resepsiya XIX–XXI vv.* [Shakespeare's sonnets in Russia: Translation reception of the 19th – 21st centuries]. Vladivostok: Far Eastern Federal University.
18. Gasparov, M.L. & Avtonomova, N.S. (2001) *Sonety Shekspira – perevody Marshaka* [Shakespeare's sonnets translated by Marshak]. In: Gasparov, M.L. *O russkoy poezii* [About Russian poetry]. St. Petersburg: Azbuka. pp. 389–409.
19. Shakespeare, W. (n.d.) *Sonety* [Sonnets]. [Online] Available from: <http://www.w-shakespeare.ru/sonets.html>
20. Shakespeare, W. (n.d.) *Sonetlar*. Translated from English by Sh. Mederris. Kazan: Tatarstan kitap nashriyat.
21. Razova, V. (1964) *Sonety Shekspira v russkikh perevodakh* [Shakespeare's sonnets in Russian translations]. In: Razova, V. et al. *Shekspir v mirovoy literature* [Shakespeare in World Literature]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. [Online]

Available from: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/shekspir-v-mirovoj-literature/sonety-shekspira.htm>

22. Mudarris, Sh. (1980) *Duslar kүçele*. Kazan: Tatarstan kitap nəshriyatı.
23. Zagidullina, D.F. (2020) *Tatarskaya literatura XX – nach. XXI v.: “myagkost” modernizma-avangarda-postmodernizma (k postanovke problemy)* [Tatar literature of the 20th – early 21st century: “Softness” of modernism-avant-garde-postmodernism (towards the formulation of the problem)]. Kazan: IYa-LI.
24. Əkhmətqan, R. (1985) *Gomer tirəge. Shigyr'lər, poemalar* [The Tree of Life. Poems. Poems]. Kazan: Tatar. kit. nəshri.

Информация об авторах:

Аминева В.Р. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания Казанского федерального университета (Казань, Россия); ведущий научный сотрудник отдела литератур народов России и СНГ Института мировой литературы РАН (Москва, Россия). E-mail: amineva1000@list.ru

Нагуманова Э.Ф. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы и методики ее преподавания Казанского федерального университета (Казань, Россия). E-mail: ehlviran@gmail.com

Хабибуллина А.З. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы и методики ее преподавания Казанского федерального университета (Казань, Россия). E-mail: alsu_zarifovna@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

V.R. Amineva, Dr. Sci. (Philology), professor, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation); leading research fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature (Moscow, Russian Federation). E-mail: amineva1000@list.ru

E.F. Nagumanova, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: ehlviran@gmail.com

A.Z. Khabibullina, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: alsu_zarifovna@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 14.10.2022.

The article was accepted for publication 14.10.2022.

Научная статья
УДК 82.091
doi: 10.17223/24099554/20/8

Мифопоэтика образа воительницы в романе И. Кальвино «Несуществующий рыцарь»

Вероника Борисовна Зусева-Озкан

*Институт мировой литературы РАН, Москва, Россия,
v.zuseva.ozkan@gmail.com*

Аннотация. Рассмотрено, как архетипический образ девы-воительницы преобразуется Итало Кальвино в его романе «Несуществующий рыцарь». Показано, что модификация образа производится в тесной связи с основной проблематикой романа, обозначенной Кальвино как «завоевание бытия», и с жанровой природой этого текста, принадлежащего к типу метаромана. Героиня-воительница оказывается также эксплицитным автором рассказываемой истории, события которой происходят в постмодернистски преломленном мире рыцарской эпики.

Ключевые слова: воительница, Брадаманта, рыцарский роман, рыцарская поэма, метароман, И. Кальвино

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. Мифопоэтика образа воительницы в романе И. Кальвино «Несуществующий рыцарь» // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 145–170. doi: 10.17223/24099554/20/8

Original article
doi: 10.17223/24099554/20/8

Mythopoesis of the Female Warrior in the Novel by Italo Calvino *The Nonexistent Knight*

Veronika B. Zuseva-Özkan

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, v.zuseva.ozkan@gmail.com*

Abstract. The article addresses how the archetypal image of the female warrior is transformed by Italo Calvino in his novel *The Nonexistent Knight*

(1959). Bradamante, the heroine of this novel, derived from the pages of the Renaissance chivalric epic, primarily by Matteo Boiardo and Ludovico Ariosto, is considered against the background of the tradition of depicting female warriors, on the one hand, and the structure and semantics of the inner world of *The Nonexistent Knight*, on the other. The author reveals constant mythopoetic topoi associated with the representation of female warriors in general and Bradamante in particular: from characterological, the main of which is their increased agency, their ability to exercise direct power on a par with male characters, to those related to the plot. Among them are the motif of wearing male costume and / or armor; the *topos* of meeting in a battle, when the future lover of the female warrior does not know that the valiant knight is actually a woman; the *topos* of recognizing a maiden dressed as a warrior, in the forest, near a pond, during her bath; the love-enmity of two equal rivals and their duel; the motif of virginity of the female warrior; her ability to love only a hero equal to her or the strongest one; the reflection on masculine and feminine traits; the *topos* of the deceived warrior maiden, when her beloved, the strongest hero, is “substituted” by another. All these motifs appear in one way or another in Calvino’s novel and, at the same time, are transformed in connection with the main problematic of the novel, defined by Calvino as “the conquest of being”, the glorification of life in its unpreparedness, randomness, unpredictability, as well as with the genre *The Nonexistent Knight*, which belongs to the meta-novel type. It possesses all the constant motifs and themes of this genre, reflecting on the relationship between life and art: the dialectic of the author-historian, who only records the events of life, and the author-creator, demonstrating his power over the narrated world; the text’s reflections on the problem of its own ending and its correlation with the end of life; the motif of justifying the world by the very fact of its existence; the theme of free will and predestination, chance and necessity; gradual “crystallization” of the narrator. In the end of the novel, the heroine-warrior, being an active character, metaphorically acting as the “author” of her own life and endowed with a high degree of agency, also turns out to be the explicit author of the entire story being told, thus becoming the main figure in the “conquest of being” in Calvino’s novel, for she carries it out not only at the level of the plot, like Rambaldo and Torrismondo, but also at the level of narration itself.

Keywords: female warrior, woman warrior, Bradamante, chivalric romance, chivalric poem, meta-novel, Italo Calvino

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. (2023) Mythopoiesis of the Female Warrior in the Novel by Italo Calvino *The Nonexistent Knight*. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 145–170. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/8

Роман «Несуществующий рыцарь» (1959), замыкающий трилогию «Наши предки», к которой он может, по словам Кальвино в послесловии 1960 г., выступать и «прологом», постмодернистски преломляет средневековую жесту, каролингский эпос, рыцарский роман и рыцарскую поэму Возрождения¹ [2]. Среди «фоновых» персонажей «Несуществующего рыцаря» – сам Карл Великий и его лучшие паладины: Роланд и Оливье, Ринальд Монтальбанский, Астольф (персонаж поэм М. Боярдо и Л. Ариосто), – а среди четверки основных героев появляется воительница Брадаманта. В фокусе повествования находятся четыре персонажа-рыцаря: главный герой Агилульф – тот самый «несуществующий рыцарь», и три персонажа, связанных с ним теми или иными отношениями, – Рамбальд, «друг» Агилульфа, одновременно и влекомый к нему, и испытывающий в его присутствии душевную тоску; Турризмунд, «враг» Агилульфа; и Брадаманта, влюбленная в Агилульфа. Примечательно, что, хотя все названные персонажи носят имена, туманно отсылающие к средневековой истории или литературе Возрождения (так, имя Турризмунда вкупе с инцестуальным мотивом напоминает о трагедии Т. Тассо «Король Торризмондо»), из них лишь Брадаманта отчетливо вписана в мир рыцарского эпоса. Более того, она является одним из его знаковых персонажей, наделенных определенной совокупностью узнаваемых черт. Возникает вопрос: насколько эти черты воспроизводятся у Кальвино, а насколько они им модифицируются, и что происходит с архетипическим образом воительницы [3. С. 23–62] в специфически преломленном универсуме «Несуществующего рыцаря»? Чтобы ответить на этот вопрос, правильно было бы поставить и смежный вопрос о том, какова структура и семантика самого этого универсума.

Принципиальная черта мира, воссоздаваемого в романе, – его неподвижность, неизменность. О Карле Великом, например, сказано: «Царствует и воюет, воюет и царствует – и так год за годом, вот только постарел немного...» [4. С. 334]; о войне, которую ведут он и его рыцари: «Каждое слово, каждое движенье можно было предугадать, как и все прочее в той длившейся столько лет войне: каждую стычку, каждый поединок, который проходил по одним и тем же правилам, так что можно было заранее предсказать, кто победит завтра,

¹ Хотя его рассматривали и на фоне итальянской народной сказки [1].

кто будет повержен <...>. Вечером, при свете факелов, кузнецы молотом правили всегда одни и те же вмятины на латах» [4. С. 335]; о мародерстве на поле боя: «В обороте всегда одни и те же вещи, они переходят из стана в стан или от полка к полку в одном стане. Да и что такое война, как не этот переход из рук в руки все более побитого барахла?» [4. С. 361]. Туризмунд говорит Рамбальду о борьбе с басурманами: «Ни в чем нет смысла, война продлится до скончания веков <...> Одни без других были бы ничем, и что мы, что они давно позабыли, из-за чего идет война» [4. С. 386].

Эта неизменность, распределенность ролей раз и навсегда имеет своей оборотной стороной удивительную упорядоченность, можно сказать, бюрократизацию художественного мира в кафкианском духе. У каждой битвы есть диспозиция, нарушать которую строго не рекомендуется; Рамбальд, явившийся в войско отомстить аргалифу Исохару за убийство своего отца, оказывается связан по рукам и ногам Суперинтендантством по делам поединков, мщения и запятнанной чести: «...один из служащих, который до поры сидел зарывшись с головой в бумаги, поднял ее и радостно воскликнул:

– Все! Проблема решена! Никакого мщения не требуется. Позавчера Оливье вообразил, что двое его дядюшек погибли в бою, и расквитался за них. А они валялись под столом пьяные. Как вам это нравится? Теперь на нашем счету две лишние мести. Вот все и уладилось: одну месть за дядю посчитаем как полмести за отца, и выходит, что у нас есть вакантный отмщенный родитель!» [4. С. 346]. Когда Рамбальд всё-таки пытается добраться до Исохара на поле битвы, он несколько раз натыкается на ложных противников, одним из которых является очконосец Исохара, регулярно выдающий ему новую пару вместо разбитых и настаивающий: «...диспозиция сражения предусматривает, чтобы Исохар остался цел и невредим» [4. С. 363]; в тот момент, как Рамбальд прорывается к нему, нарушив ход сражения, тот мгновенно самоуничтожается: «– Нет! – сказал Рамбальд и ударом сбоку искрошил стекла.

В тот же миг, словно звон осколков был для него сигналом гибели, Исохар напоролся прямо на христианскую пику» [4. С. 364].

Жизнь, столкнувшись с выморочной «правильностью», предписанностью, регулярностью и неизменностью, разрушает их. Собственно, столкновение бытия и небытия и является центральной

темой «Несуществующего рыцаря». Идеальным воплощением неживого совершенства является заглавный герой по имени Агульф де Гвильдиверн: у него нет тела, только сознание, заключенное в прекрасный белый доспех. Он «образцовый солдат», «доблестный воитель» [4. С. 338, 345], сражающийся с неукоснительной правильностью, – и при этом он «существует одной только силой воли» [4. С. 436], заставляющей его хвататься за правила, чтобы не исчезнуть: «Если <...> мир вокруг окутывался туманом, делался неопределенным, Агульф чувствовал, что и сам растворяется в мягком полу-свете, и не мог добиться, чтобы из пустоты выплыла отчетливая мысль, быстрое решение, педантическая придирика. Ему бывало плохо: в такие мгновения он чувствовал, что теряет себя, и нередко только крайним усилием воли не давал себе улетучиться» [4. С. 347]. Сам его герб, с одной стороны, подчиняясь геральдическому правилу *mise en abyme*, с другой – указывает на отсутствие означаемого при наличии означающего: «На щите был изображен герб меж двух собранных складками полотен широкого намёта, на гербе был такой же намёт, обрамлявший герб поменьше, изображавший еще меньший намёт с гербом посередине. Все более тонкими линиями изображалась череда распахивающихся намётов, в самом центре между ними, наверное, что-то было, но рисунок был такой мелкий, что и не разглядеть» [4. С. 335–336].

Агульф стремится соблюдать все правила и делать всё «как положено», чтобы создать как можно более отчетливую иллюзию своего существования (так, во время пира он, хотя ничего не ест и не пьет, переводит больше чистой посуды и еды, чем «существующие» рыцари¹), но его небытийственность особенно ярко проявляется в его неспособности к любви и к ее физической составляющей. В замке у похотливой Прискиллы он без конца перестиляет постель, добиваясь совершенства, и так тянет время до наступления утра; влюбленную в него Брадаманту он просто отказывается замечать, и «погибает»–исчезает он из-за женщины и ее девственности. Агульф регулярно появляется в жизни Софронии и спасает ее девственность ровно тогда, когда на эту девственность кто-либо покушается («...всякий раз, как

¹ О значении мотива еды и его психоаналитических импликациях у Кальвино см.: [5].

доходит до дела, высекивает мой спаситель, всегда один и тот же» [4. С. 433], – с тоской говорит она), но однажды на пиру Турризмунд ставит под сомнение девственность героини, а с ней и рыцарское достоинство Агильтульфа: «Подвиг, спасший Софронию, дал ему право на посвящение в рыцари <...> Если бы было доказано, что спасенной им девственности не существовало, то разлетелось бы дымом его рыцарское достоинство и все совершенное им впоследствии не могло быть признано действительным, а значит, упразднялись имена и звания и все присвоенное ему оказывалось таким же несуществующим, как и его личность» [4. С. 395]. В результате недоразумения, а точнее, запутанного клубка обстоятельств, Агильтульф в присутствии других рыцарей получает ложное известие о том, что девственности Софронии на момент спасения уже не существовало, и самоуничтожается. Примечательно, что именно через чувство любви, особенно не дающейся Агильтульфу, утверждается бытийственность трех остальных героев книги: Рамбальда, Брадаманта и Турризмунда, совершающие, как и положено героям рыцарского романа и поэмы, собственные «квесты» в поисках смысла жизни, и даже не смысла ее – а жизни как таковой, находят залог оных в любви.

Вообще, хотя, как отмечалось выше, художественный мир романа отмечен качествами неподвижности, неизменности, вымороочности, одновременно с этим он наделен и противоположными: здесь есть также «грубость, неточность, непоследовательность, вонь» [4. С. 377], т.е. всё то, что нелицеприятно аттестует сам Агильтульф, но что изображается нарратором (о котором дальше будет сказано специально) как приметы человеческого – пусть и комически, но с симпатией, приятием и пониманием. Битвы, при всей их диспозиции, которую нельзя нарушать, оказываются вполне настоящими: «Там и сям тяжелые доспехи дали трещины, из которых выпирали внутренности, как будто латы не были заполнены телами, а наудачу начинены по-трохам...» [4. С. 364–365]. Рыцари, с одной стороны, представлены будто игрушечные («...наставленная вниз пика легко натыкалась на какую-нибудь преграду, а иногда вонзалась в землю и, как рычаг, сбрасывала тебя с седла вверх тормашками. Поэтому стычка первых рядов состояла почти сплошь в том, что воины подлетали в воздух на пиках» [4. С. 359–360]; или: «Упавшие в доспехах, они застыли в самых немыслимых позах, в зависимости от того, как легли наземь

набедренники, и налокотники, и прочие железные части, которые громоздились кучей, но так или иначе поддерживали руки, а может, и ноги задранными вверх» [4. С. 364]), а с другой стороны, вне своих искусственных «оболочек»-доспехов, это обычные люди во всей их витальности: «Больше всего его [Агилульфа] поражал и беспокоил вид голых ног, кое-где торчавших из-под полога вверх пальцами: заснувший лагерь был царством тел, лежбищем плоти ветхого Адама, источавшей запах выпитого вина и пролитого за день пота...» [4. С. 339]. Причем порой возникает своего рода бунт против Агилульфа как носителя нежизненного совершенства и совершенной нежизненности: его «недолюбливают» товарищи, им тяготится сам император, и даже Рамбальд, испытывающий перед ним определенный питет, в его присутствии чувствует неприятное «беспокойство, обретет ли он почву под ногами, потому что все, чего он касался, отдавалось гулкой пустотой» [4. С. 344].

Вот именно на этом фоне, учитывая все эти вводные и, в частности, проблематику бытийственности/небытийственности, или, как говорит Кальвино в послесловии, – «завоевания бытия» [6. С. 457] (на уровне изображенного мира, а на уровне ведения наррации – учитывая параллельную проблематику соотношения действительности и искусства, фактически «завоевания авторства»), и следует рассматривать фигуру Брадаманты. Названные факторы в очень существенной степени ее модифицируют.

Появление Брадаманты в сюжете вполне канонично и повторяет основные обстоятельства встречи героини с Руджьером в поэме Боярдо «Влюбленный Роланд» или, например, девы-воительницы Клоринды – с Танкредом в поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим» [2. С. 330–333]: это *встреча в бою*, причем первоначально герой не ведает о том, что доблестный рыцарь на самом деле женщина. У Ариосто в «Неистовом Роланде» девы-воительницы Брадаманта и Марфиза тоже входят в поэму неузнанными, в латах и с шлемом, так что встретившиеся им по пути принимают их за мужчин; то же касается и Бритомарт в «Королеве фей» Э. Спенсера. Но если у Боярдо Брадаманта в конце боя добровольно снимает шлем вместе с Руджьером, а у Тассо Танкред срывает его с Клоринды во время поединка, то у Кальвино героиня сохраняет свое инкогнито: «– Спасибо, брат, – говорит Рамбальд своему спасителю и открывает лицо, – ты избавил

меня от смерти. <...> Темно-синий рыцарь по-прежнему молчит, не называет своего имени, не пожимает протянутой руки и не открывает лица. Молодой человек краснеет.

– Почему ты мне не отвечаешь?

Но тут собеседник резко разворачивает коня и мчится прочь.

– Рыцарь, пусть я обязан тебе жизнью, такую неучтивость я расцениваю как смертельное оскорбление, – кричит Рамбальд вслед темно-синему рыцарю, но тот уже далеко. <...> – Кто бы ты ни был, но за обиду ты поплатишься!» [4. С. 367].

Отметим модифицированность традиционного сюжетного элемента и в том отношении, что типичный мотив бегства, исчезновения воительницы с поля боя, запускающий характерный для рыцарской поэмы и романа сюжет эротического преследования, здесь теряет всякую мотивированность: у Тассо, например, враги-влюблённые теряют друг друга на поле битвы потому, что на Клоринду нападает другой христианский воитель, с которым Танкред вступает в бой, а она стремится в собственный (сарацинский) стан; у Боярдо тоже Руджьера и Брадаманту разделяет неожиданное нападение врагов; но почему у Кальвино Брадаманта бежит с поля битвы после спасения Рамбальда? Ее побег теряет всякую осмысленность, приобретает типичный для мира этого романа оттенок абсурдности. Как читатель узнает далее, все в христианском лагере прекрасно знают, кто скрывается за синими латами, – Брадаманта в лагере абсолютно своя. Не знает об идентичности темно-синего рыцаря только Рамбальд – как новоприбывший. Это исчезновение с поля боя, по-видимому, должно лишь подчеркивать условность рыцарского мира и движения традиционного сюжета рыцарского романа с его бесконечными расставаниями влюбленных и преследованиями-квестами.

Следующая сцена – тоже вроде бы каноническая, и тоже с важным изменением. Типичен мотив узнавания девы, переодетой воином, в лесу, у водоема, в момент омовения (именно в такой ситуации Танкред влюбляется в Клоринду в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо, еще до того, как узнает ее во время поединка). Как пишет М.Л. Андреев об «Освобожденном Иерусалиме», «для нашей первой встречи с Танкредом и для его первой встречи с Клориндой, после битвы, на берегу ручья, где прекрасная сарацинка, спешившись и сняв шлем, утоляет жажду, не составит труда отыскать сюжетных близнецов – им несть

числа в романах Боярдо, Ариосто, их предшественников и эпигонов» [7. С. 254]. Примечательно, однако, что у ренессансных авторов речь идет именно о шлеме – поэтому, например, у Ариосто в Брадаманту, увидев ее при подобных же обстоятельствах встречи в лесу, влюбляется Флордеспина, полагая ее мужчиной. Кальвино же снимает все возможности для подобной ошибки – у него Брадаманта снимает не шлем, который как раз остается на голове, а нижнюю часть доспеха, что, конечно, немыслимо в мире рыцарского романа: «Достигнув русла, он [Рамбальд] высунул голову из зарослей: воин оказался здесь. Голова и верхняя часть туловища были еще упакованы в панцирь и шлем, непроницаемые, как скорлупа; зато набедренники, наколенники и бутурлыки были сняты и оставляли голым все от пояса до ступней <...> нагота эта была женской: гладкий живот с золотым пушком, округлые розовые ягодицы, долгие девичьи ноги. И эта половина девушки <...> поставила правую ногу на один, а левую на другой берег узкой протоки, слегка согнула колени и, спокойная и гордая, уперлась в них руками в железных налокотниках, наклонилась головой вперед, отставила зад. Округлые линии были плавны, пушок нежен; послышалось мелодичное журчание. Рамбальд незамедлительно влюбился» [4. С. 368–369].

Кальвино, разумеется, заостряет и пародирует топосы рыцарской эпики, одновременно поддерживая основную метафорику романа, для которого принципиален образ доспехов как «оболочки», «скорлупы», «сосуда», скрывающих отсутствие либо наличие содержания, – последнее в данном случае явлено предельно физиологично, «весомо, грубо, зримо». Рамбальд, раздвоенный, тоскующий по совершенству – но еще более испытывающий тоску по вещественности, по жизни, по бытию, мгновенно влюбляется в Брадаманту не только потому, что она красива, и «горда», и воинственна, – но потому, что она есть.

Здесь подключаются и такие традиционные топосы сюжета о воительнице, как *любовь-вражда двух равных соперников и их поединок*, – правда, в соединении с «низким» комическим мотивом подглядывания. Обнаружив подсматривающего Рамбальда, Брадаманта отнюдь не в восторге и кричит на него почему-то по-немецки: «– Schweine Hund! – крикнула она и, выхватив висевший у пояса кинжал, метнула его в Рамбальда, но не как доблестный воин, мастерски владеющий оружием, а как разъяренная женщина, которая в порыве

злобы швыряет в голову мужчины тарелку, щетку, всё что ни попадя» [4. С. 369].

Для образа воительницы характерно соединение воинских черт, понятых как маскулинные, и черт фемининных: ведь традиционнейшей маскулинной ролью патриархатной культуры является роль воина, и претендующая на нее женщина неизбежно воспринимается как существо особой, странной, промежуточной (андрогинной) природы. Однако Кальвино комически заостряет не просто женские качества воительницы, но низко-женские, свойственные традиционно-мизогинному изображению женщин, – казалось бы, это соответствует тому, что и Рамбальд оскорбляет в ней не воина, а именно женщину, женскую интимность, девичью стыдливость. Не следует забывать, что Брадаманта в рыцарских поэмах Ренессанса – именно дева-воительница, чья девственность столь же выше всяких подозрений, как и ее воинская доблесть.

Собственно, мотив девственности воительницы – это столь же константный топос, сколь и мотив ношения ею мужского костюма и (или) доспеха (и нередко идущий с ним в паре мотив неузнанности гeroем девы в облике воина). При утрате девственности в мифологических представлениях воительница нередко теряла и свою невероятную силу [8. С. 156; 9. С. 22]: девственность, «отсутствие детей, отказ от материнства представлял собой принижение женской сущности, переход к некоей андрогинности. Утрата же этой девственности <...> вела к утрате власти, мужской по своему характеру» [10. С. 31]. Хотя, конечно, далеко не все воительницы являются девственницами, а некоторые даже рожают детей (как, например, амазонки), всё же это качество принципиально важно. Например, «Афина и Артемида – девственные богини: очевидно, результат патриархального мышления – возникшего отношения к целомудрию как к особой ценности и соответственно противопоставления супруге-матери не столько гетеры, сколько девственницы. Однако девственность – отнюдь не характеристическая черта божеств этого типа. <...> Богини-девы <...> и девы-воительницы <...> могут (хотя и редко) даже рожать, но их дети обычно не фигурируют в их культе, как бы “не считаются”» [11. С. 158–159]. Однако в случае Брадаманты девственность принималась за аксиому; так, лишь одна из линий «Неистового Роланда» Ариосто, продолжившего сюжетные линии оборванного на полуслове

«Влюбленного Роланда» Боярдо, приходит к «конвенциальному» финалу, и это именно свадьба Брадаманты и Руджьера.

Однако у Кальвино оказывается, что Брадаманта более чем свободна в своем половом поведении, ведома желаниями плоти – и честолюбием. После того как Брадаманта вскакивает на коня и исчезает из поля зрения Рамбальда, тот возвращается в лагерь и, рассказав о своем приключении, слышит: «...Брадаманте нужны или генералы, или мальчишки с конюшни!» [4. С. 370]. В главе VI, почти полностью посвященной Брадаманте, она предстает плотью от плоти военного лагеря в его неприкрашенной простоте нравов, вполне «товарищем» другим рыцарям – и, видимо, не только на поле боя. Иронизируя над ее влюбленностью в Агилульфа, они говорят: «Когда баба утолит свою похоть со всеми существующими мужчинами, остается только хотеть мужчину, которого нет...» [4. С. 384]; «– Скажи, – не отставали нахалы, – если ты разденешь его догола, то за что схватишься?» [4. С. 385]. Сама воительница совершенно не сомневается в своих женских совершенствах и выказывает большой опыт общения с мужчинами: «Брадаманта вооружилась плетью и принялась размахивать ею в воздухе, разгоняя любопытных – и в их числе Рамбальда.

– Так, по-вашему, я не настолько женщина, чтобы заставить любого мужчину делать то, что ему положено?

Наглецы, разбегаясь, орали:

– Ух! Ух! Если хочешь, чтобы мы ему чего-нибудь одолжили, скажи только слово, Брадама!» [4. С. 385].

В начале этой главы нарратор подробно характеризует героиню, демонстрируя сильную степень интроспекции, можно сказать – все-знание, и в том числе проясняет загадку ее влюбленности в «несуществующего рыцаря» Агилульфа: «Чем дольше вела она жизнь воительницы-амазонки, тем глубже неудовлетворенность закрадывалась ей в душу. Она избрала для себя жизнь рыцаря из любви ко всему строгому, точному, неукоснительно согласному с нравственным законом и требующему – в том, что касалось владения оружием и верховой езды, – крайней отточенности движений. И что же она видела вокруг? Потных мужиков, которые воевали небрежно, как придется, а едва освободившись от службы <...> слонялись за ней по пятам, гадая, кого из них она решит взять к себе в шатер нынешним вечером. <...> рыцари – долдоны, привыкшие, правда, совершать подвиги, но

без толку, как Бог на душу положит...» [4. С. 380–381]. Именно тоска по идеалу, порядку, совершенству, по идеальному рыцарству влечет ее к Агилульфу. Более того – происходит это именно потому, что она сознает собственное несоответствие высокому идеалу, собственную чрезмерную витальность: «В сущности, Брадаманта была такая же, как они [другие рыцари. – В.З.-О.]: быть может, все эти бредни о строгости и неукоснительности она вбила себе в голову, чтобы обуздить истинную свою природу. Например, во всем франкском войске не было другой такой неряхи, как она. <...> Между тем как бедняги-мужчины худо-бедно справлялись даже с теми делами, что принято считать женскими: со стиркой, штопкой, подметанием полов, уборкой ненужных вещей, – Брадаманта, воспитанная как принцесса и избалованная, ни к чему не прикасалась <...> день начинался для Брадаманты, когда она надевала доспехи и садилась в седло. <...> вооружившись, она становилась другой – блистала вся от гребня шлема до поножей <...>» [4. С. 381].

Как всегда, когда возникает образ воительницы, появляется и *рефлексия о мужском и женском, о гендерных ролях*. При этом Кальвино комически ставит акцент на быте, на бытовом поведении воительницы, которая оказывается в этом отношении более мужчиной, чем сами мужчины, и подчеркивает ее не самые привлекательные черты. Таким образом в большой степени снимается героизация ее облика, снижается «высокий лад», при посредстве которого обычно изображаются подобные героини. Вплоть до середины XVIII в. речь о таких женских персонажах велась преимущественно в *героическом модусе*. Даже у Ариосто с его шутливой интонацией героическая сущность Брадаманты и Марфизы не подвергается сомнению; лишь Вольтер, максимально заостривший ариостовскую тенденцию, заговорил об одной из воительниц, Жанне д'Арк, в ироническом ключе, но и его раздражала не героическая составляющая ее образа, а ее статус (почти) святой девственницы (на тот момент канонизация Жанны еще официально не произошла). Отметим, что Кальвино идет по схожему пути – не столько подвергает сомнению подвиги своей воительницы, сколько отказывает героине в статусе девственницы и «переводит» повествование в иронический, пародийный модус.

Безусловно, вся структура «Несуществующего рыцаря» нацелена не только на рефлексию экзистенциальных проблем в прямом смысле

слова («завоевание бытия»), но и на пародирование рыцарского эпоса в его качестве «нашего предка», т.е. пособника в становлении двойственности, разорванности, нецельности современного сознания: «Современный человек раздвоен, изувечен, ущербен, враждебен самому себе. Маркс называл его “отчужденным”, Фрейд – “подавленным”. Гармония античных времен утрачена, и мы стремимся обрести новую цельность» [6. С. 448], – пишет Кальвино в послесловии. В рыцарских романах мы видим идеальных людей, почти лишенных тел, физиологии. Агилульф – своего рода предел этой тенденции. Ирония Кальвино распространяется не только на совершенных рыцарей героического эпоса, но и – как ирония иронии, или «ирония второго порядка» – затрагивает также Дон Кихота: Агилульф иногда напоминает этого комического рыцаря, тоже движимого борьбой за совершенство и как будто от этого «истаивающегося», теряющего свою телесность, – не случайно пара «рыцарь – оруженосец» в лице Агилульфа и Гурдулу (являющего собой воплощенное тело, тело без сознания) воспроизводит знаменитую пару Дон Кихота и Санчо Пансы.

В объяснении, которое нарратор дает страсти Брадаманты к Агилульфу, звучит и еще один мифopoэтический топос, связанный с образом воительницы, – ее способность любить лишь *равного ей героя* или *сильнейшего*, в чем заключается мотив глубинной взаимной предназначенности при невозможности соединения (ср. у М. Цветаевой – об Ахилле и Пентесилее, Зигфриде и Брунгильде: «Не суждено, чтобы сильный с сильным / Соединились бы в мире сем...» [12. С. 236]): «В этом желании блистать ярче всех на поле брани сказывалось не столько женское тщеславие, сколько постоянный вызов паладинам, чувство своего превосходства, надменность. От воинов <...> она требовала совершенства <...>. А если ей случалось встретить такого, кто отвечал хоть в некоторой мере ее запросам, в ней просыпалась женщина, и весьма любвеобильная. <...> Брадаманта была любовницей нежной и в то же время неистовой. Но если мужчина шел за нею по этому пути, забывался и терял над собой контроль, она тотчас разлюбляла его и пускалась на поиски поистине адамантового закала» [4. С. 381–382]. Примечательно, однако, что этот традиционный топос любви воительнице к сильнейшему реинтерпретируется у Кальвино как поиск совершенства, т.е. небытия. Как писал Кальвино в послесловии уж совсем прямо, «Брадаманта, любовь-война, ищет

собственную противоположность, то есть небытие, поэтому она влюблена в Агилульфа» [6. С. 455].

Но и Рамбальд, «разыгравший» названный традиционный topic, тоже движим бытийственной проблематикой. Рамбальд пытается стать «сильнейшим» по отношению к Брадаманте, вызывая ее на поединок, точнее – на рыцарское состязание, однако нарратор дает этому внешнему поступку особое объяснение: «– Взываю тебя на состязание! – сказал, подбежав к ней, Рамбальд.

Так юноша всегда бежит к женщине <...> Разве это прежде всего не любовь к себе, не поиски доказательств собственного существования, какие может дать только женщина? <...> Но женщина тоже и существует, и не существует: вот она перед ним, такая же трепещущая, неуверенная, – и как он не понимает этого? Что за важность, кто из них двоих сильный, кто слабый? Они равны» [4. С. 382]. Равны – перед бытием.

Рамбальд состязается с Брадамантой в стрельбе из лука, и этой сцене можно подыскать множество параллелей из героического эпоса, в том числе из «Песни о Нibelунгах», где Зигфрид состязается с Брунгильдой в метании копья. Но у Кальвино вновь видим неожиданный поворот: Брадаманта прерывает состязание, обвиняя Рамбальда в том, что он всегда попадает в цель по чистой случайности: «– Да хоть сто раз попади, все равно это случайно!

– А что тогда не случайно? Кто сумеет суметь не случайно?» [4. С. 383].

Не случайно сумеет Агилульф – и поэтому, в частности, он является для Брадаманты воплощением совершенства: «...он установил стрелу по невидимой линии, перпендикулярной к мишени, двигая луком ни на йоту не больше, чем нужно, и спустил тетиву. Стреле ничего не оставалось, как попасть в точку» [4. С. 383].

Когда Агилульф отправляется в квест за девственностью пятнадцатилетней давности, Брадаманта устремляется за ним – как герой Ариосто непрерывно бегут один за другим, а тот за третьим, осуществляя эротический поиск с его круговоротом влюбленностей (у Кальвино за Брадамантой, в свою очередь, устремляется Рамбальд): «...я уезжаю, уезжаю, ни минуты здесь больше не останусь, ведь он уехал, единственный, при ком и жить и воевать имело для меня какой-то смысл, а теперь тут осталось только сборище пьянчуг и

насильников, вроде меня, вся наша жизнь – одно шатание между постелью и гробом, он один знал ее тайную геометрию, порядок, правило...» [4. С. 399].

В конце концов, пути Брадаманты и Рамбальда действительно пересекаются, но происходит это уже после того, как Агиулльф растворяется в воздухе, оставив свой доспех в наследство Рамбальду, и воительница принимает Рамбальда за предмет своих мечтаний. Сюжет как бы закольцовывается: «Все напоминает тот первый день, когда он преследовал ее, еще не ведая, что она женщина. Рамбальд спешивается. Вот она – лежит на мшистом склоне. Доспехи она сняла, на ней лишь короткая туника дымчатого цвета. Лежа она раскрывает ему навстречу объятия. <...> Молодой человек нетерпеливо срывает с себя доспехи: вот сейчас Брадаманта откроет глаза и узнает его... Нет, она положила руку на лоб, как будто не желая мешать взглядом невидимому приближению несуществующего рыцаря» [4. С. 439]. И Рамбальд ничего не говорит...

Сцена эта весьма напоминает события истории нibelунгов, когда Брунгильда оказывается обманута Зигфридом, принявшим облик Гунтера, и потом именно Гунтер входит в ее спальню, а не сильнейший герой, прошедший ее испытания и любимый ею. Но, в отличие от безмерного гнева Брунгильды, реакция Брадаманты менее разрушительна: «– Ты! Ты! – кричит она полным ярости голосом, а из глаз брызнут слезы. – Ты! Подлец!

Она <...> опускает клинок ему на голову, но плашмя, оглушает его» [4. С. 439] – и опять пускается в бег, типичный для героини рыцарского романа. Хотя Кальвино использует топос *обманутой воительницы*, в остальном он далеко отступает от традиционного развития сюжета. Ведь важный мифопоэтический мотив, связанный с образом воительницы, состоит в том, что, как правило, ее любовное единение с героем оказывается либо недостижимым, либо временным (что объясняется и характерологически – героиня такого типа не способна «сидеть за прялкой», предаваться «женским» занятиям, быть «при муже»). Не случайно, кстати, воительница часто появляется рядом с «нормативной» женщиной, которая в итоге и становится женой героя, его «земной» подругой, тогда как воительница – подруга «небесная», равная герою, от века ему пред назначенная; отсюда частотный мотив нарушения героям клятвы, измены, забвения.

Взаимоотношения таких героинь с сильнейшим воином не имеют «благополучной» развязки: они либо погибают, либо перестают быть равными себе, подчинившись любви и предавшись «женским» занятиям – такова, кстати, судьбы Брадаманты у Ариосто. Как отмечает М.Л. Андреев, к концу поэмы «в деве-воительнице рядом с воительницей обнаруживается дева. Брадаманту, оказавшуюся близ родового замка, заточают в ее девичий терем, где она тоскует, предается любовным треволнениям и впервые познает ревность. Чем ближе к концу, тем явственнее дева выступает на первый план. Вокруг героини свивается плотная сеть матrimониальных коллизий и расчетов. <...> Вся она теперь в девичьих терзаниях...» [7. С. 226] и т.д.

Но и здесь Кальвино находит чрезвычайно оригинальный поворот – герой романа Брадаманты в развязке меняется, им оказывается уже не Агилульф, к которому прикрепляется весь этот «призрачный» багаж традиции с ее несчастливым для воительницы финалом, а Рамбальд. Более того, когда в последний раз мы встречаемся с Брадамантой, она оказывается... монахиней Феодорой, от лица которой и написан весь текст «Несуществующего рыцаря». Именно она является нарратором, она ведет речь, и, более того, в основном с ее – «авторской» – точки зрения мы и видим происходящие события, ибо она представлена не только рассказчиком, но и эксплицитным автором рассказываемой истории.

В аспекте ее роли в рассказываемых событиях *финал романа знаменует обретение героиней жизни, бытия*. Разумеется, она и прежде была одним из самых витальных персонажей романа – однако ее тянуло к небытию, воплощенному в Агилульфе, к самоуничтожению. Ту же фазу «небытия» проживает она в монастыре, затворясь в нем в качестве монахини, – однако обретение авторства, создание книги выводят ее из этого состояния. К моменту завершения своей книги она вновь начинает испытывать «неистовство, нетерпение», страсть к «изменчивым случайностям мира» (случайностям, которые прежде презирала в погоне за точностью и совершенством – см. сцену состязания в стрельбе). Когда она слышит голос Рамбальда, который везде ее ищет, Брадаманта поспешило покидает монастырь вместе с ним: «...я подбегаю к окну и кричу:

– Тут я, Рамбальд, тут, подожди меня, я знала, что ты придешь, сейчас спускаюсь и еду с тобой!

<...> Когда я затворилась тут, то была в отчаянии от любви к Аги-
лульфу, а теперь горюю любовью к молодому, страстному Рамбальду.

Вот почему настал миг, когда мое перо пустилось вскачь. Оно бе-
жало навстречу ему, знало, что он не замедлит явиться. Каждая стра-
ница хороша только тем, что, когда ее перевернешь, за нею окажется
жизнь, которая ворошит и путает все листы книги. <...> От рассказов
в прошедшем времени <...> я пересела на твоего скакуна, будущее!
<...> Какие непредвиденные золотые века ты готовишь – ты, непод-
властное, ты, предвестник сокровищ, оплаченных дорогой ценой, ты,
царство, которое мне предстоит завоевать, будущее...» [4. С. 443–
444]. Так заканчивается «Несуществующий рыцарь» – порывом в не-
известное будущее и в жизнь с ее непредсказуемостью, случайно-
стью, неготовостью.

Это *обретение бытия*, или, говоря словами самого Кальвино в по-
слесловии, «завоевание бытия», видимо, *не случайно осуществляется*
именно героиней-воительницей, причем оно подчеркивается переходом
повествования о Брадаманте от третьего лица к первому лицу:
раскрытие личности монахини Феодоры происходит неожиданно, в
финале, когда Брадаманта обращает свою любовь на Рамбальда: «Да,
книга! Сестра Феодора, рассказчица этой повести, и воительница Бра-
даманта – одно и то же лицо» [4. С. 443]. Воительница тем самым ста-
новится едва ли не главной фигурой романа, будучи наделена не
только важной сюжетной ролью, но и единственным в своем роде по-
ложением «автора». Как указывает Кальвино в послесловии, опять же
несколько «спрятав» и «упрощая» собственный текст, «если вам хо-
чется думать, будто он [этот сценический эффект. – В.З.-О.] означает,
предположим, совокупность внутренней сосредоточенности и внеш-
ней жизненной силы, то вы вправе так думать» [6. С. 457].

Казалось бы, жизненная активность воительницы и «внежизнен-
ная активность» автора (М.М. Бахтин) – вещи с трудом совместимые
[13. С. 416]. Но любопытно, что в истории креативной рецепции об-
раза воительницы в мировой литературе, прежде всего в XX в., такое
взаимоизложение ролей оказывается вполне возможным. Видимо,
оно происходит из представления о том, что воительница является
прежде всего *автором собственной жизни*, не подчиняясь обычным
законам общества, ставящего женщин в слабую, зависимую позицию.
Ядро образа воительницы неизменно составляет *сдвинутый по*

сравнению с традиционным баланс сил: «воительница» – это героиня, которая оказывается сильнее и искуснее мужчин или как минимум равна им, в ситуациях, относимых обычно к типично мужским прерогативам, где вооруженное столкновение, война, поединок составляют лишь максимальную выраженную из таких ситуаций, наиболее «интенсивную» часть спектра. Разговор о них идет прежде всего в терминах «силы» и « власти ». Такая героиня действует на «мужском» поле и «мужскими», т.е. «прямыми», методами, а не женским влиянием исподволь, манипулированием, которыми характеризуется «власть слабых», т.е. «женская власть», в андроцентричном обществе. Воительницы – существа, исключившие себя из патриархатных отношений и осуществляющие свою власть с позиции *прямого, непосредственного и даже насильтственного утверждения своей воли*.

Это метафорическое «авторство» собственной жизни, высокая степень субъектности, по-видимому, в определенный момент начинают ассоциироваться с авторством в прямом смысле слова – не говоря уже о том, что в рамках маскулинного гендерного порядка обе роли архимаскулинны: женское творчество воспринималось иронически (женщина как бы «нема» в сфере искусства и может лишь выступать музой для мужчины-творца [14, 15]). Во всяком случае, в литературе русского модернизма рефлексируется совпадение ролей автора (прежде всего поэта) и воительницы, как, например, в триптихе С. Пarnок «Пенфесиля» (1916), или даже прямо утверждается, как это происходит в творчестве Л. Столицы, М. Цветаевой, А. Барковой [3. С. 388–485, 620–645]. Таким образом, с типологической точки зрения Кальвино не совершает прежде немыслимой операции, делая воительницу писательницей, хотя с точки зрения генетической затруднительно назвать текст, который мог бы подсказать ему этот поворот. Хотя, конечно же, за неожиданным переходом персонажа из рассказываемого мира в мир рассказывания (нarrатолог Р. Хайнце называет этот прием «иллюзорным паралипсисом» [16. С. 285]) в принципе стоит огромная традиция, и это традиция жанра *метаромана* и романа с авторскими вторжениями, с разной степенью интенсивности рефлексирующих соотношение искусства и действительности, романа и жизненной правды, «литературности» и реальности [17].

В «Несуществующем рыцаре» можно обнаружить целый ряд отсылок к величайшим текстам такого рода, включая «Дон Кихота»

Сервантеса и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Стерна – например, в таком узнаваемом пассаже: «Я черчу на бумаге прямую линию, кое-где она ломается под углом – это путь Агульфа. А вот эта линия, вся в зигзагах и завитушках, – дорога Гурдулу» [4. С. 401]. А в истории Туризмунда, который по незнанию совершает инцест со своей матерью (которая потом оказывается сестрой, а потом вообще не кровной его родственницей, хотя и остается воспитательницей героя в первые пять лет его жизни), ощущаются отзвуки романа Т. Манна «Избранник», где тоже существенны метарефлексивные пассажи (включая знаменитый фрагмент о том, что или кто есть «дух повествования»). Как пишет Кальвино в послесловии, «мое внимание несколько сместилось от сюжета к собственно писанию, к анализу отношений между полнотой жизни и листом бумаги, на который эта полнота переходит в виде знаков алфавита. В определенный момент меня занимала исключительно эта связь. Самый роман вылился в повествование о гусином пере, которым монашка водила по чистому листу бумаги» [6. 456–457].

Таким образом, «Несуществующий рыцарь» – это еще и поэтологический роман, метароман, автометарефлексивный текст, в котором обнаруживаются все традиционные топосы этого типа литературы, в конечном счете сводящиеся к *рефлексии отношений жизни и искусства*. Это, прежде всего, *противоречие-тождество автора-историка*, лишь записывающего за жизнью, и *автора-творца*, демонстрирующего свою власть над изображаемым миром: «Я, повествующая <...>, зовусь сестра Феодора, монахиня ордена святого Коломбана. Пишу я в монастыре, пользуясь старыми хартиями, толками, услышанными в приемной, и редкими свидетельствами существовавших особ. У нас, монахинь, не так много возможностей вести беседы с военными, и то, чего не знаю, я стараюсь вообразить – как обойтись без этого? Не всё в этой истории ясно мне самой» [4. С. 358]; «Я, пившая эту книгу по едва читаемым хартиям древней летописи...» [4. С. 415]. Здесь устанавливается примат историчности, но чем дальше, тем больше воображение берет верх, как и способность Автора управлять своими героями: «А теперь я рисую город, опоясанный крепостной стеной. Агульф должен через него проехать» [4. С. 402]; «...о любви, как и о войне, я изложу попросту всё, что мне удастся вообразить: искусство писать повести в том и состоит, чтобы из немногого

понятого нами в жизни извлечь всё остальное. Но когда, закончив страницу, снова начинаешь жить, то замечаешь, что знала ты всего ничего» [4. С. 380]. Безусловно, как свойственно жанру метаромана, ведется игра с читателем о степени знания рассказчика-«Автора» и об участии его воображения: «Бог знает, как удастся мне рассказать вам теперь о сражении, потому что от войны, Боже избави, я всегда была далека <...>, – ни о каких сражениях ничего не ведаю» [4. С. 358]. Эта игра тем более очевидна, что, как выясняется в finale, нарратор и Брадаманта – одно лицо, а значит и о войне, и о любви (Кальвино называет воительницу «любовью-войной») нарратор знает гораздо больше, чем пытается показать.

Типична для метаромана и сама *постепенная кристаллизация облика нарратора* (один из типов жанра как раз и характеризуется проясняющимся лишь в finale тождеством героя и Автора – таков, например, роман В. Набокова «Дар»). Само повествование от первого лица не задается сразу, а возникает постепенно: впервые монахиня Феодора появляется на страницах романа и начинает говорить о себе «я» с IV главы, тогда как первые три обходятся без личного рассказчика, хотя повествование в них и имеет достаточно явную эмоционально-речевую окраску. Как свойственно жанру метаромана, нарратория в «Несуществующем рыцаре» характеризуется «принципом противоречий», используя термин Ю.М. Лотмана, примененный им к метароману А. Пушкина «Евгений Онегин». Автор-творец не стремится снять противоречия, возникающие в ходе повествования («Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу»), поскольку они являются средством уподобить роман самой жизни: «...только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности» [18. С. 410]. Эта противоречивость относится и к плану рассказываемых событий (внутреннего мира романа, характеризующегося, как показано выше, фундаментальной двойственностью – неподвижностью, игрушечностью, марионеточностью, искусственностью, с одной стороны, и витальностью, физиологичностью, способностью к эволюции, демонстрируемой Брадамантой, Рамбальдом, Турризмундом, даже Софренией, с другой), и к плану событий рассказывания. Так, в качестве участницы событий кругозор Брадаманты-Феодоры должен быть ограничен, но на деле ему свойственно практически всезнание, способность окидывать изображаемый мир взглядом сверху и вглубь, например: «Агилульф

проходил мимо, внимательный, напряженный, надменный; тела у тех, кто имел их, – вот что вызывало у него неприятное чувство, похожее на зависть, и вместе с тем заставляло сердце¹ сжиматься от гордости и пре-небрежительного превосходства. Вот они, прославленные соратники, именитые паладины, что они собой представляют?» [4. С. 339]. Брадаманта-Феодора будто читает мысли Агилульфа, да еще такие, которые, конечно, не могла бы в нем предположить, будучи влюбленной в него. Отсюда еще одно фундаментальное противоречие – временное: очевидно, существует немалый временной зазор между течением событий и их воспроизведением в повествовании, но об этом зазоре говорится лишь в финале, когда Феодора превращается в Брадаманту, тогда как на протяжении всего романа рассказ подается как синхронный событиям. Наконец, противоречия фиксирует сама рассказчица – ее повествование плутает, поскольку она небрежно провела по бумаге пути своих героев: «Я помечаю эту точку на бретонском побережье крестиком, чтобы потом можно было найти пещеру. Но не понимаю, что тут проходит за линия: теперь вся карта – сплошная сеть линий, прочерченных по всем направлениям» [4. С. 422].

Далее, как это свойственно метароману, в «Несуществующем рыцаре» постоянно осуществляется *рефлексия текста над проблемой собственного окончания и соотнесение его с окончанием жизни*. Роман, как указывалось выше, завершается побегом Брадаманты-Феодоры в открытое, неизвестное будущее, но семена этого финала посевлены гораздо раньше. Так, VII глава начинается размышлениями наратора о соотношении книги и жизни: «На дворе лето в разгаре, из долины доносятся крики и плеск воды <...>. И я могла бы там быть <...>. Но святое наше призвание требует, чтобы преходящим мирским радостям мы противополагали нечто прочное... Прочное... да, если только и эта книга, и всё, что мы делаем во имя благочестия, но с сердцем, обратившимся в прах, не есть также прах... более прах, нежели чувственные радости там, на речке, дышащие жизнью <...> приходит час, когда перо лишь скребет пересохшие чернила и с него не стекает ни капли жизни <...>» [4. С. 388]. Здесь звучит характерный для жанра метаромана *мотив оправдания мира самим фактом его*

¹ Еще одно очевидное противоречие: раз под доспехами у Агилульфа пустота, то откуда же сердце?

бытия, происходящий из игровой природы жанра. С VIII главы мотивы недовольства нарратора своим заточением и добровольно взятой епитимьей в виде работы над книгой нарастают, возникают формулы спешки, стремления поскорее закончить книгу, тяжести пера, причем постоянно манифестируется то же стремление Феодоры к «завоеванию бытия», которое на уровне сюжета характеризует путь Брадаманты: «Чтобы повествовать, как мне бы хотелось, эта белая бумага должна бы ощетиниться красноватыми утесами, рассыпаться густым песком с камешками, порасти мохнатым можжевельником. <...> И не только скалистой местностью должна бы стать эта страница, но и сплющившимся над скалами небосводом...» [4. С. 416].

Наконец, характернейшая для метаромана *тема свободы воли и предопределения, случайности и необходимости* (и на уровне «романа героев», и в метаплане – как мотив «свободного» романа, уравновешенный демонстративным структурированием его Автором) тоже постоянно развивается в «Несуществующем рыцаре», причем своеобразие романа заключается в том, что именно случайность здесь маркирована как эквивалент жизни, бытия, т.е. аксиологически позитивна. Не равновесие двух начал, а явное аксиологическое смещение характеризует семантику этого универсума.

Героиня-воительница становится, таким образом, главной фигурой «завоевания бытия» в романе Кальвино, ибо она осуществляет его не только на уровне сюжета, как Рамбальд и Турризмунд, но и на уровне наррации, становясь еще и автором своей и их истории. Принципиально, что если ипостась монахини оказывается в итоге героиней отброшена (она бежит из монастыря без всякого намерения когдато возвратиться – хотя именно завершение книги и рефлексия над своей жизнью, по-видимому, подготавливает ее финальное прозрение), то ипостась воительницы в конечном счете всецело ею завладевает – как ипостась авантюристки, принадлежащая неготовому, незавершенному миру, находящемуся в постоянном движении и изменении – миру, который героине еще только «предстоит завоевать».

Интересно, что Кальвино в этом романе изображает разные типы женственности, представленные образами Брадаманты и Софронии¹,

¹ О «симметрии» и «геометрии» в системе персонажей «Несуществующего рыцаря» см.: [13. С. 415].

которая является собой архетип «барышни в беде», пассивный, страдательный вариант героини (не случайно ее приключения воспроизводят канву греческого романа), лишь «претерпевающей игру судьбы» [19. С. 361], а также символизирует тип «любви-согласия, ностальгической любви предродовой мечты» [6. С. 455], – в противоположность активной, берущей на себя авторство своей истории во всех смыслах слова Брадаманте. При этом обе в какой-то момент применяют на себя роль монахини – типичную для патриархатного общества женскую роль, которая характеризуется репрессией своего «я», отсутствием собственной воли, самоупразднением – не случайно обе теряют свои имена (в монастыре они именуются Феодора и Пальмира соответственно), подобно тому как в гареме, где женщины тоже лишены собственной воли и находятся под чужой властью в максимальной ее полноте, Софрония опять же лишается прежнего имени – здесь она Азира. И, если Софрония оказывается спасена актом чужой воли – Агилульфа, а затем Турризмунда, то Брадаманта действует сама – как это свойственно типу воительницы. Из монахини она превращается в воина, из персонажа – в автора.

Таким образом, Кальвино, с одной стороны, идет вслед мифопоэтической традиции, наделяющей «вечный» образ воительницы рядом неотъемлемых черт – от характерологических, главным из которых является повышенная субъектность, осуществление прямой власти наравне с мужскими персонажами, до сюжетных (см. выявленные выше типичные мотивы), а с другой стороны, очень существенно этот образ модифицирует в связи с основной проблематикой романа – «захоеванием бытия» и воспеванием жизненной стихии в ее неготовости, случайности, непредсказуемости. При этом, поскольку речь идет о метаромане, принципиальным элементом образа героини-воительницы становится обретение ею авторского статуса.

Список источников

1. *Bacchilega* C. Calvino's Journey: Modern Transformations of Folktale, Story, and Myth // Journal of Folklore Research. 1989. Vol. 26, № 2. P. 81–98.
2. *Huß* B. "Il Cavaliere Intertextuale": Intertextuelle Relationen Zwischen Italo Calvino Und Ludovico Ariosto // Romanische Forschungen. 2001. Vol. 113, № 3. P. 320–351.
3. Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 712 с.

4. Кальвино И. Несуществующий рыцарь / пер. С. Ошерова // Кальвино И. Наши предки. СПб. : Симпозиум, 2000. С. 332–444.
5. Migiel M. The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy // Modern Language Studies. 1986. Vol. 16, № 3. P. 57–68.
6. Кальвино И. Послесловие 1960 г. / пер. Г. Киселева // Кальвино И. Наши предки. СПб. : Симпозиум, 2000. С. 445–458.
7. Андреев М.Л. Эпический опыт Тассо: рыцарский роман и героическая поэма // Андреев М.Л. Литература Италии: Темы и персонажи. М. : РГГУ, 2008. С. 246–268.
8. Self K.M. The Valkyrie's Gender: Old Norse Shield-Maidens and Valkyries as a Third Gender // Feminist Formations. 2014. Vol. 26, № 1. P. 143–172.
9. Watanabe-O'Kelly H. Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present. New York : Oxford University Press, 2010. 309 р.
10. Тогоева О.И. Карл VII и Жанна д'Арк: утрата девственности как утрата власти // Власть и образ: Очерки потестарной имагологии. СПб. : Алетейя, 2010. С. 207–232.
11. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М. : Наука, 1990. 247 с.
12. Цветаева М.И. Собрание сочинений : в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 2. 592 с.
13. Lauretis T. de. Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis? // PMLA. 1975. Vol. 90, № 3. P. 414–425.
14. Battersby Ch. Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics. London : Women's Press, 1989. 192 p.
15. Cixous H., Clément C. The Newly Born Woman. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. 168 p.
16. Heinze R. Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction // Narrative. 2008. Vol. 16, № 3. P. 279–297.
17. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М. : Intrada, 2014. 488 с.
18. Лотман Ю.М. Принцип противоречий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб. : Искусство-СПБ, 1997. С. 395–411.
19. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 340–512.

References

1. Bacchilega, C. (1989) Calvino's Journey: Modern Transformations of Folktale, Story, and Myth. *Journal of Folklore Research*. 26(2). pp. 81–98.
2. Huß, B. (2001) "Il Cavaliere Intertestuale": Intertextuelle Relationen Zwischen Italo Calvino Und Ludovico Ariosto. *Romanische Forschungen*. 113(3). pp. 320–351.

3. Zuseva-Özkan, V.B. (2021) *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhetы* [The warrior maiden in the literature of Russian modernism: Image, motives, plots]. Moscow: Indrik.
4. Calvino, I. (2000a) *Nashi predki* [Our ancestors]. Translated from Italian. St. Petersburg: Simpozium. pp. 332–444.
5. Migel, M. (1986) The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy. *Modern Language Studies*. 16(3). pp. 57–68.
6. Calvino, I. (2000b) *Nashi predki* [Our ancestors]. Translated from Italian. St. Petersburg: Simpozium. pp. 445–458.
7. Andreev, M.L. (2008) *Literatura Italii: Temy i personazhi* [Literature of Italy: Themes and Characters]. Moscow: RSUH. pp. 246–268.
8. Self, K.M. (2014) The Valkyrie's Gender: Old Norse Shield-Maidens and Valkyries as a Third Gender. *Feminist Formations*. 26(1). pp. 143–172.
9. Watanabe-O'Kelly, H. (2010) *Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*. New York: Oxford University Press.
10. Togoeva, O.I. (2010) Karl VII i Zhanna d'Ark: utrata devstvennosti kak utrata vlasti [Charles VII and Joan of Arc: Loss of virginity as loss of power]. In: Boytsov, M.A. & Uspensky, F.B. (eds) *Vlast' i obraz: Ocherki potestarnoy imagologii* [Power and Image: Essays on Potestary Imagology]. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 207–232.
11. Dyakonov, I.M. (1990) *Arkhaičeskie mify Vostoka i Zapada* [Archaic myths of East and West]. Moscow: Nauka.
12. Tsvetaeva, M.I. (1994) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Vol. 2. Moscow: Ellis Lak.
13. Lauretis, T. de. (1975) Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis? *PMLA*. 90(3). pp. 414–425.
14. Battersby, Ch. (1989) *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women's Press.
15. Cixous, H. & Clément, C. (1986) *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
16. Heinze, R. (2008) Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction. *Narrative*. 16(3). pp. 279–297.
17. Zuseva-Özkan, V.B. (2014) *Istoricheskaya poetika metaromana* [Historical poetics of the metanovel]. Moscow: Intrada.
18. Lotman, Yu.M. (1997) *Pushkin*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB. pp. 395–411.
19. Bakhtin, M.M. (2012) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Vol. 3. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur. pp. 340–512.

Информация об авторе:

Зуева-Озкан В.Б. – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Отдела литературы Европы и Америки новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва, Россия). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.B. Zuseva-Özkan, Dr. Sci. (Philology), leading research fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 24.01.2023.

The article was accepted for publication 24.01.2023.

Научная статья
УДК 82.091+821.161.1
doi: 10.17223/24099554/20/9

Элементы корейского текста в автобиографиях и публицистике писателей корё сарам

Екатерина Александровна Клюйкова

*Пермский государственный национальный исследовательский университет,
Пермь, Россия, kliuikova25@gmail.com*

Аннотация. Анализируются несколько корейских образов и понятий в автобиографических и публицистических текстах писателей корейской диаспоры на постсоветском пространстве (А. Ким, В. Ким, А. Кан). Авторы манифестируют свою идентичность на стыке корейской и русской культур, предлагая собственные варианты интерпретаций элементов корейской культуры, которые нередко имеют иное значение в современном корейском контексте.

Ключевые слова: корё сарам, диаспора, Анатолий Ким, Александр Кан, хан, Хон Кильдон

Источник финансирования: Работа выполнена при финансовой поддержке Фонда Михаила Прохорова.

Для цитирования: Клюйкова Е.А. Элементы корейского текста в автобиографиях и публицистике писателей корё сарам // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 171–194. doi: 10.17223/24099554/20/9

Original article
doi: 10.17223/24099554/20/9

Elements of Korean text in the autobiographies and non-fiction by Koryo-saram writers

Ekaterina A. Kliuikova

Perm State University, Perm, Russian Federation, kliuikova25@gmail.com

Abstract. The Korean diaspora in the post-Soviet states (endonym – Koryo-saram) has a history of more than one hundred and ten years. The

deportation of Koreans in 1937 from the Soviet Far East to the Kazakh, Uzbek, and Kirghiz SSRs on suspicion of spying for Japan significantly influenced the preservation of Korean culture within the diaspora. The second generation of Koreans after the deportation practically did not speak the Korean language. However, it was the writers of this Koryo-saram generation (Anatoly Kim, Vladimir Kim, Aleksandr Kang, A. Han, Mikhail Pak, Genrietta Kang and others) who introduced an independent Korean hero into Russian literature. Since the second half of the 1990s these writers have published a number of autobiographical and journalistic texts, which raise problems of individual cultural identity of the Russian-writing Koryo saram writers and undertake attempts to determine Koryo-saram as a Korean diaspora, which has long ago lost ties with its historical homeland. In their texts, the Koryo saram writers draw upon traditional characters from Korean literature and folklore (the faithful Chunhyang, Heungbu and Nolbu, Hong Gildong), their knowledge of Korean history and ethnography, and the concepts presumably depicting Korean national character. The article considers three cases of literary and cultural references in autobiographic and non-fictional texts. Anatoly Kim was the first of Koryo-saram writers to use the concept “han”, popular in South Korea and with Korean-American diaspora. His primordial comprehension of “han” varies from “philosophic sadness” to “reverence for female beauty”, but manifests itself as inalienable for the Korean character. Another literary reference Anatoly Kim’s autobiography “My Past” is related to his creative and cultural self-determination. Having learned in the late 1980s that he is a descendant of the 15th-century Korean poet Kim Si Seup, Kim creates his autobiography, written while working in Seoul, as a biography of a Russian writer, yet derives his bloodline and artistic calling to the Korean poet. Aleksandr Kang, the author of numerous essays about Koryo-saram literature, constructs an extended metaphorical image of Koryo-saram in general and especially of Korean writers writing in Russian, based on the 17th century story “The Tale of Hong Gildon” (“Hong Gildong jeon”), whose main character is a noble robber, illegitimate son to a noble man who was forced to leave his home and found a new homeland overseas. Kang compares Utopian Island Yuldo with Russian culture, which allows Koryo saram writers to do their literary work. Koryo saram writers are conscious of their otherness and alienation from their historical homeland, which brings them to the construction of their own Korean cultural identity. The literary sources for this construction are translations of classical Korean literature into Russian, the works of Soviet and Russian orientalists, as well as popular cultural concepts.

Keywords: Koryo-saram, diaspora, Anatoly Kim, Aleksandr Kang, han, Hong Gildong

Financial Support: The research is supported by the Mikhail Prokhorov Foundation.

For citation: Kliuikova, E.A. (2023) Elements of Korean text in the autobiographies and non-fiction by Koryo-saram writers. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 171–194. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/9

Корейская диаспора в России начала формироваться во второй половине XIX в. Переселение на территорию Российской империи осуществлялось преимущественно из северных провинций Кореи и было, как правило, вынужденным. В Россию ехали за лучшей жизнью, и эта установка способствовала интеграции корейцев в общество Дальневосточного края, принятие корейцами крещения, участие в экономической и общественной жизни, восприятие России как своей новой родины.

В раннее советское время издаётся литература и периодика на корейском языке: в 1923 г. во Владивостоке появляется газета «Сенбон» («Авангард»), которая прекратит своё существование в сентябре 1937 г. накануне депортации корейцев (её наследница, «Ленинкичи» («Ленинское знамя»), начнёт издаваться уже в г. Кзыл-Орда в 1938 г.). В середине 1930-х гг. в газете «Сенбон» печатали и литературные произведения корейских авторов, также известно о публикации отдельных художественных сборников (например, сборник «Родина трудящихся», изданный в Хабаровске в 1935 г. [1. С. 204]). В 1932 г. основывают Дальневосточный краевой корейский театр, который после депортации корейцев в Среднюю Азию продолжит существование сначала как разъездная театральная труппа, а затем и как стационарный театр последовательно в Кзыл-Орде, Уштобе и Алма-Ате. На Дальнем Востоке в 1931 г. было открыто и специализированное высшее учебное заведение – Интернациональный (впоследствии – Корейский) педагогический институт, занимавшийся подготовкой учителей для работ в корейских школах [2]. Этот институт, как и газета «Сенбон», прекратил своё существование в 1937 г., но возродился в г. Кзыл-Орда как Кзыл-Ординский педагогический институт. Впрочем, уже в 1938 г. он перестал быть корейским и перешёл на преподавание на русском языке¹.

¹ Этому эпизоду из истории Корейского педагогического института посвящён рассказ «Страх» Хан Дина.

В 1937 г. Постановлением СНК СССР и ЦК ВКП(б) № 1428-326сс «О выселении корейского населения пограничных районов Дальневосточного края» корейцев переселили на территорию Казахской и Узбекской ССР. В связи с тем, что уже с 1938 г. начинается сокращаться обучение на национальных языках, большинство корейцев из второго поколения депортированных уже плохо знало корейский язык или не знало его совсем. Так, Анатолий Ким, несмотря на то что его отец был директором корейской школы на Сахалине, в зрелом возрасте уже не знал корейский язык и учил его заново. Владимир Ким, живший в КНДР до 12 лет, в повести «Ушедшие вдаль» пишет о том, что, работая корреспондентом газеты «Ленин кичи», изучал заново родной язык. Александр Кан в 2002 г. писал, что «основная масса представителей корейской diáспоры старшего и среднего поколения, не зная – и это факт! – корейского языка, толком не знает и русского» [3. С. 127], а все профессиональные писатели корё сарам пишут исключительно на русском языке. Единственным известным автором, писавшим на корейском языке, был Хан Дин (1931–1993), который приехал из Северной Кореи учиться во ВГИК и навсегда остался в СССР. Именно Хан Дин как глава корейской секции Союза писателей Казахской ССР сделал много для публикации литературы корё сарам на корейском и русском языках, а также для обучения литературному мастерству молодых корейских авторов.

Литература корё сарам, первоначально существовавшая на корейском языке, уже к 1970-м гг. практически полностью переходит на русский язык. Молодые прозаики, принадлежащие ко второму поколению после переселения с Дальнего Востока (Анатолий Ким, Андрей Хан, Михаил Пак, Александр Пак, Генриэтта Кан и другие), пишут исключительно на русском языке.

Литература русскоязычных корейских авторов (за исключением творчества Анатолия Кима) во многом пребывает в состоянии авторефлексии, голосом которой является писатель Александр Кан. Уже в 1998 г. он публикует в казахстанском литературном журнале «Простор» статью «Невидимый остров», где предпринимает попытки типологизации современных корейских авторов. В дальнейшем эта работа превратилась в сборник «Книга белого дня» (2010), но и после этого сборника А. Кан продолжил публиковать эссе о литературе корё сарам («Литература как Бусидо», «Литература как реанимация» и другие).

Помимо авторефлексии литературы корё сарам важное значение в корпусе текстов корейских писателей в постсоветский период имеют автобиографические произведения, а также публицистические тексты, содержащие автобиографические эпизоды и авторские варианты осмыслиения связи корейской diáspоры на постсоветском пространстве с исторической родиной. Одной из причин появления автобиографических текстов, безусловно, является распад СССР, возможность публикаций воспоминаний о депортации и первых годах жизни в Средней Азии. Помимо этого на появление подобных текстов, на наш взгляд, повлияла и возможность создания культурных автономий, подъём национального движения, связанный в том числе и с поддержкой корейскими государствами. Пик подобных публикаций пришёлся на вторую половину 1990 – начало 2000-х гг. Тогда были опубликованы повесть «Моё прошлое» Анатолия Кима (1998), повесть «Ушедшие вдаль» Владимира Кима (Ёнг Тхэка) (1997), сборник мемуаров и эссе «Туда, где кончается солнце» (2002), посвящённый преимущественно депортации корейцев 1937 г. В 2008 г. заканчивает работу над большой книгой эссе о литературе корё сарам «Книга белого дня» Александр Кан (опубликовано в 2011 г.), однако эссе о литературе корейских авторов он писал уже в середине 1990-х гг. В нулевые и начале 2010-х гг. публикуют и «наивные» автобиографии корейцев – «Берега памяти» Владимира Кима (2004), «Цветок мутунхва в сердце России» Нелли Эм (2011), «Берег надежды» Владимира Ли (2012).

Автобиографические тексты в целом характерны для литературы diáspоры и эмиграции. Так, Л. Аль Малех отмечает, что в англоязычной арабской литературе начала XX в. «целью письма о себе было не просто желание записать своё путешествие и сопутствующие ему испытания. Эти автобиографии были сродни апологии, как если бы они оправдывали оставление родины, или “дезертирство” из неё. Писатели обдумывают и объясняют свои мотивы для эмиграции» [4. Р. 5].

Произведения писателей, принадлежащих к корейской diáspоре в США и Канаде, тоже нередко имеют автобиографическую или полуавтобиографическую основу. Так, романы одного из первых корейско-американских авторов Кан Ёнхыля «Травяная крыша» (*The Grass Roof*, 1931) и «Восток идёт на Запад» (*«East Goes West»*, 1937) описывают его опыт эмиграции и адаптации к американскому образу жизни. Н.О. Келлер в своём дебютном романе «Женщина для

утешения» («Comfort Women», 1997), беря за основу неавтобиографическую историю о женщине, работавшей на японских «станциях для утешения», тем не менее, пишет о своих взаимоотношениям с матерью и окружающим её поликультурным миром. Х.И. Фенкль, писатель и кореец, также обращается к своей семейной истории в романе «Воспоминания о моём призрачном брате» («Memories of My Ghost Brother», 1996). Подобных примеров можно привести множество.

Автобиографическое начало присутствует и во многих произведениях писателей корё сарам. Одной из целей издания в 1990 г. сборника «Страницы лунного календаря» было введение в актуальный литературный процесс не только корейских писателей, но и корейского героя, который, как правило, был автобиографическим. Герой произведений Анатолия Кима часто наделён авторскими биографическими чертами – этнической принадлежностью, профессией, а в последних романах автора и именем (в романе «Остров Ионы» рассказчиком выступает писатель А. Ким, в романе «Радости Рая» ключевым персонажем становится Аким, в имени которого очевидно узнаётся фамилия и инициал автора). Александр Кан отмечает, что его роман «Голем убывающей луны» также написан на автобиографической основе. Герой повестей Михаила Пака («Натюрморт с яблоками», «Ночь – это тоже солнце») также обладает авторскими чертами.

Однако именно тексты, написанные непосредственно в жанре автобиографии, и публицистика, посвящённая корейской диаспоре, наиболее отчётливо артикулируют отношение авторов к своей этничности и «материнской культуре».

Корё сарам как диаспора

«Образцовой» диаспорой, на анализе которой построены классические диаспоральные исследования, является еврейская диаспора. Именно на её примере У. Сафран предложил показатели, с помощью которых можно оценивать степень близости того или иного сообщества к диаспоре: расселение из исходной территории в разные регионы, наличие коллективной памяти об исторической родине, представления о том, что они не до конца приняты окружающим их сообществом, вера в грядущее возвращение в страну исхода, стремление

участвовать в её возрождении или сохранении и постоянное поддержание связей с ней [5. Р. 83–84].

Эти показатели довольно жёстко ограничивали возможность применения термина даже к классическим вариантам диаспор (еврейской, армянской, греческой), поэтому были многократно изменены. В конечном счёте представления о диаспоре настолько размылись, что Р. Брубейкер предложил заново вернуться к относительно традиционному понятию диаспоры. «The ‘diaspora’ diaspora» по Брубейкеру характеризуется только тремя чертами – рассеянность, ориентация на страну исхода и сохранение границ [6. Р. 5]. Можно согласиться с Э.С. Ан, что корейскую диаспору (исследователь рассматривала только казахстанских корейцев, но, на наш взгляд, можно расширить это определение на постсоветскую корейскую диаспору в целом) можно считать примером the ‘diaspora’ diaspora [7. Р. 234].

Диаспора в классическом варианте часто рассматривается как некое образование, порождённое изгнанием из родной страны, насилиственными действиями против неё. Как отмечает Дж. Клиффорд, «диаспоры обычно предполагают расстояния и разделения, близкие к изгнанию» [8. Р. 304]. Для корейской диаспоры в качестве изгнания воспринимается не отъезд из Кореи, а переселение из Приморья в Среднюю Азию, т.е. изгнание, состоявшееся уже после эмиграции.

В исследованиях литературы диаспоры нередко делают акцент на том, что тексты «диаспоральных субъектов», как правило, обладают явным или латентным двуязычием. Выбор языка для такого автора становится позицией. Так, М. Рубинс справедливо замечает, что «постоянное “двойное экспонирование” культурных, социальных и лингвистических кодов побуждает писателя к рефлексии как о практиках межкультурного перевода, так и о пределах переводимости» [9. С. 5]. В то же время у писателей корё сарам часто нет возможности выбрать язык, поскольку для большинства из них именно русский язык является родным. «Двойное экспонирование» остаётся в пределах изображения социальных отношений и культурной специфики диаспоры. В то же время корейские авторы часто обращаются к тем или иным прецедентным текстам и понятиям «исходной» корейской культуры, которые были восприняты ими уже в зрелом возрасте и, как мы увидим далее, интерпретировались иначе, нежели это принято в южнокорейской или северокорейской традиции. Писатели в основном обращаются

к ограниченному числу образов корейской классической литературы и фольклора – Хон Киль Дон, верная Чхунхян, братья Хынбу и Нольбу, Чхоён, а также к понятиям, которым придаётся значение в современной корейской культуре. Если по отношению к русской литературе в целом применение понятия «корейский текст» кажется избыточным ввиду отсутствия целостной системы образов и мотивов, связанных с Кореей, то в литературе корё сарам мы усматриваем предпосылки к появлению специфического корейского текста, в основе которого будут лежать образы, мотивы и сюжеты корейской литературы и фольклора, а также понятия, связываемые в корейской культуре с традиционными чертами национального характера.

Несмотря на утраченную языковую идентичность, этническая идентичность корейцев на постсоветском пространстве остаётся и представляет собой во многом «идентичность по крови», т.е. по происхождению. Среди корейцев также сохраняются традиции, связанные в основном с событиями жизненного цикла: свадьба, шестидесятилетие (хвангаб), похоронный и поминальный обряд [10]. Кроме того, важным фактором принадлежности к корейскому сообществу является национальная кухня. Эта прозаическая национальная «скрепа» осознаётся корейской интеллигенцией как серьёзный кризис идентичности: «...непосредственной связи между образом, стилем существования и уровнем культурного развития корейцев не прослеживается. И если говорить откровенно, то большинству корейцев этого и не нужно. Я уж не говорю о каком-либо проникновении в мировую культуру через русскую – большинство культурных посылов корейцев сводится к... традиционной пище как самому устойчивому культурному национальному достоянию. Заметьте, как стремительно скатывается культура до уровня наших желудков!» [3. С. 126].

В связи с тем, что большинство корё сарам не знает корейского языка, знакомство с культурой Кореи происходило, как правило, через переводы корейских текстов на русский язык, а также через работы советских востоковедов. Так, В. Ким повести «Ушедшие вдаль» упоминает работы Р.Ш. Джарылгосиновой [11], а в статье А. Кана «Невидимый остров» обнаруживаются сведения о корейских традициях, очевидно заимствованные из раздела о корейцах, написанного

этим же автором, в сборнике «Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год»¹.

Корейский *хан* в интерпретации писателей корё сарам

В повести «Моё прошлое» А. Кима впервые упоминает *хан*. *Хан* – понятие, описываемое в публичном дискурсе как специфическая корейская национальная черта, комплекс эмоций, включающих в себя в зависимости от контекста печаль, гнев, разочарование, тоску по прошлому. К.В. Асмолов, ссылаясь на книгу британского журналиста М. Брина, пишет, что *хан* «можно перевести как “печаль”, хотя в действительности это смесь ярости и бессилия, продиктованная жаждой индивидуальной свободы» [14. С. 137]. М. Брин добавляет, что *хан* также «остается скрытой обидой» [15. Р. 38]. Корейский социолог М. Пак также определяет *хан* как «отличительную корейскую психологическую черту, состоящую из чувств сожаления, скорби и безысходности» [16. Р. 269].

Безусловно, подобное понятие возникает во многих языках, будь то русская тоска или *saudade* в португальском («многие интеллектуалы и поэты, принадлежащие к разным национальным традициям, стали утверждать, что в их родных языках обязательно было какое-то специальное слово для выражения тоски по родине, которое оказывалось абсолютно непереводимым» [17. С. 9]). Тем не менее в появлении и функционировании корейского *хан* обнаруживается

¹ Ср.: «А вот и другой пример, уже приближенный к человеческим реалиям. Корейские крестьяне средних веков в своей неизбывной приниженности перед небесными силами природными невзгодами молили небо о своих урожаях и для этого мастерили соломенных кукол в вотивных позах, а после раскидывали их по земле. Куклы эти назывались чхоён. Модель данной ситуации знаменательна и символична» [12. С. 77]; «Так, если у кого-нибудь из членов семьи наступающий год был “несчастливым” <...>, то для него делали маленькую куклу из соломы. В голову, живот и ноги этой куклы клади несколько монет и немного риса. В ночь с 14-го на 15-й день такую куклу бросали на площади или оставляли на мосту. В некоторых местах юноши из бедных семей обходили ночью дома и требовали кукол. Иногда эти куклы назывались чхоён» [13. С. 99–100] и далее подпись к иллюстрации «Соломенная кукла в вотивной позе» [13. С. 101].

специфический этнический и диаспоральный контекст, связанный с историей Кореи XX в.

Хан 憾 – слово китайского происхождения, которое в значении индивидуальной печали или скорби использовалось и ранее в корейской литературе, однако в колониальный период оно получает дополнительный смысл коллективной тоски и чувства утраты, присущей исключительно корейскому народу. Сандра Ким, опираясь на исследования японской литературы 1910–1930-х гг., возводит появление идеи *хан* как корейской национальной черты к возникшим в японской печати колониального периода представлений о том, что корейское искусство выражает «красоту скорби» (beauty of sorrow, *hiai no bi*) [18. Р. 260], затем распространившееся и среди корейцев. Н.И. Ни, в целом не сомневаясь в эссециалистской природе *хан* как коллективной корейской эмоции, в то же время указывает, что «лексическую единицу “хан” можно считать одним из ключевых понятий в корейской поэзии 1930–1940-х гг.» [19. С. 135], т.е. её употребление резко возрастает именно в поздний колониальный период. Особую популярность понятие *хан* получило в литературе американских корейцев, где, по словам Сандры Ким, «хан возникает тематически как выражение одновременно опыта вечной чужеродности и психического влияния корейской истории на личные судьбы» [18. Р. 269].

В среде корё сарам, предки большинства из которых переселились в Россию до 1917 г., нет представления о *хан* как о коллективной национальной печали. Однако в перестроенное время, когда многие из корейских деятелей культуры смогли по различным программам поехать в Республику Корея, это слово появилось и в их текстах.

Анатолий Ким в 1988 г. впервые отправляется в Южную Корею, где узнаёт о своей родословной (о принадлежности к дворянскому роду Кимов). Затем несколько лет в 1990-х гг. он преподаёт в университетах в Южной Корее и, по-видимому, именно в этот момент знакомится с понятием *хан*. Впервые это слово появляется в его автобиографической повести «Моё прошлое» (1998), которую Ким пишет, находясь в Корее.

Однако более или менее устоявшееся в корейской и (в особенности) корейско-американской среде понимание *хан* как чувства, связанного с тоской по утраченному, у Кима приобретает индивидуальные черты,

не существующие в традиционных контекстах употребления этого слова. Так, Ким преобразует *хан* в специфическое мужское чувство прекрасного: «Именно Бэле дано было пробудить в моей душе древний хан всех корейских мужчин – глубочайшее благоговение перед женской красотой» [20. С. 26]¹. В этом и всех последующих текстах А. Ким по-разному определяет эту национальную черту: как «филосовскую печаль» [20. С. 80], как нечто необъяснимое («Объяснить смысл этого понятия очень сложно. Приведу некоторые сочетания слов. Неизбывное мечтание. Молчаливое упование на что-то прекрасное и несбыточное. То, что носит человек в душе всю жизнь, никому не раскрывая. Неимоверно дорогое и любимое, но недостижимое. Что-то печальное – и самое светлое, самое красивое, чистое. То, чего достигнуть на этом свете невозможно, но можно пронести через всю жизнь как бесценный дар небес» [22. С. 117]). Неизменным остается то, что Ким воспринимает это понятие как примордиальное, то, отчего он, выбрав путь русского писателя, отказаться всё-таки не может.

Кроме того, Ким продолжает традицию, в рамках которой *хан* воспринимается как черта, в особенности присущая потомкам эмигрантов: «И вот этот “хан” живет в душе у каждого корейца, особенно у потомков младших братьев, ушедших когда-то далеко от дома» [23].

В произведениях Владимира Кима (Ёнг Тхека) *хан* ни разу не упоминается, однако, это понятие обнаруживается в другой, нехудожественной публикации автора. На портале «Корё сарам» в 2014 г. был опубликован авторский комментированный перевод корейских пословиц, поговорок и идиоматических выражений, который первоначально предназначался для учебника по межкультурной коммуникации «Введение в практику межкультурной коммуникации» для студентов корейского отделения Ташкентского педагогического университета им. Низами. В. Ким сообщает, что в работе ему помогал профессор Чхве Гиль Сун, пояснявший идиомы, знакомые только жителям Южной Кореи. Можно предположить, что к пояснению слова *хан*

¹ В популярном социологическом эссе-исследовании Грейс Чо, посвящённом проблеме принятия корейско-американским обществом прошлого женщин для утешения и их «наследниц» на американских военных базах, носительницами *хан*, напротив, являются женщины – свидетельницы и жертвы военных преступлений [21. Р. 160–161].

причастен южнокорейский профессор, однако подтвердить это невозможно, кроме того, в комментарии Кима обнаруживаются некоторые лексические несоответствия.

В переводе В.Н. Кима *хан* – это «предел»: «“Хан” – это предел всех наших чувств, желаний, страстей и прочих стремлений человека, заключенных в его душе, как в сосуде, скрепленном нормами морали и закона. Так что “хан” – это понятие философское, нравственное и этическое. Вот несколько примеров, связанных с использованием данного слова. “Я решил свой «хан»”. То, что обуревало меня (негодование, чувство вины, жалость, стремление успешно сдать экзамен, желание, чтобы победила родная команда, и так далее), удалось успешно решить. Иными словами, удалось удержать в сосуде. Потому что, если не удержать, то произойдет беспредел, то есть нечто ужасное и непоправимое. “Этот человек без «хана»” – все равно, что сказать – у этого человека душа мертва. У него большой “хан” – предел такой похвалы очень высок» [24].

Вероятно, автор смешивает *хан*, обозначаемый иероглифом 限 «граница, предел», и иероглиф *хан* 憎 «сожаление, обида». Первая половина толкования действительно объясняет иероглиф *хан* 限, означающий «предел», однако, вторая половина толкования очевидно относится именно к *хан*, обозначаемому иероглифом 憎: «И еще – понятие “хан” ассоциируется у корейцев с образом женщины в белом одеянии, которая бродит по свету, плача и стеная. О чем? О неутоленных чувствах и желаниях, о “хане”, который нельзя развязать, ибо вся жизнь ее состоит из беспросветной работы, заботы и серой будничности. “Если свекровь отругала невестку, та идет на кухню и ругает собаку”. Так, молодая женщина пытается выместить свой “хан” на бедной собаке» [24].

Владимир Ким, по-видимому, воспринимает два разных *хан* как единое понятие, его толкования очевидно носят авторский характер. Помимо этого, он приводит в пример образ, не встречающийся в корейском фольклоре – стенающей женщины в белом одеянии. Однако можно предположить, что здесь автор (сложно сказать, насколько сознательно) представляет собирательный образ корейского народа. Дело в том, что в период королевства Чосон корейские крестьяне преимущественно носили одежду белого цвета, и в образ одетого в белое

корейца был хорошо узнаваем в регионе [25]. Эту особенность облика корейцев неоднократно отмечали западные, в том числе российские, путешественники¹. В дальневосточных текстах русских авторов даже упоминается так называемая охота на лебедей² – стрельба по корейцам, которых хорошо видно в лесу из-за их белых одежд.

Тем не менее, и в многочисленных определениях *хан*, которые даёт Анатолий Ким, и в определении *хан*, представленном Владимиром Кимом, есть очевидное сходство, которое состоит в первую очередь в его крайне размытых границах – писатели наделяют его индивидуальным смыслом. Авторы воспринимают это слово как исконно корейское, не обращая внимания на его китайское происхождение. В целом, такое использование *хан* достаточно характерно и для американских корейцев.

В подавляющем большинстве зарубежных работ, посвящённых диаспоре и диаспоральной литературе, исследователи оперируют понятием меланхолии в понимании З. Фрейда и, в дальнейшем, Ж. Деррида и С. Жижека. В. Мишра предполагает, что «диаспорическое воображаемое – это состояние (и воображаемое здесь – ключевой термин) невозможной скорби, которая трансформирует скорбь в меланхолию» [31. Р. 9]. Фрейд описывает меланхолию как «недоступную сознанию утрату объекта в отличие от печали, при которой в утрате ничего неосознанного нет» [32. С. 213]. Жижек пишет о реабилитации меланхолии в современных постколониальных исследованиях, где меланхолия, преподносимая как верность утраченному объекту, – это

¹ «Seated on the rocks along the shore were white objects re-semblign pelicans or penguins, but as white objects with the gait of men moved in endless procession to and fro between old and new Fusan, I assumed that the seated objects were of the same species» [26. Р. 26]; «They dress in the national color, white, using quilted cotton clothes» [27. Р. 213]; «В то время когда наша лодка плыла по реке, несколько раз показывались около фанз внизу и в крепости наверху горы белые фигуры корейцев» [28. С. 113].

² «Очень еще недавно охота на белых лебедей, – так называют корейцев, в их белых костюмах и черных волосяных, узких и смешных шляпах, – была обычным явлением. Четыре года назад один солдат из такой партии лебедей, шедших гуськом по скалистой тропинке, перестрелял четырех: “А что их не стрелять? Души у них нет – пар только”» [29. С. 109]; «охотой на лебедей называют охоту на корейцев, на фазанов, кажется, на китайцев и т.д.» [30. С. 278].

«не утопическая мечта о мире, которого никогда не было (такая утопия может быть полностью освобождающей), но способ, которым эта мечта используется, чтобы легитимизировать действительность своей полной противоположности, полного и беспрепятственного участия в глобальном капитализме» [33. Р. 659].

Для корё сарам меланхолический аспект отношения к родине был бы актуален, если бы в ней было распространено представление о *хан* как национальной корейской эмоции. Однако по ряду исторических причин *хан* остаётся частью культуры Южной Кореи и, в особенности, американской корейской эмиграции. *Хан* в толковании Анатолия Кима далеко отстоит от возможной трактовки *хан* в контексте фрейдовской меланхолии.

Анатолий Ким – между русским писателем и корейским поэтом

Автобиографическая повесть А. Кима «Моё прошлое» показывает его становление как русского писателя. Он неоднократно именует себя именно русским писателем: «Русский писатель во мне родился, я думаю, именно там, в дальневосточной деревеньке Рокошь» [20. С. 19], «корейское происхождение как бы всегда оказывалось причиной тайного сомнения моей судьбы, которая начинала впадать в недоверие к самой себе, и точно так же вызывалась вопросительная мина на лицах у всех, кому становилось известно, что я собираюсь стать русским писателем» [34. С. 79], «именно в деревне произошло мое подлинное рождение в русском языке – там начало моего существования как русского писателя» [34. С. 98]. Кроме того, выбор эпизодов из жизни в повести позволяет предположить умышленное выстраивание биографии, сочетающей в себе маркеры, связанные со специфическим русским опытом – множественные переезды и работы, травматичный армейский опыт, спонтанное странствование «по Руси» и затворничество в глухой рязанской деревне.

Однако помимо желания найти свой авторский стиль, обрести «русскую языковую природу» [34. С. 87], Ким видит корни своего литературного призыва и в происхождении. В этой повести он впервые пишет о своей генетической связи с корейским писателем XV в. Ким Си Сыпом. О своём родстве с ним он, вероятно, узнал в 1988 г.,

когда, впервые приехав в Южную Корею, решил узнать, к какому именно роду Кимов он принадлежит¹.

В повести трижды упоминается Ким Си Сып, и каждый из этих эпизодов текста связывает писателей, однако Анатолий Ким каждый раз утверждает собственный литературный путь: «Я, потомок поэта Ким Си Сыпа, из рода Каннингских Кимов, должен был стать русским писателем – и Русь стала приоткрываться мне» [20. С. 63]; «Он (Ким Си Сып. – Е.К.) замуровал свои рукописи в стену дома, и лишь через сто лет нашли их. И это были абсолютно свободные произведения. Но у меня ничего не вышло» [34. С. 93]. Корейский литературовед Ким Кичун пишет о том, что Анатолий Ким отождествляет себя с Ким Си Сыпом не столько из-за того, что тот является его отдалённым предком, сколько из-за того, что Ким Си Сып был «аутсайдером и изгоем в его собственном обществе, т.е. был в том состоянии, которое Анатолий Ким с трудом достиг на своём пути к писательству» [35. Р. 269]. На наш взгляд, мотивы самовольной изоляции Кима вряд ли проис текают из его корейского происхождения (он уезжает в рязанскую деревню, где он ещё больший чужак). Уединение Ким Си Сыпа в горах воспринимается Кимом как желанное состояние творческой свободы, а не как способ убежать от общества, где он ощущает себя чужим.

Одно из первых воспоминаний в автобиографии, связанных с ошеломляющим действием на писателя поэтического слова, также подаётся через связь с Ким Си Сыпом: «Поэтическая фраза из книги Уолта Уитмена “Листья травы” явилась волшебным лучом, по которому я в одно мгновение пролетел сквозь пространство и время – от морозной индустриальной Сибири до сосновых лесов средневековой провинции Квансо в Корее. Ибо там в XV веке бродил по горам мой предок Ким Си Сып, великий поэт и прозаик, и это его неутолённость жизнью и жажда литературного творчества вновь пробудились во мне!» [20. С. 57]. Однако этот эпизод в жизни Анатолия Кима произошёл в самом начале 1960-х гг. задолго до того, как он узнал не только о своей кровной связи с Ким Си Сыпом, но и, вероятно, о самом существовании корейского поэта. Единственный перевод произведений Ким Си

¹ Об этом писатель рассказывал в телепрограмме «Линия жизни» от 13 мая 2022 г. (телеканал «Культура»).

Сыпа на русский язык вышел в 1972 г. Таким образом, А. Ким постфактум концептуализирует (и реконструирует) свою биографию исходя из новых знаний о своей родословной.

Александр Кан и литература диаспоры

Александр Кан, «летописец» литературы корё сарам, родился в КНДР в 1960 г. Он принимал участие в «литературных вторниках», которые проводил упоминавшийся нами ранее Хан Дин. Его повесть «Кандидат» была включена в сборник «Страницы лунного календаря», вышедший в 1990 г. Наиболее известными его произведениями являются романы «Треугольная земля» (1999), «Голем убывающей луны» (2008) и книга эссе о литературе корё сарам «Книга белого дня».

«Книгу белого дня» Александр Кан писал преимущественно в Сеуле. Писатель делает попытку концептуализировать литературный процесс корё сарам, соотнести писательские стратегии с конкретными образами и понятиями. В то же время в этой книге он описывает и собственные произведения и пытается встроить себя в создаваемую концептуальную конструкцию.

Для литературы корё сарам в целом А. Кан подбирает образ классической корейской литературы – Хон Кильдона. Хон Кильдон – персонаж повести XVII в. «Сказание о Хон Кильдоне» Хо Гюна. Этого персонажа корейской литературы нередко называют корейским Робин Гудом, в целом это один из наиболее эмблематических корейских литературных персонажей. Действительно, персонаж повести – благородный предводитель разбойников, знакомый с магическими практиками. Завершив свои разбойничьи дела, Хон Кильдон удаляется на остров Юльдо, утопический «остров блаженных», где становится идеальным правителем. Как правило, объектом рефлексии южнокорейских исследователей в «Сказании о Хон Кильдоне» являются утопические мотивы, проблема социального неравенства и религиозного синкретизма в повести. В КНДР Хон Киль Дон воспринимается как борец с иноземными захватчиками, в первую очередь с японцами. Показательным примером такой интерпретации является популярный в СССР северокорейский фильм «Хон Гильдон» (1986).

Впервые образ Хон Кильдона появляется в эссе А. Кана «Открыть глаза и не испугаться» (2002), включённое в сборник сочинений корейских авторов, посвящённый депортации корейцев. Писатель выбирает для сравнения корейской диаспоры с Хон Кильдоном не самый очевидный эпизод повести. В этом эпизоде Хон Кильдон появляется перед государем с закрытыми глазами и просит снабдить его продовольствием для долгого путешествия на остров Юльдо. Когда правитель просит Хон Кильдона открыть глаза, тот говорит: «— Боюсь, если я их открою, вы, государь, испугаетесь. И государь подумал: «Видно, он и впрямь человек из иного мира!» С поклоном поблагодарив государя за милость, Кильдон поднялся в небо и исчез» [36. С. 108]. Нам не удалось обнаружить в литературе интерпретаций данного сюжета, однако можно предположить, что взгляд Хон Кильдона, обладающего магическими способностями, поистине страшен. В качестве второго варианта интерпретации можно предположить, что Хон Кильдон, находясь иерархически ниже правителя, не смеет смотреть ему прямо в глаза.

Александр Кан делает из этого небольшого и не самого важного эпизода повести широкое обобщение о судьбах народов, живущих в России: «...в конце славного и победоносного пути, перед тем как последовать за божественным астральным старцем, забирающим доблестных героев на небо¹, Хон Кильдон, закрыв глаза, беседует с восхищённым государем. Государь спрашивает: «Почему ты не открываешь глаз?» Герой отвечает: «Если я их открою, вы испугаетесь...» Мне думается, это точная модель исторического существования всех народов России до нынешних времён: все мы шли тяжело, драматично, на ощупь, вслепую, прикрывая глаза, зажмуриваясь от ужаса, и у всех нас, в наших глазах и душах, на самом нашем донышке, накапливалось то ужасное, мучительное и неразрешимое, что заставляет нас сегодня так легкомысленно хвататься за оружие, демонстрируя национальную непримиримость. Настало время открыть глаза. Но как страшно это сделать! Как при этом не напугать, не поранить, не

¹ Очевидно, неточность автора, в оригинальной повести «старец с дыгилевым посохом, в шляпе и одеянии из перьев журавля» [36. С. 124] появляется в самом конце жизни Хон Кильдона, «забирая» его с земли. В последующих упоминаниях повести в текстах А. Кана слов о божественном старце нет.

обидеть – неистовым огнём или кромешным холодом – своего ближнего?» [3. С. 130–131]. Писатель воспринимает отказ Хон Киль Дона открыть глаза как знак того, что он пощадил государя.

Однако в «Книге белого дня» писатель расширяет метафорическое значение образа Хон Киль Дона. Оригинальный Хон Кильдон – младший сын своего отца, рождённый от наложницы, которому «не дозволено называть отца отцом, а брата – братом» [36. С. 83]. Тема младших сыновей ранее возникала в эссе Анатолия Кима (в том числе и в эссе «Поезд памяти», помещённом в один сборник с эссе А. Кана «Открыть глаза и не испугаться»), где автор называл всех корейцев, живущих вдали от исторической родины, потомками младших братьев: «...земля, как правило, доставалась от отца старшему сыну. А его младший брат, все меньшие его братья – им надо было уходить из отчего дома и где-то на стороне обустраивать свою жизнью и вот младшие братья составили ту многомиллионную армию корейцев-эмигрантов, которые рассеялись по всему миру и забрались во все уголки и закоулки планеты земля» [22. С. 116]. А. Кан развивает эту тему в связи с образом Хон Кильдона. По логике автора писатели корё сарам оказываются взращёнными материнской русской культурой и стремятся «легализовать» своё родство с культурой корейской: «...мы и есть те самые худородные корейцы, подчеркиваю, говорится на метафорическом уровне, а русская культура, конечно, никакая не служанка, согласно сказке, не наложница, а просто другая, в своем существовании самодостаточная и великая» [37. С. 10–11].

Сравнение с Хон Кильдоном делает из писателей-корейцев маргиналов и изгнанников (в том числе и из корейского сообщества), однако, только такое положение для писателя и является, по мнению А. Кана, наиболее ценным: «Быть (Хон Кильдоном. – Е.К.) означает оказаться в одночасье изгоем, маргиналом, гонимым своими же, зачастую чересчур практическими, корейцами (почему он на русском языке пишет? и вообще, почему пишет?) и, конечно же, русскими (с какой стати он пишет на нашем языке?). Быть означает – и это самое важное! – вместить в своем сердце переживания соплеменников за всю историю их чужбинных лет, не утонуть в этом море слез, и отправить по его волнам свой корабль любви – в прекрасный мир добра и справедливости» [37. С. 11]. Развивая до логического завершения эту метафору, в последней главе книги А. Кан сравнивает русский язык, на

котором создаётся сегодня литература корё сарам, с островом Юльдо, где Хон Кильдон обрёл новую родину: «...именно великое русское слово приютило нас, инородцев, давая нам счастливую возможность построить на почве литературы свою личную родину, обетованную страну Юльдо» [37. С. 408].

Заключение

Одна из центральных тем рефлексии писателей корё сарам – отношение к корейскому наследию и определение своей культурной идентичности. Трагические события советской истории привели к практически полной утрате диаспорой корейского языка, долгое время отсутствовали связи с исторической родиной. В таких условиях основным источником информации о корейской культуре помимо сохранившихся в диаспоре фольклорных сюжетов стали переводы на русский язык произведений классической корейской литературы, а также работы советских востоковедов. В постперестроечное время многие писатели посетили Республику Корею и КНДР и расширили свои представления о Корее. Именно в этот период в русской корейской литературе появляется больше всего книжных по происхождению отсылок к корейской культуре.

С. Холл в определении идентичности отмечал, что это «не сущность, а позиционирование» [38. С. 226]. В случае с писателями корё сарам это положение оказывается более чем справедливым. Авторы конструируют свою корейскую идентичность из образов и понятий, часто полученных опосредованно, через публикации на русском языке, или уже в достаточно зрелом возрасте. Отчуждённость от культурной жизни Кореи, а также стремление к самоопределению приводит к тому, что интерпретации этих образов и понятий, как правило, отлична от их восприятия на исторической родине и опирается на диаспоральный опыт авторов.

Список источников

1. Ким М.И. Просвещение, литература, культура и искусство корейцев российского Дальнего Востока, Средней Азии и Казахстана в начале и середине XX века // Вестник Центра корейского языка и культуры. К 150-летию Восточного факультета. СПб., 2005. Вып. 8. С. 198–215.

2. *Маявинина Л.С.* Корейский (Интернациональный) педагогический институт во Владивостоке: от создания до выселения (1931–1937 гг.) // Научный диалог. 2016. № 3 (51). С. 195–208.
3. *Кан А.* Открыть глаза и не испугаться // Туда, где кончается солнце. Воспоминания, свидетельства, документы. М. : Текст, 2002. С. 122–143.
4. *Al Maleh L.* Anglophone Arab Literature: An Overview // Arab Voices in Diaspora Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature. New York ; Amsterdam : Rodopi, 2009. P. 1–63.
5. *Safran W.* Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return // Diaspora : A Journal of Transnational Studies. 1991. Vol. 1. P. 83–99.
6. *Brubaker R.* The “diaspora” diaspora // Ethnic and Racial Studies. 2005. Vol. 28, is. 1. P. 1–19.
7. *Ahn E.S.* Tracing the Language Roots and Migration Routes of Koreans from the Far East to Central Asia // Journal of Language, Identity & Education. 2019. Vol. 18, is. 4. P. 222–235.
8. *Clifford J.* Diasporas // Cultural Anthropology. 1994. № 9. P. 302–338.
9. *Рубинс М.* Невыносимая лёгкость диаспорического бытия. Модальность письма и чтения экстерриториальных нарративов // Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020). М. : Новое литературное обозрение, 2021. С. 5–50.
10. *Ли Г.Н.* Обычаи и обряды корейцев России и СНГ // Энциклопедия корейцев России. М. : РАЕН, 2003. С. 252–353.
11. *Ким В.* (Ёнг Тхэк). Ушедшие вдаль // Корё сарам. 13.06.2009. URL: <https://koryo-saram.site/vladimir-kim-yong-thek-ushedshie-vdal/>
12. *Кан А.* Невидимый остров. Корейская диаспора СНГ (1988–98): опыт художественного преодоления маргинального сознания // Простор. 1998. № 10. С. 71–78.
13. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год. М. : Наука, 1985. 264 с.
14. *Аслолов К.В.* Корейская политическая культура: Традиции и трансформация. М. : Русский фонд содействия образованию и науке, 2017. 704 с.
15. *Breen M.* The Koreans. Who They Are, What They Want, Where Their Future Lies. N.Y. : Thomas Dunne Books, 2004. 286 p.
16. *Park M.* From Shame to Sympathy: Civilization and Emotion in Korea, 1860–1920 // Civilizing Emotions. Concepts in Nineteenth-Century Asia and Europe. Oxford : Oxford University Press, 2015. P. 269–287.
17. *Бойм С.* Будущее ностальгии. М. : Новое литературное обозрение, 2021. 680 с.
18. *Kim S.S.H.Ch.* Korean Han and the Postcolonial Afterlives of “The Beauty of Sorrow” // Korean Studies. 2017. Vol. 41. P. 253–279.
19. *Hu H.I.* О понятии хан в корейской литературе // Восток (Oriens). 2010. № 5. С. 131–137.
20. *Ким А.* Моё прошлое // Октябрь. 1998. № 2. С. 3–82.

21. *Cho G.M.* Haunting the Korean diaspora: shame, secrecy, and the forgotten war. Minneapolis ; London : The University of Minnesota Press, 2008. 245 p.
22. *Ким А.* Поезд памяти // Туда, где кончается солнце. Воспоминания, свидетельства, документы. М. : Текст, 2002. С. 97–121.
23. *Ципенюк О.* «Хан» живёт в душе корейца. Интервью с Анатолием Кимом // Коммерсант. 18.06.2012. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1956681>
24. *Ким В.* (Ёнг Тхек). Корейские пословицы и поговорки // Корё сарам. 03.12.2014. URL: <https://koryo-saram.site/vladimir-kim-korejskie-poslovitsy-i-pogovorki/>
25. *Kim S.* Joseon in Color: “Colored Clothes Campaign” and the “White Clothes Discourse” // The Review of Korean Studies. 2011. Vol. 14. № 1. P. 7–34.
26. *Bird Bishop I.* Korea and her neighbors. New York ; Chicago ; Toronto : F.H. Revell Company, 1898. 488 p.
27. *Griffis W.E.* Corea, the Hermit Nation. N.Y. : Charles Scribner’s Sons, 1894. 474 p.
28. *Пржевальский Н.М.* Путешествие в Уссурийском крае, 1867–1869 г. СПб. : Тип. Н. Неклюдова, 1870. 297 с.
29. *Гарин-Михайловский Н.Г.* Собрание сочинений : в 5 т. М. : ГИХЛ, 1958. 719 с.
30. *Приишин М.М.* Дневники. 1928–1929. Книга шестая. М. : Русская книга, 2004. С. 5–348.
31. *Mishra V.* The Literature of the Indian Diaspora: Theorizing the Diasporic Imaginary. London, New York : Routledge, 2007. 312 p.
32. *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // Фрейд З. Собрание сочинений : в 10 т. М. : Фирма СТД, 2006. Т. 3. С. 211–226.
33. *Zižek S.* Melancholy and the Act // Critical Inquiry. 2000. Vol. 26, № 4. P. 657–681.
34. *Ким А.* Моё прошлое // Октябрь. 1998. № 4. С. 72–111.
35. *Kim K.* Affliction and opportunity: Korean literature in diaspora, a brief overview // Korean Studies. 2001. Vol. 25, № 2. P. 261–276.
36. Хон Кильдон – защитник бедных // История Фазана: корейские повести XIX века : в 2 т. СПб. : Гиперион, 2009. Т. 2. С. 82–124.
37. *Кан А.* Книга Белого Дня. Владивосток : Рубеж, 2020. 416 с.
38. *Hall S.* Cultural Identity and Diaspora // Identity, Community, Culture, Difference. London : Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.

References

1. Kim, M.I. (2005) Prosveshchenie, literatura, kul’tura i iskusstvo koreytsev rossiyskogo Dal’nego Vostoka, Sredney Azii i Kazakhstana v nachale i seredine XX veka [Education, literature, culture and art of Koreans of the Russian Far East, Central Asia, and Kazakhstan in the early and mid-20th century]. *Vestnik Tsentra koreyskogo yazyka i kul’tury*. 8. pp. 198–215.

2. Malyavina, L.S. (2016) Koreyskiy (Internatsional'nyy) pedagogicheskiy institut vo Vladivostoke: ot sozdaniya do vyseleniya (1931 – 1937 gg.) [Korean (International) Pedagogical Institute in Vladivostok: From foundation to eviction (1931–1937)]. *Nauchnyy dialog*. 3(51). pp. 195–208.
3. Kan, A. (2002) Otkryt' glaza i ne ispugat'sya [Open your eyes and not be afraid]. In: Kim, A. (ed.) *Tuda, gde konchaetsya solntse. Vospominaniya, svидетельства, документы* [Where the sun ends. Memories, testimonies, documents]. Moscow: Tekst. pp. 122–143.
4. Al Maleh, L. (2009) Anglophone Arab Literature: An Overview. In: Al Maleh, L. (ed.) *Arab Voices in Diaspora Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*. New York, Amsterdam: Rodopi. pp. 1–63.
5. Safran, W. (1991) Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*. 1. pp. 83–99.
6. Brubaker, R. (2005) The “diaspora” diaspora. *Ethnic and Racial Studies*. 28(1). pp. 1–19.
7. Ahn, E.S. (2019) Tracing the Language Roots and Migration Routes of Koreans from the Far East to Central Asia. *Journal of Language, Identity & Education*. 18(4). pp. 222–235.
8. Clifford, J. (1994) Diasporas. *Cultural Anthropology*. 9. pp. 302–338.
9. Rubins, M. (2021) Nevynosimaya legkost' diasporicheskogo bytiya. Modal'nost' pis'ma i chteniya eksterritorial'nykh narrativov [The unbearable lightness of diasporic existence. Modality of writing and reading extraterritorial narratives]. In: Rubins, M. (ed.) *Vek diasporы: Traektorii zarubezhnoy russkoy literatury (1920–2020)* [Century of Diaspora: Trajectories of Foreign Russian Literature (1920–2020)]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 5–50.
10. Lee, G.N. (2003) Obychay i obryady koreytsev Rossii i SNG [Customs and rituals of Koreans in Russia and the CIS]. In: Tsoy, B. & Yugay, G. (eds) *Entsiklopediya koreytsev Rossii* [Encyclopedia of Koreans of Russia]. Moscow: RAEN. pp. 252–353.
11. Kim, V. (Yong Taek). (2009) Ushedshie vdal' [Gone far away]. *Kore saram*. 13th June. URL: <https://koryo-saram.site/vladimir-kim-yong-thek-ushedshie-vdal/>
12. Kan, A. (1998) Nevidimyy ostrov. Koreyskaya diaspora SNG (1988–98): opyt khudozhestvennogo preodoleniya marginal'nogo soznaniya [An Invisible Island. The Korean diaspora of the CIS (1988–98): An attempt of artistic overcoming marginal consciousness]. *Prostor*. 10. pp. 71–78.
13. Kryukov, M.V. (ed.) (1985) *Kalendarnye obychai i obryady narodov Vostochnoy Azii. Novyy god* [Calendar customs and rituals of the peoples of East Asia. New Year]. Moscow: Nauka.
14. Asmolov, K.V. (2017) *Koreyskaya politicheskaya kul'tura: Traditsii i transformatsiya* [Korean political culture: Traditions and transformation]. Moscow: Russian Foundation for the Promotion of Education and Science.
15. Breen, M. (2004) *The Koreans. Who They Are, What They Want, Where Their Future Lies*. New York: Thomas Dunne Books.

16. Park, M. (2015) From Shame to Sympathy: Civilization and Emotion in Korea, 1860–1920. In: Pernau, M. et al. *Civilizing Emotions. Concepts in Nineteenth-Century Asia and Europe*. Oxford: Oxford University Press. pp. 269–287.
17. Boym, S. (2021) *Budushchee nostal'gii* [The future of nostalgia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
18. Kim, S.S.H.Ch. (2017) Korean Han and the Postcolonial Afterlives of “The Beauty of Sorrow”. *Korean Studies*. 41. pp. 253–279.
19. Ni, N.I. (2010) O ponyatii khan v koreyskoy literature [On the concept of han in Korean literature]. *Vostok (Oriens)*. 5. pp. 131–137.
20. Kim, A. (1998) Moe proshloe [My past]. *Oktyabr'*. 2. pp. 3–82.
21. Cho, G.M. (2008) *Haunting the Korean diaspora: Shame, secrecy, and the forgotten war*. Minneapolis, London: The University of Minnesota Press.
22. Kim, A. (2002) Poezd pamjati [The Memory Train]. In: Kim, A. (ed.) *Tuda, gde konchaetsya solntse. Vospominaniya, svидетельства, документы* [Where the sun ends. Memories, testimonies, documents]. Moscow: Tekst. pp. 97–121.
23. Tsipenyuk, O. (2012) “Khan” zhivet v dushe koreytsa. Interv'yu s Anatoliem Ki-mom [“Khan” lives in the soul of a Korean. Interview with Anatoly Kim]. *Kommersant*. 18th June. [Online] Available from: <https://www.kommersant.ru/doc/1956681>
24. Kim, V. (Yong Taek). (2014) Koreyskie poslovitsy i pogovorki [Korean proverbs and sayings]. *Kore saram*. 3rd December. [Online] Available from: <https://koryo-saram.site/vladimir-kim-korejskie-poslovitsy-i-pogovorki/>
25. Kim, S. (2011) Joseon in Color: “Colored Clothes Campaign” and the “White Clothes Discourse.” *The Review of Korean Studies*. 14(1). pp. 7–34.
26. Bird Bishop, I. (1898) *Korea and her neighbors*. New York, Chicago, Toronto: F.H. Revell Company.
27. Griffis, W.E. (1894) *Corea, the Hermit Nation*. New York: Charles Scribner's Sons.
28. Przhevalsky, N.M. (1870) *Puteshestvie v Ussuriyskom krae, 1867–1869 g.* [Travel in the Ussuri region, 1867–1869]. St. Petersburg: Tip. N. Neklyudova.
29. Garin-Mikhailovskiy, N.G. (1958) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols]. Moscow: GIKhL.
30. Prishvin, M.M. (2004) *Dnevniki. 1928–1929* [Diaries. 1928–1929]. Vol. 6. Moscow: Russkaya kniga. pp. 5–348.
31. Mishra, V. (2007) *The Literature of the Indian Diaspora: Theorizing the Diasporic Imaginary*. London, New York: Routledge.
32. Freud, S. (2006) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols]. Vol. 3. Translated from German. Moscow: OOO Firma STD. pp. 211–226.
33. Žižek, S. (2000) Melancholy and the Act. *Critical Inquiry*. 26(4). pp. 657–681.
34. Kim, A. (1998) Moe proshloe [My past]. *Oktyabr'*. 4. pp. 72–111.
35. Kim, K. (2001) Affliction and opportunity: Korean literature in diaspora, a brief overview. *Korean Studies*. 25(2). pp. 261–276.

36. Trotsevich, A.F. (ed.) (2009) *Istoriya Fazana: koreyskie povesti XIX veka* [History of Pheasant: Korean stories of the 19th century]. Vol. 2. Translated from Korean by M.I. Nikitina, G.E. Rachkov, Su Lim. St. Petersburg: Giperion. pp. 82–124.
37. Kang, A. (2020) *Kniga Belogo Dnya* [The Book of the White Day]. Vladivostok: Rubezh.
38. Hall, S. (1990) Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford, J. (ed.) *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. pp. 222–237.

Информация об авторе:

Клиукова Е.А. – канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь, Россия). E-mail: kliuikova25@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.A. Kliuikova, Cand. Sci. (Philology), senior lecturer, Perm State University (Perm, Russian Federation). E-mail: kliuikova25@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 15.02.2023.

The article was accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 82.091+821.112.2.0

doi: 10.17223/24099554/20/10

«Таким стал мир». Пандемия COVID-19 в фокусе немецкоязычной литературы

Светлана Юрьевна Новикова¹

Елена Александровна Придорогина²

^{1, 2} Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург, Россия

¹ fotinya@gmail.com

² e.pridorogina@mail.ru

Аннотация. В статье анализируется рецепция глобальной эпидемии, вызванной вирусом SARS-CoV-2, в немецкоязычной литературе с 2020 г. по настоящее время. Основное внимание уделяется анализу интеллектуальной прозы немецких, австрийских и швейцарских авторов: Э. Елинек, М. Штернувиц, Т. Главинича, Д. Кельмана, Ю. Цее, К. Эмке, Т. Дорн и др. Произведения исследуются в жанровом, тематическом аспектах, а также в контексте предшествующей литературной традиции, обращавшейся к изображению эпидемий.

Ключевые слова: коронавирус, пандемия, немецкоязычная литература, метафора, эго-документ

Для цитирования: Новикова С.Ю., Придорогина Е.А. «Таким стал мир». Пандемия COVID-19 в фокусе немецкоязычной литературы // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 195–215. doi: 10.17223/24099554/20/10

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/10

“So ist die Welt geworden”. The COVID-19 pandemic in the focus of the German-language literature

Svetlana Yu. Novikova¹

Elena A. Pridorogina²

^{1, 2} Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

¹ fotinya@gmail.com

² e.pridorogina@mail.ru

Abstract. The article considers critical reflection on the COVID-19 global pandemic represented in contemporary German literature. The scope of the research covers the period from 2020 up to the present moment. It primarily focuses on the modern German, Austrian and Swiss prose and drama dedicated to the pandemic and its impact on the world. The study investigates genres and thematic features of the pandemic literature, including the play *Lärm. Blinde Sehen. Blinde sehen!* [Noise, Vision Obscured!] (2021) by Elfriede Jelinek, *So ist die Welt geworden: Der Covid-19-Roman* [This Is What the World Has Become. A Novel About COVID-19] (2020) by Marlene Streeruwitz, *Der Corona Roman* [The Corona Novel] (2020) by Thomas Glavinic; the plays *Koffer* [The Suitcase] (2020) and *Der Vorgänger* [The Predecessor] by Daniel Kehlmann, *Über Menschen* [About People] (2021) and *Journal. Tagebuch in Zeiten der Pandemie* [Journal: A Diary of Pandemic Times] (2021) by Carolin Emcke, *Trost. Briefe an Max* [Trost. Letters to Max] (2021) by Thea Dorn, and others. The unique interpretation of the pandemic conveyed by the above-mentioned authors is examined in the context of the preceding tradition of the epidemic representation featured earlier in the world literature. This is the first comprehensive study on COVID-19 in the modern German literature. The article highlights the growing relevance of ego-documents (diaries, notes, letters), turning autofiction and pop culture fiction into a mainstream. Among the most common topics, relevant for the majority of the writers, such topics as absurdity, biopolitics, invisible death, etc. prevail. The revision of the pre-existing tradition in pandemic literature can be traced. It seems that the topos “disease as a mass disaster that equalizes humanity”, which used to define the literature on epidemics for centuries, has disappeared. Arguments about the inequalities in society in the face of the pandemic come to the fore. The characters’ main existential problem as well as the main subject of the writers’ increasing attention is not the coronavirus-driven disease itself, but the experience of isolation and social crisis related to it. The authors tend to pay special attention to the social (Jelinek, Kehlmann), political (Streeruwitz, Emcke, Glavinic) and

psychological (Streruvitz, Dorn, et al.) consequences of the pandemic. Most of the works have been inspired by a “sentimentalist” trend – a raising interest to people’s private life and inner world. Works that are to demonstrate the complete comprehension of the COVID-19 (SARS-CoV-2 virus) pandemic extensiveness and consequences are yet to be expected. However, even now it can be noted that a wave of literary evidence has arisen, which will be of interest to literary critics, historians and culturologists.

Keywords: coronavirus, pandemic, German literature, metaphor, ego-document

For citation: Novikova, S.Yu. & Pridorogina, E.A. (2023) “So ist die Welt geworden”. The COVID-19 pandemic in the focus of the German-language literature. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 195–215. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/10

Введение

За COVID-19, о существовании которого большинство населения планеты узнало в начале 2020 г., еще не успела закрепиться собственная мифология, подобная той, что веками складывалась в европейской культуре вокруг других смертельных заболеваний. Он не окутан романтическим флером, подобно туберкулезу с его «приоритетом психологической сложности» и идеей более глубокого постижения собственной индивидуальности перед лицом смерти, о которых упоминает Сьюзен Зонтаг [1. С. 28]¹. Он не окружен демоническим ореолом: по мысли Зонтаг, наибольший ужас вызывают не просто смертельные болезни, но те, что превращают человеческое тело в нечто чужеродное – проказа, сифилис, холера, рак [1. С. 129]. Он не стигматизирован, подобно сифилису или СПИДу, поскольку не связан напрямую с половой сферой. Вызываемая коронавирусом – если воспользоваться определением Мишеля Уэльбека (цит. по: [2. S. 99]), «вирусом без свойств» (*un virus sans qualités*) – болезнь скоротечна, а ее симптомы, напоминающие грипп, вполне тривиальны. «Тривиальные» же эпидемии,

¹ В статье фамилия американской писательницы приводится, в отличие от российских переводов ее книг, в более близком оригинальному звучанию написании.

по замечанию Зонтаг, редко подвергаются метафоризации¹ и чаще предаются забвению в культуре. В качестве примера исследовательница приводит культурную судьбу «испанки» – пандемии гриппа 1918–1919 гг., унесшей больше жизней, чем Первая мировая война [1. С. 71].

Предпринятый в статье анализ произведений, посвященных COVID-19 и последствиям его распространения, позволяет понять, какой новая эпидемия представляется современным немецкоязычным литераторам. Подчеркнем, что речь идет о литературе, не скованной жесткими жанровыми рамками и созданной по преимуществу профессиональными писателями. Нас интересует как внимание к этой теме в отдельных странах – Германии, Австрии, Швейцарии, так и общая литературная панорама – выявление превалирующих жанровых и тематических характеристик подобной литературы.

Предварительно (об окончании пандемии еще не объявлено) можно сказать, что наиболее заметный отклик исследуемая тема получила в Австрии. В ряду обратившихся к ней литераторов множество репрезентативных для современной австрийской словесности имен: Эльфрида Елинек (р. 1946), Марлена Штрерувиц (р. 1950), Томас Главинич (р. 1972), Даниэль Кельман (р. 1975) и др. Говоря о литературе Германии, в первую очередь необходимо упомянуть Каролин Эмке (р. 1967), Юлию Цее (р. 1974), Тею Дорн (р. 1970), Арно Видмана (р. 1946), а также произведения представителей так называемой литературы мигрантов Марицы Бодрожич (р. 1973) и Владимира Каминера (р. 1967). Наконец, среди произведений швейцарских авторов, можно отметить литературный дебют бывшего заведующего отделом литературы «Нойе Цюрхер Цайтунг», известного публициста Мартина Мейера (р. 1951) – повесть «Корона» (“Corona”, [3]). Заслуживает упоминания и сборник «Пороговое время: 44 автора пишут о коронавирусных временах» (“Schwellenzeit: 44 Autorinnen und Autoren schreiben zur

¹ «Любая серьезная болезнь, обладающая неясной этиологией и не поддающаяся лечению, тяготеет к “значимости”. Прежде всего, с болезнью отождествляют тем самым объекты наших самых глубинных страхов (разложение, гниение, загрязнение, падение нравов, бессилен). Сама болезнь становится метафорой» [1. С. 58].

Corona-Zeit”, [4]) под ред. Беттины Шпёрри – проект Литературного дома Аргау, в который, в частности, вошли дневники Петера Штамма (р. 1963), Моники Кантиени (р. 1965) и Доротеи Эльмигер (р. 1985).

Состояние вопроса в науке

Первые работы, касающиеся отражения пандемии COVID-19 в немецкоязычной литературе, оказались сосредоточены на ревизии канона мировой литературы, повествующей об эпидемиях [5–7]. Название книги «Зараженные. В духе времени о пандемии и культуре» (“Angesteckt. Zeitgemäßes über Pandemie und Kultur”) культуролога Э. Бронфен [5] отсылает к эссе Зигмунда Фрейда «В духе времени о войне и смерти» (“Zeitgemäßes über Krieg und Tod”, 1915) [8]. Пандемия, как и война в трактовке Фрейда, ведет, по мнению исследовательницы, к разочарованию в идее бессмертия, присущей людям на подсознательном уровне. Заставшая человечество врасплох новая эпидемия актуализировала заданный философом еще более ста лет назад вопрос: возможно, стоит, предоставить идее смерти место в нашем сознании [5. S. 16]? Беглый анализ «Декамерона» (1352–1354) Джованни Бокаччо, «Дневника чумного года» (1722) Даниэля Дэфо, «Последнего человека» (1826) Мэри Шелли, «Маски красной смерти» (1984) Эдгара Аллана По приводит Бронфен к выводу: уроки литературы прошлых столетий плохо применимы к пандемии коронавируса. Если в литературе предшествующих столетий эпидемии выступают в основном как болезни, уравнивающие все человечество, то о пандемии коронавируса этого отнюдь не скажешь. Отметим, что задолго до Бронфен Рене Жерар указывал на удивительное однообразие описаний чумы в литературе [9]. Чума, по мнению исследователя, неизменно выступает в литературных произведениях как нечто, устраниющее любые различия, принося с собой смерть как «высшую форму неразличения» [9. Р. 833–834]. В трактовке Бронфен новая эпидемия предстает катастрофой капиталистической общественной утопии с ее пренебрежением интересами неимущих [5. S. 127].

Сборник эссе «Пандемия и литература» (“Pandemie und Literatur”, [7]) под редакцией Ангелы Остер и Яна-Хенрика Виттхайза и статья М. Шрёдера [10] посвящены в основном литературоведческой ревизии литературной классики. Авторы анализируют особенности конструирования общественной утопии в «Декамероне» [7. S. 13–23], метафорику и политическую риторику очерка парижской эпидемии холеры (1831–1832 гг.), написанного Генрихом Гейне¹ (1797–1856) [7. S. 43–56], и другие аспекты известных произведений, неожиданно обретших актуальность. Единственная попытка анализа литературы, связанной с новой эпидемией, предпринимается в статье Йохана Меке «Короновирусная литература воображаемого и реального. Нarrативы теории заговора, хроники, дневники и эссе» (“Corona-Literaturen des Imaginären und Realen”, 2021) [7. S. 135–155]. Анализ французской и испанской прозы о COVID-19 позволяет автору сделать вывод о том, что наиболее часто для описания пандемического кризиса избираются жанры, тяготеющие к документальной литературе. Отсутствие значимых романских произведений исследователь объясняет тем, что события, связанные с пандемией, затруднительно представить в виде нарратива: действие вируса вряд ли может быть описано подобно человеческим поступкам, как некая последовательность событий, поведение же людей в этот период в целом предстает скорее пассивным [7. S. 145–155].

Исследование Мартины Штембергер «Коронавирус в контексте: литературная история пандемии» (“Corona im Kontext: Die literaturgeschichte der Pandemie”, [2]) представляет собой первую попытку осмыслить «коронавирусную литературу» как глобальное явление – так называемую «мировую коронавирусную литературу» (“Corona-Weltliteratur”) [2. S. 77]. Исследовательница приходит к схожим выводам: одним из важнейших жанров

¹ Шестая статья Генриха Гейне из серии «Французские дела» («Französische Zustände») в аугсбургской «Всеобщей газете» (Allgemeine Zeitung, январь – сентябрь 1832 г.) представляет собой фикциональный очерк постигшей французскую столицу катастрофы [11].

коронавирусной литературы в интернациональном масштабе необходимо признать дневники [2. S. 37].

Отметим также, что для анализа метафор болезни в данной работе ключевую роль играют рассуждения С. Зонтаг, высказанные в ее философской публицистике – эссе «Болезнь как метафора» (1978) и «Спид и его метафоры» (1989) [1].

Литература о пандемии в жанровом аспекте

Сосредоточенность на частной жизни, обусловленная изоляцией, не могла не сказаться на литературе. Пандемия актуализировала все виды письма, восходящего к сфере автобиографического: разнообразные формы литературного дневника, произведения в жанре автофикашн (романы Т. Главинича, Й. Лотмана, В. Каминара), эпистолярный роман (роман в письмах Т. Дорн). Большинство художественных произведений отличает «камерный» характер – концентрация на одном персонаже. Многофигурные повествования, подобные «Сценам начального периода пандемии» А. Видмана, на общем фоне кажутся редкостью. В центр внимания авторы произведений неизменно помещают внутренний мир человека, пытающегося адаптироваться к утратившей привычные контуры реальности.

Популярность дневникового письма¹, на которую указывают исследователи [2. S. 37–43; 7. S. 147–149] (М. Штембергер называет дневник «парадигматическим жанром» периода пандемии [2. S. 37]), объясняется рядом причин. Потребность в ежедневной фиксации событий оказалось обусловлена небывалой стремительностью развития кризиса весной 2020 г. и стремлением справиться со страхом перед неизвестностью. «За бесчисленным количеством окон домов на нескончаемо длинных улицах сидят испуганные люди и ведут коронавирусные дневники», – замечает в своем романе Цеэ [12. S. 249]. Сыграли свою роль свойственная дневникам

¹ Речь идет о формах литературного дневника, т.е. произведениях, изначально предназначенных для публикации.

субъективная перспектива повествования (опыт изоляции и последствия пандемии затронули каждого лично) и «эластичность» [6. Р. 562] дневникового письма – возможность освещения широкого спектра тем, включения в текст самых разных материалов. В одной из дискуссий о литературе в период пандемии К. Эмке призналась в том, что для фиксации масштабных политических и социальных последствий кризиса ей потребовался «самый гибридный» из литературных жанров, позволяющий реализовать «все типы письма одновременно» [13]. До некоторой степени справедливы в отношении дневников и замечания, сделанные Й. Меке о хронике – жанре, главенствующем в испанской и французской литературе о новой эпидемии¹. Подобно хронике дневник в значительной степени избавляет автора от необходимости формулировки причинно-следственных связей и описания телеологии событий [7. С. 146].

Литература периода пандемии оказывается тесно связана с журналистикой. Произведения Эмке, Штрерувиц, Главинича первоначально были опубликованы в онлайн-версиях печатных изданий. Актуальная новостная повестка вернула к жизни забытую современностью разновидность романной формы, имеющую богатую традицию в европейской литературе XIX в., – роман с продолжением, или роман-фельетон. Находящийся на стыке журналистики и литературы, обладающий актуальной фабулой и апеллирующий к жизненному опыту широких читательских масс, этот жанр как нельзя лучше подходил для описания непредсказуемых событий весны 2020 г. («Короновирусный роман» Главинича [15], «Таким стал мир» Штрерувиц [16]).

В период небывалой сосредоточенности на повседневной повестке на тему кризиса охотно высказывались авторы, связанные с традицией так называемой поп-литературы – течением, слава

¹ Основную причину популярности хроники исследователь видит в минимальных эстетических требованиях, которые предъявляются к этой литературной форме. Нейтральность изображения приближает хронику к «нулевой степени письма», о которой писал Ролан Барт (1915–1980) [14], и дает возможность читателю самому «заглянуть» в описываемые события [7. С. 147].

которого в немецкоязычном пространстве пришлась на 1990-е гг. [17]. Автофикациональные «я»-рассказчики Лотмана, Главинича, Каминера органично продолжают галерею резонирующих о проблемах текущего дня персонажей-денди в произведениях поп-литературы. Они рисуют перед читателем юмористические картины охватившей мир «корона-паранойи» [18. S. 125], насыщая свои рассказы отсылками к актуальным фильмам, сериалам, недавним выступлениям политиков в медиа.

Широко представлена и эссеистика – как отдельными произведениями, например эссе Ольги Грязновой [19] или М. Штрерувиц [16], так и коллективными сборниками – «Корона и мы. Пища для размышлений меняющемуся миру» (“Corona und wir: Denkanstöße für eine veränderte Welt”, [20]), «Письмо во время коронавируса. Хроника приведения в состояние неуверенности» (“Schreiben in Zeiten von Corona. Eine Chronik der Verunsicherung” [21]) и др. Эссеизировано повествование в «Журнале» Эмке (“Journal: Tagebuch in Zeiten der Pandemie”, [22]), «Коронавирусном романе» Главинича (“Der Corona-Roman”, 2020), «Времени пантеры» М. Бодржич (“Pantherzeit” [23]). Эссе как открытый жанр, принципиально отказывающийся от претензий на исчерпывающие трактовки освещаемых тем, лучше всего подходил для того, чтобы выразить опыт неуверенности и экзистенциальных сомнений, пережитый многими литераторами в связи с пандемией.

«Тривиальная эпидемия»: метафоры

В отличие от литературы предшествующих эпох, посвященной эпидемиям, литература о коронавирусе избегает описания собственно медицинской стороны вопроса: изображения симптомов, хода болезни или ее лечения. В ней отсутствуют образы врачей и пациентов. Внимание авторов сосредоточивается на социальных (Елинек, Кельман), политических (Штрерувиц, Эмке, Главинич) и психологических (Штрерувиц, Дорн, Видман) последствиях пандемии.

Однако в изображении пандемии коронавируса все же прописывает метафорика, связанная с предыдущими глобальными эпидемиями. Военная метафора, которой в медицинской литературе XX в. описывается рак [1. С. 64–66] и которую весной 2020 г. активно эксплуатировали в своей риторике политические деятели (Франсуа Макрон, Ангела Меркель, Елизавета II или Дональд Трамп, желающий предстать в медиаобразе президента военного времени) [5. S. 28–35], находит отражение в «Коронавирусном романе» Главинича, который прямо объявляет происходящее Третьей мировой войной [15]. Осмеянию военно-политическая риторика, а вместе с ней и трюизм военной метафоры подвергаются в романе Каминера [24. S. 14–15]. Можно увидеть отражение метафоры эпидемии как божьей кары, одной из самых древних подобных метафор, в романах Дорн, Цее, Мейера. Трактовку пандемии как глобальной экологической катастрофы – в романе Т. Дорн употребляется понятие «эекокалипсис» (“Ökokalypse”) [25. S. 137] – масштабы которой человечество долгое время игнорировало, можно обнаружить в романе Ю. Цее «О людях» (“Über Menschen”, 2021). М. Мейер в повести «Корона» в принципе отказывает коронавирусу в каком бы то ни было метафорическом значении. Внимание его героя, перечитывающего литературную классику об эпидемиях, привлекает именно череда метафор. Если в библейской книге Исход (Исх. 7–12), описывающей казни, уготованные фараону, не пожелавшему отпустить евреев, а также у Боккаччо или Дефо болезнь олицетворяет собой божий гнев, то в «Смерти в Венеции» (1912) Томаса Манна она – внешнее проявление тайной страсти человека. В трактовке Камю, которой, как кажется, наиболее симпатизирует герой, эпидемия и вовсе не наделяется каким бы то ни было высшим смыслом.

Сперва метафоры подбираются для болезни. «Затем ужас болезни (используемый как метафора) переносится на другие предметы. Болезнь становится адъективным понятием», – описывает Зонтаг процесс метафоризации, которой подвергаются смертельные заболевания [1. С. 58]. В главе «I can't breathe: вирус как политическая метафора» М. Штембергер указывает на политическую

трактовку пандемии в мировой литературе [2. S. 54]. Ее можно обнаружить и у некоторых немецкоязычных авторов. Предсмертные слова задушенного полицейским Джорджа Флойда «Я не могу дышать», звучащие со страниц произведений Э. Елинек [26. S. 10] и К. Эмке [22. S. 226–228], отсылают к главному симптуму коронавируса – затрудненному дыханию. Сам коронавирус предстает, таким образом, метафорой задыхающегося от социальных проблем общества.

В анализируемых произведениях невозможно обнаружить топос, множество веков определявший литературу об эпидемиях – болезнь как массовое бедствие, уравнивающее человечество [9. P. 833]. Наоборот, многие авторы утверждают прямо противоположное. Центральное звучание тема неравенства перед лицом кризиса и болезни приобретает в «Журнале» К. Эмке: «Что толку в написании хроники, если эта пандемия выдвигает на первый план именно асинхронное, неодновременное. Любое “мы” – фальшиво» [22. S. 65]. «Вирус не уравнивает» (“Das Virus ist kein Gleichmacher”) [22. S. 263], – заявляет писательница, приводя многочисленные доказательства того, что эпидемия коронавируса существенно ухудшила положение жертв домашнего насилия, национальных меньшинств и малоимущих. «Ассиметрия уязвимости», которую, по ее мнению, обнажил коронавирус, прикрывается в медиа «риторическим маскарадом». Разговоры о чувствительных к болезни группах населения и предрасположенности к заболеванию призваны скрыть настоящую причину высокой смертности в неблагополучных социальных группах – бедность [22. S. 63]. «Недемократическим вирусом» объявляет COVID-19 О. Грязнова [19]. Внимание авторов привлекает и психологическое неравенство: «Сцены начального периода пандемии» Видмана описывают неодинаковую реакцию людей на разразившийся кризис [27].

Темы и интерпретации

Абсурд

Анализ произведений позволяет выделить спектр тем, значимых одновременно для многих авторов. Прежде всего, это тема

абсурда. Пьеса-монолог «Шум. Слепое видение. Слепые видят!» Э. Елинек выстраивается на полифонии множества голосов, сливающихся в одной повествовательной инстанции. В «разрастающейся» подобно «опухоли» [26. S. 4] прямой речи (примечательно, что говорение об эпидемии само осмысляется в рамках морбидных образов) писательница пытается зафиксировать информационный шум, окружающий пандемию. Она же, в трактовке Елинек, в свою очередь, обнажает естественное состояние общества – всеобщий конфликт интересов. Его проявлением становится вербальное насилие *omnium contra omnes*: «Все нынче стоят друг напротив друга и орут на всех» [26. S. 5].

Сниженно-комически та же тема звучит в романе Камилера «Потерянное лето», где на обывателя обрушаются советы «вирусологов, эпидемиологов, профессоров тропической медицины, исследователей амфибий» [24. S. 12]. Понять специалистов, пытающихся объяснить природу пандемии, не представляется возможным, а их попытки успокоить население лишь вызывают панику. При этом люди легко становятся жертвами Стокгольмского синдрома: чем страшнее оказываются прогнозы того или иного знатока, тем большую народную любовь ему удается снискать [24].

Вопреки традиции изображения эпидемий в литературе, чаще подразумевающей трагический тон (комические моменты у Боккаччо не связаны с чумой), литература, посвящённая коронавирусу, оказывается проникнута юмором. Гротеск локдауна рисуют комические пьесы Д. Кельмана: бессмысленные нововведения, представляемые чиновниками в качестве мер по борьбе с пандемией («Чемодан» (“Koffer”), 2020) [28], выглядящая пародией на действия диктаторов политика немецких и австрийских властей в период всеобщего локдауна («Предшественник» (“Der Vorgänger”) 2020) [28]. Ироническую отсылку к «Превращению» (1915) Кафки и теме абсурда человеческого существования как такового представляет собой начало повести «Корона» М. Мейера. Проснувшись однажды утром, ее персонаж обнаруживает, подобно Грегору Замзе, неприятные перемены. Однако в отличие от

трагической метаморфозы, произошедшей с героем Кафки, у Мейера речь идет лишь о больном горле.

Авторы пытаются зафиксировать остранение, которому подвергся в глазах людей привычный быт. В гротескном виде предстают новые санитарные меры, получившие в прессе ироническое название «гигиенический театр» [29]. «Автобус и водитель продезинфицированы» – это предложение открывает роман «Потерянное лето» В. Каминера [24. S. 7]. Комическую сценку из мясной лавки, о которой сообщает в своем «Журнале» К. Эмке, «не написал бы лучше и Лорио» [22. S. 156]: продавец и покупатель, не слышащие друг друга из-за масок, под хохот окружающих пытаются достичь хоть какого-то понимания.

Границы психологического кризиса

Внимание авторов привлекает то, как вирус и связанные с ним ограничения пробуждают в человеке скрытые страхи и фобии, меняют его представление о времени и пространстве. Героиня романа М. Штрерувиц Бетти изолируется в своей венской квартире. Автор подробно протоколирует смену ее настроений и ощущений. Протест сменяется сонливостью, апатией, раздражением, связанным с бессонницей и отвращением к еде. Пандемия возвращает современного человека, проводящего существенное количество времени в виртуальном пространстве, к его «внутреннему телу» (М. Бахтин) – телу, понимаемому в качестве предмета человеческого самосознания [30. С. 126]. В гиперболизированном виде этот процесс представлен у А. Видмана. Одну из героинь «Сцен начального периода пандемии» преследует страх и тревожат два звука: она отчетливо слышит, как работает ее нервная система и пульсирует кровь [27. S. 8].

Пандемия объективирует человека, низводит его до тела, выступающего объектом манипуляций и подчинения. «Мы – это лишь тело, которое следует содержать в чистоте», – с горечью констатирует героиня Штрерувиц [16. S. 62]. Помимо индивидуального тела, до функций которого редуцируется человеческая жизнь,

Штрерувиц явно отсылает здесь к концепции так называемого здорового народного тела (*gesundes Volkskörper*) [31]. Эту отсылку можно трактовать следующим образом: навязываемая некогда немцам национал-социалистической пропагандой идея коллективного тела нации, забота о котором объявлялась долгом каждого отдельного гражданина, возрождается в политической риторике в связи с пандемией.

«Незаметная» смерть

О невидимом течении заболевания – «маскировке» болезни, говорит в своей пьесе Э. Елинек [26. S. 11]. К. Эмке в «Журнале» задается вопросом о том, в каких визуальных образах вирус и пандемия представят потомкам. Будет ли это визуализация симптомов болезни или изображения массовых захоронений? Станет ли символом пандемии фотография Папы Римского Франциска, молящегося в роскошном пустом соборе Святого Петра на Пасху, или фото китайского врача Ли Вэньляяна, первым возвестившего миру об эпидемии [22. S. 84–86]? Размышляя над иконографией кризиса, писательница снабжает повествование собственными импрессионистическими фотозарисовками в духе В.Г. Зебальда (1944–2001), помещая на страницы книги фото пустых музеев, афиши отмененных из-за пандемии мероприятий, объявлений с телефонами служб помощи для жертв домашнего и сексуального насилия.

Умирающий от туберкулеза предстает прекрасным и одухотворенным, умирающий от рака изображается подавленным страхом и агонией, описывает Зонтаг стереотипы, сложившиеся в искусстве относительно изображения смерти от различных болезней [1]. Смерть во время пандемии коронавируса словно бы выпадает из поля зрения человека, становясь, в определении Мишеля Уэльбека, «незаметной» [32]. В романах Дорн, Главинича, зарисовках Видмана, у многих других авторов смерть от коронавируса обнаруживает себя лишь в виде кривых статистики. «Это лишь цифры», – пишет о пандемии в своем дневнике Томас Штангль [33]. Неуверенность в том, как следует интерпретировать

статистические данные, порождает сомнения. Один из героев «Сцен начального периода пандемии» Видмана, отвечая для себя на вопрос, верить ли в существование коронавируса в принципе, решает эту проблему в духе знаменитого пари Паскаля. Как и в случае с вопросом о существовании бога, человек выигрывает больше, если будет полагать, что вирус существует [27. S. 16].

В произведениях не встречается изображения умирающих. Героиня романа Т. Дорн, пытаясь осознать смерть матери, воссоздает в памяти картины телевизионных новостей, на которых врачи, «безликие чужаки, лемуры, закутанные с ног до головы в пластик», пытаются оживить «уставшее тело» больного» [25. S. 96]. Чтобы представить ее смерть в реанимации, Элизабет разыскивает в интернете видео, демонстрирующее подключенного к аппарату ИВЛ больного, листает альбом с фотографиями умерших людей. Абстрактны, невидимы и похороны. Годом «прощаний без прощения» называет 2020 г. К. Эмке [22. S. 237].

(Био)политика

В литературу проникают отголоски полемики вокруг понятия «биополитика», предложенного в 1974 г. Мишелем Фуко [34. С. 148]. Буквально с самого начала пандемии она развернулась в работах Джорджа Агамбена, Роберто Эспозито, Жана-Люка Нанси и других современных философов. К. Эмке включает «биополитику», наряду с терминами «группа риска» или «предболезнь» («Vorerkrankung»), в так называемый словарь времен пандемии – ключевой список слов, определяющих пандемический дискурс в СМИ [22. S. 22].

Центральной тема медицины и власти становится в романе Штрерувиц «Таким стал мир». Героиня романа воспринимает меры, связанные с борьбой с распространением коронавирусной инфекции, как часть репрессивной политической стратегии, направленной на подавление личности и позволяющей государственному аппарату манипулировать гражданами. Государство, по мнению героини Штрерувиц, запугивает население, словно детей, с целью превратить их в своих послушных адептов [16. S. 83],

готовых подчиниться «приговору гигиенического государства» [16. S. 62].

В пьесе Э. Елинек аллегорическим изображением государства, оболванивающего запутанных конспирологическими теориями граждан, предстают владения Цирцеи, в которых волшебница превращает спутников Улисса в свиней. Человек воспринимает реальность благодаря той правде, которую транслируют сильные мира сего. Власть принуждает его принимать «меры предосторожности» (“Vorsorge”) за истинную «заботу» о себе (“Fürsorge”) [26. S. 22]. «Но их забота нас убьёт», – предрекает голос повествовательницы [26]. О вмешательстве государства в жизнь человека рассуждает и героиня романа Т. Дорн. Ограничения, направленные на борьбу с вирусом, по мнению Элизабет, помогают государству поместить население под неусыпный надзор «пастырей гигиены» [25. S. 16].

Выводы

Проведенный анализ позволяет сделать предварительные выводы относительно рецепции глобальной эпидемии в немецкоязычной литературе. Можно констатировать, что именно опыт изоляции и социальный кризис, а не вызванная коронавирусом болезнь становятся главным предметом внимания литераторов и основным экзистенциальным переживанием для героев их произведений. Нельзя не заметить трансформацию, которую претерпевает в начале XXI в. отношение к глобальным эпидемиям. Леволиберальная политическая повестка побуждает авторов к разговору о неравенстве людей перед болезнью и кризисом. Особое внимание литераторов в связи с пандемией вызывает тема биополитики. Наиболее популярными жанрами, которые немецкоязычные авторы выбирают для осмыслиения событий пандемии в полном соответствии с общими тенденциями в европейской литературе, становятся дневник и эссе. Большинство произведений характеризует «сентименталистская» направленность – для них характерен интерес к частной жизни и внутреннему миру человека. Литературу о

коронавирусе отличает автобиографизм во всех формах. И, наконец, нельзя не отметить отчетливый интерес к коллективным формам осмысления кризиса – на это как на общую тенденцию указывает в своей работе, в частности, и М. Штембергер [2. S. 56–57].

Появления произведений, в полной мере описывающих масштаб, последствия, а возможно, и смысл событий, внезапно развернувшихся на глазах у всего мира весной 2020 г., еще только предстоит ожидать. Однако уже сейчас можно утверждать, что на наших глазах в немецкоязычном пространстве возникла целая волна весомых литературных свидетельств, которые в будущем будут представлять интерес для литературоведов, историков и культурологов, интересующихся проблемой глобальных эпидемий.

Список источников

1. *Сонтаг С.* Болезнь как метафора. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. 176 с.
2. *Stemberger M.* Corona im Kontext: Zur Literaturgeschichte der Pandemie. Tübingen : Attempto Verlag, 2021. 119 с.
3. *Meyer M.* Corona: Erzählung. Zürich : Kein & Aber, 2020. 202 с.
4. *Spoerri B. (Hrsg.)* Schwellenzeitz: 44 Autorinnen und Autoren schreiben zur Corona-Zeit. Zürich : Midas, 2020. 234 с.
5. *Bronfen E.* Angesteckt: Zeitgemässes über Pandemie und Kultur. Basel : Echtzeit Verlag, 2020. 179 с.
6. *Paperno I.* What Can Be Done with Diaries? // The Russian Review. New Jersey : Wiley, 2004. Vol. 63, № 4. P. 561–73.
7. *Oster A., Witthaus J.-H. (Hrsg.)* Pandemie und Literatur. Wien : Mandelbaum Verlag, 2021. 159 с.
8. *Freud S.* Zeitgemässes über Krieg und Tod. Inktank publishing, 2019. 164 с.
9. *Girard R.* The Plague in Literature and Myth // Texas Studies in Literature and Language. A Special Classics Issue on Myth and Interpretation. 1974. Vol. XV, № 5. P. 833–850.
10. *Schröder M.* Die Corona-Pandemie im Rückblick literarischer Darstellungen von Epidemien // Journal der Juristischen Zeitgeschichte. 2021. Vol. 15, № 2. S. 47–53. doi: <https://doi.org/10.1515/jjzg-2021-0015>
11. *Гейне Г.* Французские дела // Собрание сочинений : в 10 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. Т. 5. С. 273–418.
12. *Zeh J.* Über Menschen: Roman. München : Luchterhand, 2021. 412 с.
13. Journale: Transatlantische Tagebücher in Zeiten der Pandemie. Ein Gespräch mit Carolin Emcke, Berlin & Daniel Mendelsohn, New York City. 18.05.2021.

- URL: https://www.youtube.com/watch?v=f6btTyvsj4o&ab_channel=Carl-Schurz-HausFreiburg
14. *Барт Р.* Нулевая степень письма. М. : Академический проект, 2008. 431 с.
 15. *Glavinic T.* Der Corona-Roman. Teil // Welt. 19.03.2020. URL: <https://www.welt.de/kultur/article206628297/Thomas-Glavinic-Corona-Roman-Teil-1.html>
 16. *Streeruwitz M.* So ist die Welt geworden. Wien : Bahoe books, 2020. 208 s.
 17. *Grabienski O., Huber T., Thon J.-N. (Hrsg.)* Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin : De Gruyter, 2011. 241 s.
 18. *Lottman J.* Sterben war gestern: aus dem Leben eines Jugendforschers: Roman. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2021. 350 s.
 19. *Grjasnowa O.* Leben in Watte gepackt (Ein Essay zur gegenwärtigen Krise) // Deutschlandfunk. 28.11.2021. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/leben-in-watte gepackt-100.html>
 20. Corona und wir: Denkanstöße für eine veränderte Welt. München: Penguin Verlag, 2020. 260 s. URL: <https://www.penguinrandomhouse.de/ebook/Corona-und-wir/Penguin-Verlag-Verlagsgruppe-Random-House-GmbH/Penguin/e584535.rhd>
 21. Schreiben in Zeiten von Corona. Eine Chronik der Verunsicherung. URL: <https://www.rowohlt.de/magazin/aus-dem-verlag/schreiben-in-zeiten-von-corona>
 22. *Emcke C.* Journal: Tagebuch in Zeiten der Pandemie. Frankfurt am Main : Fischer, 2021. 268 s.
 23. *Bodrožić M.* Pantherzeit: Vom Innenmaß der Dinge. Salzburg : Otto Müller Verlag, 2021. 262 s.
 24. *Kaminer W.* Der verlorene Sommer. Deutschland raucht auf dem Balkon. München : Goldmann, 2021. 190 s.
 25. *Dorn T.* Trost: Briefe an Max. München : Penguin Verlag, 2021. 169 s.
 26. *Jelinek E.* Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen! // Theater heute. 2021. № 8-9. S. 2–23.
 27. *Widmann A.* Szenen aus der früheren Corona-Periode. Berlin : Edition.fotoTA-PETA, 2020. 66 s.
 28. *Kehlmann D.* Freiheit und Pandemie: Vorabdruck von Daniel Kehlmanns neuem Text // Bühne. 30.10.2020. URL: <https://www.buehne-magazin.com/a/daniel-kehlmann-theater-in-der-josefstadt-neues-werk-corona/>
 29. *Thompson D.* Hygiene Theater Is a Huge Waste of Time // The Atlantik. 27.06.2020. URL: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/07/scourge-hygiene-theater/614599/>
 30. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений : в 7 т. М. : Языки славянской культуры; Рус. словари, 2003. Т. 1. С. 69–264.
 31. *Graf E.T., Schiefeneder F.* Propaganda für einen “gesunden Volkskörper” im Nationalsozialismus // Gesundheitskommunikation und Geschichte: Interdisziplinäre Perspektiven / hrsg. von D. Reifegerste, C. Sammer. Stuttgart: Deutsche Gesellschaft

für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft e.V., 2021. S. 1–23. doi: <https://doi.org/10.21241/ssoar.70274>

32. Houellebecq M. Je ne crois pas aux declaration du genre... // France inter. 4 mai 2020. URL: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/lettres-d-interieur/je-ne-crois-pas-aux-declarations-du-genre-rien-ne-sera-plus-jamais-comme-avant-michel-houellebecq-5139741>

33. Alles ist wieder halb normal. Die Corona-Tagebücher. 11.3.2020 bis 5.4.2021. URL: <https://www.literaturhaus-graz.at/wp-content/uploads/2021/04/Die-Corona-Tagebu%CC%88cher.pdf>

34. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. Б.М. Скуратова ; под общ. ред. В.П. Большакова. М. : Практис, 2006. Ч. 3. 320 с.

References

1. Sontag, S. (2016) *Bolezn' kak metafora* [Illness as metaphor]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.
2. Stemberger, M. (2021) *Corona im Kontext: Zur Literaturgeschichte der Pandemie*. Tübingen: Attempto Verlag.
3. Meyer, M. (2020) *Corona: Erzählung*. Zürich: Kein & Aber.
4. Spoerri, B. (Hrsg.) (2020) *Schwellenzeit: 44 Autorinnen und Autoren schreiben zur Corona-Zeit*. Zürich: Midas.
5. Bronfen, E. (2020) *Angesteckt: Zeitgemäßes über Pandemie und Kultur*. Basel: Echtzeit Verlag.
6. Paperno, I. (2004) What Can Be Done with Diaries? *The Russian Review*. 63 (4). pp. 561–573.
7. Oster, A. & Witthaus, J.-H. (Hrsg.) (2021) *Pandemie und Literatur*. Wien: Mandelbaum Verlag.
8. Freud, S. (2019) *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. Inktank Publishing.
9. Girard, R. (1974) The Plague in Literature and Myth. *Texas Studies in Literature and Language. A Special Classics Issue on Myth and Interpretation*. XV (5). pp. 833–850.
10. Schröder, M. (2021) Die Corona-Pandemie im Rückblick literarischer Darstellungen von Epidemien. *Journal der Juristischen Zeitgeschichte*. 15 (2). pp. 47–53. DOI: 10.1515/jjzg-2021-0015.
11. Heine, H. (1958) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected works: in 10 volumes]. Vol. 5. Moscow: Gos. izd-vo khudozhestvennoy literatury. pp. 273–418.
12. Zeh, J. (2021) *Über Menschen: Roman*. München: Luchterhand.
13. YouTube. (2021) *Journale: Transatlantische Tagebücher in Zeiten der Pandemie*. Ein Gespräch mit Carolin Emcke, Berlin & Daniel Mendelsohn, New York City. 18 May 2021. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=f6btTyvsj4o&ab_channel=Carl-Schurz-HausFreiburg

14. Barthes, R. (2008) *Nulevaya stepen' pis'ma* [Writing degree zero]. Translated from French. Moscow: Akademicheskiy proekt.
15. Glavinic, T. (2020) Der Corona-Roman. Teil. *Welt*. 19.03.2020. [Online] Available from: <https://www.welt.de/kultur/article206628297/Thomas-Glavinic-Corona-Roman-Teil-1.html>
16. Streeruwitz, M. (2020) *So ist die Welt geworden*. Wien: Bahoe books.
17. Grabienki, O., Huber, T. & Thon, J.-N. (Hrsg.) (2011) *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: De Gruyter.
18. Lottman, J. (2021) *Sterben war gestern: aus dem Leben eines Jugendforschers: Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
19. Grjasnowa, O. (2021) Leben in Watte gepackt (Ein Essay zur gegenwärtigen Krise). *Deutschlandfunk*. 28.11.2021. [Online] Available from: <https://www.deutschlandfunk.de/leben-in-watte-gepakt-100.html>
20. Penguin Verlag Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH. (Hrsg.) (2020) *Corona und wir: Denkanstöße für eine veränderte Welt*. München: Penguin Verlag. [Online] Available from: <https://www.penguinrandomhouse.de/ebook/Corona-und-wir/Penguin-Verlag-Verlagsgruppe-Random-House-GmbH/Penguin/e584535.rhd>
21. Rowohlt.de. (n.d.) *Schreiben in Zeiten von Corona. Eine Chronik der Verunsicherung*. [Online] Available from: <https://www.rowohlt.de/magazin/aus-dem-verlag/schreiben-in-zeiten-von-corona>
22. Emcke, C. (2021) *Journal: Tagebuch in Zeiten der Pandemie*. Frankfurt am Main: Fischer.
23. Bodrožić, M. (2021) *Pantherzeit: Vom Innenmaß der Dinge*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
24. Kaminer, W. (2021) *Der verlorene Sommer. Deutschland raucht auf dem Balkon*. München: Goldmann.
25. Dorn, T. (2023) *Trost: Briefe an Max*. München: Penguin Verlag.
26. Jelinek, E. (2021) Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen! *Theater heute*. 8-9. pp. 2–23.
27. Widmann, A. (2020) *Szenen aus der früheren Corona-Periode*. Berlin: Edition.fotoTAPETA.
28. Kehlmann, D. (2020) Freiheit und Pandemie: Vorabdruck von Daniel Kehlmanns neuem Text. *Bühne*. 30.10.2020. [Online] Available from: <https://www.buehne-magazin.com/a/daniel-kehlmann-theater-in-der-josefstadt-neues-werk-corona/>
29. Thompson, D. (2020) Hygiene Theater Is a Huge Waste of Time. *The Atlantik*. 27.06.2020. [Online] Available from: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/07/scourge-hygiene-theater/614599/>
30. Bakhtin, M.M. (2003) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected works: in 7 volumes]. Vol. 1. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury; Rus. Slovari. pp. 69–264.
31. Graf, E.T. & Schiefeneder, F. (2021) Propaganda für einen “gesunden Volkskörper” im Nationalsozialismus. In: Reifegerste, D. & Sammer, C. (Hrsg.) *Gesundheitskommunikation und Geschichte: Interdisziplinäre Perspektiven*. Stuttgart:

Deutsche Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft e.V. S. 1–23.
DOI: 10.21241/ssoar.70274.

32. Houellebecq, M. (2020) *Je ne crois pas aux declaration du genre...* France inter. 4 mai 2020. [Online] Available from: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/1-ettres-d-interieur/je-ne-crois-pas-aux-declarations-du-genre-rien-ne-sera-plus-jamais-comme-avant-michel-houellebecq-5139741>

33. Literaturhaus-graz.at. (2021) *Alles ist wieder halb normal.* Die Corona-Tagebücher. 11.3.2020 bis 5.4.2021. [Online] Available from: <https://www.literaturhaus-graz.at/wp-content/uploads/2021/04/Die-Corona-Tagebu%CC%88cher.pdf>

34. Foucault, M. (2006) *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu* [Intellectuals and power: Selected political articles, speeches and interviews]. Translated by B.M. Skuratov. Part 3. Moscow: Praksis.

Информация об авторах:

Новикова С.Ю. – канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры немецкого языка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: fotinya@gmail.com

Придорогина Е.А. – канд. филол. наук, доцент кафедры немецкого языка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: e.pridorogina@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

S.Yu. Novikova, Cand. Sci. (Philology), senior lecturer, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: fotinya@gmail.com

E.A. Pridorogina, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: e.pridorogina@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 21.03.2023.

The article was accepted for publication 21.03.2023.

ИМАГОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 82.091+821.161.1

doi: 10.17223/24099554/20/11

Мотив «невыразимого» в стихотворении В.А. Жуковского «Невыразимое» и повести Н.В. Гоголя «Рим»

Денис Александрович Щуков

Томский государственный университет, Томск, Россия, d.schukov@gmail.com

Аннотация. Сопоставляются мотивы «невыразимого» в стихотворении В.А. Жуковского «Невыразимое» и повести Н.В. Гоголя «Рим». Жуковский показывает картину целостного универсума, в котором возможны прозрения божественно-тайного и достижение единства человека с бесконечным миром в метафизической реальности. Гоголь изображает распадающееся мироздание, но человек может восстановить его единый образ в сознании, в земной жизни, в природно-культурном пространстве, сохраняющем связь с божественным духом. Делается вывод, что параллели между произведениями – это типологические схождения, связанные с движением Гоголя к реализму и отталкиванием от романтической системы Жуковского.

Ключевые слова: В.А. Жуковский, Н.В. Гоголь, «Петербургские повести», «невыразимое», мотив

Для цитирования: Щуков Д.А. Мотив «невыразимого» в стихотворении В.А. Жуковского «Невыразимое» и повести Н.В. Гоголя «Рим» // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 216–231. doi: 10.17223/24099554/20/11

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/11

The motif of the “inexpressible” in Vasily Zhukovsky’s poem “The Inexpressible” and Nikolai Gogol’s story *Rome*

Denis A. Shchukov

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, d.schukov@gmail.com

Abstract. The creative biography of Nikolai Gogol includes a period of life in Rome, where he finds a spiritual home and where he communicates with Vasily Zhukovsky, who influenced his work, in particular, the final “Petersburg” story *Rome*. The aim of the study is to compare the implementation of the “inexpressible” motif in Zhukovsky’s poem “The Inexpressible” and Gogol’s story *Rome*. The study also fragmentarily uses other works by Zhukovsky (*Lalla Ruk*, essay “Raphael’s Madonna”) and to other Gogol’s “Petersburg” stories connected by the motif of “inexpressible”. The grounds for comparing the works of two different genre forms are the plot-forming role of the “inexpressible” motif in both works and a similar genre form – an excerpt (as defined by their authors). The genre form of the excerpt is genetically linked to the category of the inexpressible as an attempt to express a part of the inexpressible Whole. Differences in the interpretation of the category of the inexpressible in the two works are revealed in their generic nature: the subject of perception of the inexpressible (a lyrical hero in Zhukovsky, a central character and an objective narrator in Gogol), literary space and time (lyrically and romantically conditional in Zhukovsky, epic and realistically concrete in Gogol). If Zhukovsky in “The Inexpressible” and his other poems, despite the division into heavenly and earthly, natural and human, depicted a picture of a holistic universe, where “Self” is connected with another and the outside world and where signs of impending decay are only outlined, then in most “Petersburg” stories the motif of the inexpressible is not realized, which is explained by the collapse of the universe and the loss of connection between man and the super-real in St. Petersburg’s Antiworld. In Zhukovsky’s literary world, insights of the inexpressible, the divine-secret are possible, but the achievement of the unity of man with the infinite world is possible only in a metaphysical reality beyond the limits of earthly life. Gogol shows that, on the one hand, a person can restore the image of the decaying universe by spiritual effort in earthly life, in the natural and cultural space (*Rome*), which maintains a connection with the divine spirit. On the other hand, once in a lifetime a genuine creator, upon whom divine inspiration has descended, can express contact with the divine-mystery (an allusion to Zhukovsky’s “Raphael’s Madonna”). The study concludes that the parallels between Zhukovsky’s poem “The Inexpressible” and Gogol’s story *Rome* in terms

of the motif of the inexpressible are not genetic connections, not Gogol's conscious orientation to Zhukovsky, but rather typological convergences associated with Gogol's development towards realism and repulsion from romanticism and Zhukovsky's romantic system.

Keywords: Vasily Zhukovsky, Nikolai Gogol, *Petersburg Tales*, “inexpressible”, motif

For citation: Shchukov, D.A. (2023) The motif of the “inexpressible” in Vasily Zhukovsky's poem “The Inexpressible” and Nikolai Gogol's story *Rome. Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 216–231. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/11

В биографии Н.В. Гоголя особое место занимает жизнь в Риме в 1837–1839 и 1839–1841 гг. Там разобщенный с Россией Гоголь обретает вторую – духовную – родину, пристанище и успокоение. Это не только время плодотворной работы над «Мёртвыми душами», «Шинелью», повестью «Рим» (отрывок из ненаписанного романа «Анунциата»), но и время общения с В.А. Жуковским, который приезжает в Рим, сопровождая наследника – цесаревича Александра Николаевича. В Жуковском Гоголь находит духовного наставника и старшего товарища, его приезд будто возвращает Гоголя к жизни и помогает ему преодолеть духовный кризис [1. С. 70]. Вместе они занимаются «чтением» культуры Рима: посещают мастерские художников, церкви и галереи, римский карнавал [2. С. 35].

А.С. Янушкевич заметил значительное влияние Жуковского на Гоголя: «Коломб русского романтизма» «учил его внутренней сосредоточенности, самостоянию, умению видеть творческую даль сквозь призму буден и житейской суеты» [1. С. 77]. Влияние Жуковского проявилось и в творчестве Гоголя, более того, Т.Л. Мусатова подчеркивает, что «с начала 1840-х гг. оно стало в некоторых аспектах определяющим» [3. С. 475]. Между тем интертекст Жуковского в последней повести Гоголя «Рим», в которой отразилось его восприятие столицы Италии и итальянской культуры, почти не исследован. Мы считаем, что повесть «Рим» сближается с творчеством Жуковского в мотиве «невыразимого», сюжетообразующего в его стихотворениях «Невыразимое» и «Лалла Рук» (и значимого в эссе «Рафаэлева Мадонна»).

Семантика «невыразимого» (то, что трудно высказать, передать словами) связывается исследователями с двумя сферами: 1) мир

трансцендентального (теизм, мир сакрального, «божественное начало мира» и «демонические проявления», мир мертвых / загробный мир); 2) внутренний мир человека («мысли, чувства, эмоции, мечты, желания. <...> непосредственно наблюдаемый мир <...> трудно поддающийся выражению») [4. С. 1072].

В.В. Дудкин называет «невыразимое» вечной проблемой в искусстве, которая «модифицируется в каждую эпоху в конкретном историко-культурном преломлении»: «Константа “невыразимого” определяется зазором между полнотой, целостностью и непосредственностью и – в данном случае – визуальной данностью <...> и способностью, а точнее – неспособностью ее адекватно выразить – в данном случае – в слове» [5. С. 104]. Категория «невыразимого» актуализируется в литературе сентиментализма и – особенно – романтизма, открывшего внутреннюю, а не только внешнюю бесконечность души человека.

В литературу русского романтизма, в том числе в творчество Жуковского, как считает В.И. Абрамова, мотив «невыразимого» перешёл из литературы иенских романтиков, для которых «невыразимое» – «это ощущаемая, но невыразимая связь всех элементов мироздания, пронизанных “Божественным Духом”» [6. С. 6]. Мотив «невыразимого» для русских писателей-романтиков «связан с важнейшими романтическими оппозициями (земное–небесное, конечное–бесконечное, мгновенное–вечное и др.)» [6. С. 3]. Соприкосновение с «невыразимым» вызывает немую восторженность и трепет человека перед созданиями Творца.

Возможную близость повести Гоголя «Рим» к стихотворению Жуковского «Невыразимое» заметила К. Соливетти в идеи «гармонии разнообразного», «невыразимой красоты, которая может быть выражена только в тишине» [7. С. 89].

Цель статьи – сопоставить реализацию мотива «невыразимого» в стихотворении Жуковского «Невыразимое» и повести Гоголя «Рим» и обосновать типологические схождения двух произведений. Мотив «невыразимого» в одноименном стихотворении Жуковского интерпретирован жуковсковедами, и мы имеем возможность использовать их выводы при сопоставлении семантики этого мотива в произведениях двух авторов, близких друг другу биографически и эстетически. Фрагментарно мы обратимся к другим произведениям Жуковского

(«Лалла Рук», эссе «Рафаэлева Мадонна») и к другим «петербургским» повестям Гоголя, связанным мотивом «невыразимого».

Основания для сопоставления произведений двух разных родожанровых форм – сюжетообразующая роль мотива «невыразимого» в обоих произведениях и близкая жанровая форма – лирический или прозаический отрывок (авторские жанровые определения «Невыразимого» и «Рима»). Жанровая форма отрывка генетически связана с категорией «невыразимого» как попытка выразить часть невыразимого Целого. Е.И. Зейферт указывает на различия интерпретации «невыразимого» в элегии и лирическом отрывке: элегический герой, пассивный мечтатель, не может выразить «невыразимое», соединить «земное» и «небесное», в отличие от поэта, лирического героя отрывка, который обитает «в идеальном для творчества топосе» и «обретает возможность выразить “невыразимое”: постичь Бога, вечность и бесконечность, природу, тайны собственной души и дать название неуловимому» [8. С. 307].

Можно выделить две основные трактовки «Невыразимого» Жуковского. Согласно первой (Г.А. Гуковский, Ю.В. Манн [9. С. 22–30] и др.), это стихотворение – выражение философско-эстетического кредо поэта, его поэтического солипсизма: «...искусство призвано передавать лишь то невыразимое душевное волнение, те зыбкие оттенки настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания и для которых внешняя природа является лишь возбудителем, поводом» [10. С. 47]. Г.А. Гуковский делает вывод, что стихотворение Жуковского, несмотря на название, имеет целью выразить «невыразимое» своей поэтикой: образной системой, музыкальностью, метафоричностью, доминированием слов-символов и знаков состояния души при редукции слов с предметным значением [10. С. 48].

Г.М. Фридлендер отвергает идею поэтического солипсизма Жуковского, напротив, по его мнению, для поэта «главной проблемой поэтического творчества было бессилие в передаче безграничной свободы, гармонии и красоты природы в наполняющем и одухотворяющем её динамическом движении» [11. С. 18]. В центре внимания автора в «Невыразимом» не только движения человеческой души, но и изменения окружающего мира. Душа поэта и внешний мир не противопоставлены, а даны в соединении и сопряжении, в бесплодной попытке выразить несовершенным человеческим языком

«невыразимое» всеединство бытия – «Божественное начало, веяние высшего, потустороннего мира» [11. С. 22].

Точка зрения В.И. Абрамовой ближе Г.А. Гуковскому, однако она подчеркивает, что «Жуковский мыслит единство конечного и бесконечного, земного и небесного не “здесь”, на “земле”, а “там”, в посмертном, потустороннем бытии человека», а в земной реальности «желанное единение только предчувствуется в виде мгновенных озарений и прозрений лирического “я”» [6. С. 8]. «Способность почувствовать “невыразимое”, божественно-тайное, у Жуковского «подтверждает существование духовного родства между элементами мироздания, благодаря ему картина мира представляется целостной» [6. С. 7].

Мотив «невыразимого» развивается в тесно связанных между собой текстах, эстетических манифестах Жуковского: стихотворении «Лалла Рук» и эссе «Рафаэлева Мадонна». Мотив «невыразимого» в них тесно связан с концепцией искусства и художника-творца. У Жуковского божественно-тайное всегда рядом с человеком, между ними нет разлада, но оно приходит к художнику лишь «в чистые мгновенья», «на минуту», принося видения прекрасного, высшего мира, причём «не в ситуации выхода из реальности, а напротив, в ситуации созерцания реальности» [12. С. 328]. В эссе «Рафаэлева Мадонна» Жуковский пытается выразить своё соприкосновение с «невыразимым», выраженным другим художником-гением: божественно-тайное обнаруживается не объективно существующим в картине, а в зоне контакта собственного сознания с её красотой. «Распространение» собственной души заставляет видеть бесконечность в конечном живописном произведении: «Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно!» [13. С. 343]. Значима мысль Жуковского о том, что художник может выразить «невыразимое» бесконечности высшей реальности лишь однажды в своей жизни, когда на него нисходит божественное откровение.

«Петербургские повести» Гоголя близки эстетике реализма, в них обнаруживаются лишь элементы поэтики романтизма. Открывающая книгу повесть «Невский проспект» воспринимается как реквием по романтизму и романтическим иллюзиям, в наставлении старого художника-отца молодому художнику-сыну в «Портрете» –

эстетический манифест гоголевского «духовного», а не узкосоциального реализма: «Исследуй, изучай всё, что ни видишь, покори всё кисти, но во всём умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо про текло сквозь чистилище его души» [14. С. 135].

«Петербургские повести» показывают движение гоголевского ми罗образа от Всемира Диканьки и Двоемира Миргорода к Антимиру Петербурга: «Космос сменяется Хаосом, креативные потенции бытия обретают черты эсхатологического сознания» [15. С. 626]. Таким образом, если Жуковский в «Невыразимом» и других своих стихотворениях, несмотря на существующее деление на небесное и земное, природное и человеческое, изображал картину целостного мироздания, где «я» связано с другим и внешним миром и где признаки грядущего распада только намечаются (так и в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки»), то в «Петербургских повестях» Гоголь изображает картину распавшегося, абсурдного мироздания (близко мироощущению модернистов и экзистенциалистов первой половины ХХ в.).

В третий том «Петербургских повестей» вводятся «непетербургские» повести «Коляска» и «Рим». «Рим», как известно, – это фрагмент незавершенного Гоголем романа «Аннунациата» (1838–1842), он был опубликован в журнале «Москвитянин» (1842) с авторским подзаголовком «Отрывок» и позже вошёл в состав «Петербургских повестей» как закрывающая книгу повесть. А.С. Янушкевич обнаруживает содержательность гоголевского жанрового определения «Рима»: «Вся повесть своей полиндромной номинацией: Рим-мир – устремлена в большое пространство духовной жизни» [15. С. 648].

В большинстве повестей книги мотив «невыразимого» не реализован, что объяснимо распадом мироздания и утратой связи человека со сверхреальным в петербургском Антимире. В ситуации разлада между человеком и миром необходимо волевое усилие, чтобы соприкоснуться с «невыразимым», божественно-тайным и ощутить целостность мира. «Невыразимое» может быть профанировано до непередаваемого эмоционального состояния нарратора при контакте с низкой

земной реальностью, а не сферой божественно-тайного, тоски по пристности подлинному бытию: «Когда, бывало, проезжаешь его и взглянешь на низенькие мазанные домики, которые смотрят на улицу до невероятности кисло, то... невозможно выразить, что делается тогда на сердце: тоска такая, как будто бы или проигрался, или отпустил некстати какую-нибудь глупость, одним словом: не хорошо» [14. С. 178] («Коляска»: о «городке Б.»).

Приблизиться к сверхреальному в Антимире способны лишь художники, подлинные творцы, что сближает Гоголя с Жуковским в «Рафаэлевой Мадонне». Значимо, что персонажи искусства, в сюжетах которых выразилась гоголевская литературная саморефлексия (Пискарёв, Чартков, молодой художник и его отец), – это именно художники, а не писатели. Персонажи-художники не только символизируют творца как такового, но и отражают гоголевские размышления над возможностью выразить «невыразимое» в живописном, а не словесном искусстве, когда слово бессильно собрать распавшуюся реальность. В «Невском проспекте» начинающий художник Пискарёв, подменивший реальность мечтами и фантазиями, приближается к сверхреальному не в творчестве, а в своих опиумных снах, в которых он возвышает проститутку до образа «Перуджиновой Бианки», Богоматери: «Невыразимое, самое тонкое сочетание вкуса разлилось во всем ее убore и при всем том она, казалось, вовсе о нем не заботилась и оно вылилось невольно само собою» [14. С. 24]. Пискарёв «наказан» автором за отказ от высокого предназначения подлинного творца – исследовать реальный мир и открывать его божий замысел, как и Чартков, персонаж-художник повести «Портрет» (оба погибают).

Пискарёв и Чартков противопоставлены подлинным художникам-творцам, которые не изменили своей миссии и в картинах смогли открыть духовную сущность реальных явлений, выразив божественно-тайное и приблизившись к сверхреальному. Это молодой русский художник, чьё творческое становление происходило в Риме (значит, Рим, как и в одноименной повести, остаётся пространством, сохраняющим связь с метафизикой бытия): «Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которую невольно были объяты все, вперившие глаза на картину – ни шелеста, ни звука; а картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод

налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление» [14. С. 112]; это его отец, старый художник-богомаз: «Предмет, взятый им, было рождество Иисуса. <...> Чувство божественного смиренья и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину» [14. С. 134].

Заметим, что эстрадистические описания картин персонажей-художников (точнее, не их самих, а восприятия этих картин) почти словно совпадают с ощущениями при контакте с «невыразимым», которые фиксирует Жуковский в «Рафаэлевой Мадонне». Гоголь воспроизводит концепцию Жуковского: художник-гений может выразить «невыразимое» лишь раз в жизни. Гоголь показывает возможность художника выразить божественно-тайное всеединство бытия в произведении подлинного искусства, во вдохновенном порыве, когда преодолевается реальность и творческим сознанием начинает управлять божественная воля (слова монахов о картине старого художника: «”Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: святая высшая сила водила твою кистью и благословене небес почило на труде твоем”» [14. С. 134]). Таким образом, концепция подлинного искусства для Гоголя в «Петербургских повестях» – не преображение божественного замысла и не подмена реальности мифом, а со-творчество с Богом, выражение «невыразимого», божественно-тайного единства мироздания с целью соединить его распавшиеся элементы в произведении искусства. Как и у Жуковского, «невыразимое» невыразимо в человеческом языке (верbalном или визуальном), оно угадывается сознанием в тишине, в молчании («И лишь молчание понятно говорит» [16. С. 131]), поэтому задача художника – передать скрытую духовную сущность мира.

Локус творческого становления молодого художника в «Портрете» – Рим – отсылает к последней, одноименной, повести Гоголя. Как заметила Т.Л. Владимирова, «Италия и искусство в сознании Гоголя и его современников являлись понятиями, неразрывно связанными между собой: только в этой стране можно постичь красоту

искусства, приблизиться к его тайне» [17. С. 98]. Молодой итальянский князь, центральный персонаж «Рима», по мнению Е.О. Третьякова, «не художник, но творец по сути, которому дано прозревать сущность бытия» [18. С. 33].

Отличия интерпретации категории «невыразимого» в двух произведениях обусловлены их жанрово-родовой природой. В стихотворении Жуковского субъект восприятия «невыразимого» – лирический герой, поэт, субъект речи и переживания, сознание которого близко сознанию автора-творца. В повести Гоголя два субъекта восприятия «невыразимого» – объективный нарратор, близкий авторской инстанции, и безымянный молодой итальянский князь, центральный персонаж повести – Другой по отношению к автору-творцу. Нарратор, в отличие от центрального персонажа, не европеец, а носитель русской ментальности, хотя и скрывающий свою русскость и пытающийся занять позицию «вненаходимости» по отношению к русской и европейской культурам. Центральный персонаж близок к положению нарратора: вернувшись в Рим из Парижа после долгого отъезда, в Италии он предстаёт «чужим» среди «своих», заново осваивающим и постигающим родной мир. Нарратора нельзя назвать недиегетическим, он скрыто присутствует в повествуемом мире как повествующий о другом (князе), то выявляя своё присутствие и обращаясь к читателю, то снова скрываясь, то приближаясь к точке зрения центрального персонажа, то отдаляясь от него. Нарратора повести Гоголя, как и лирического героя стихотворения Жуковского, возможно воспринимать как творца, писателя: это доказывают его обращение к читателям, глубокое знание произведений искусства и истории культуры и метатекстуальный (авторефлексивный) фрагмент в finale повести: «Ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины» [14. С 259].

Другое отличие двух произведений связано с художественными пространством и временем: в стихотворении Жуковского они лирически и романтически условны (небо, водная гладь, закат – образы природы *как таковой*), а у Гоголя эпически и реалистически конкретны (начало XIX в., образы природного и культурного мира Италии, Рима). У Жуковского реализовано романтическое двоемирие – «здесь» (земная реальность) и «там» (метафизический мир и мир воспоминаний, прошлого), у Гоголя мироздание предстаёт неделимым,

земная реальность и небесная высь неразрывно связаны. Значимо, что у Жуковского «невыразимое» присутствие божественного духа есть только в природном мире, а у Гоголя и в культурном пространстве, что означает возможность подлинному художнику, творцу культуры, выражать «невыразимое» в своих творениях.

Т.Л. Владимира заметила, что в «Риме» «главной героиней повести является красота во всех своих проявлениях: будь то красота человека, природы или искусства» [17. С. 98], красота как не только эстетическая, но и этическая категория. Внутренняя коллизия центрального персонажа – поиск красоты и единства с миром. Центральный персонаж не стремится к идеальному, сверхреальному миру, в котором возможно единство конечного и бесконечного, земного и метафизического (романтическая интенция), а приближается к осознанию реализации этого единства в самой реальности, не замечаемого человеком, подхваченным эмпирическим потоком (реалистическая аксиология), каковым был и он во Франции. Возвращение в Италию, в родной мир, возвращает и к подлинным ценностям бытия. Соприкосновение сознания с «невыразимым» всеединством природного мира и гармонично вписанного в него пространства культуры в Италии определяет невыразимость эмоционального состояния героя, которое вбирает в себя не только восхищение, но целый спектр разнообразных невыразимых эмоций: «...когда, наконец, после шестидневной дороги показался в ясной дали, на чистом небе, чудесно круглившийся купол – о!.. сколько чувств тогда столпилось разом в его груди! Он не знал и не мог передать их; он оглядывал всякой холмик и отложесть» [14. С. 231]; «Нигде, никогда ему не случалось видеть, чтобы поле превращалось в пламя, подобно небу. Долго, полный невыразимого восхищенья, стоял он пред таким видом, и потом уже стоял так, просто, не восхищаясь, позабыв всё» [14. С. 239].

«Невыразимое» в земной реальности и небесном мире может обнаруживать нарратор, расширяющий точку зрения центрального персонажа. Знаки божественного присутствия в «Риме», как и в «Невыразимом» Жуковского и в «Портрете» Гоголя, – покой и тишина – знаки не мертвенностии, а гармонии: «Прекрасны были эти немые пустынные Римские поля, усеянные останками древних храмов, с невыразимым спокойствием расстилавшиеся вокруг, где пламенея сплошным золотом от слившихся вместе желтых цветков, где блеща жаром

раздутого угля от пунцовых листов дикого мака» [14. С. 238]; «<...> вершина гор казалась воздушным продолжением чудного здания, и небо над ними было уже не серебряное, но невыразимого цвету весенней сирени» [14. С. 238–239]. В пейзажах, изображенных нарратором, подчеркнута неразделимость земного и небесного, природного и культурного миров, что проявляет гоголевскую концепцию искусства как со-творчества с Богом. Покой итальянского природно-культурного мира противопоставлен Парижу и Петербургу, где все пребывают в постоянном бессмысленном движении, где всё миражно и обманчиво.

В финале мотив «невыразимого» становится сюжетообразующим: наметившийся любовный сюжет редуцирован, князь отказывается от поисков альбанской красавицы Аннунциаты, воплощения земной красоты. Развязка коллизии поиска красоты и единства с миром – открытие центральным персонажем единства земного и небесного, природного и культурного миров и своего единства с ними: «Ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины. Воздух был до того чист и прозрачен, что малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и всё казалось так близко, как будто можно было схватить рукою» [14. С. 259]. Обращение к Богу выражает приближение сознаний нарратора и князя к божественному духу, которым пронизано мироздание, хотя нарратор фиксирует невозможность выражения «невыразимого» человеческим языком. Слова нарратора («Ни словом, ни кистью нельзя было передать») отсылают к «Невыразимому» Жуковского («Но где, какая кисть ее изобразила?»; «Кто мог создание в словах пересоздать?»; «Какой для них язык?..») [16. С. 130–131]), однако на уровне автора, напротив, происходит выражение «невыразимого» единства мироздания, его ощущения как Целого, на что обращает внимание Е.О. Третьяков: «Герой растворяется в этом великолепном сочетании онтологии, метафизики и эстетики <...> Автор, в свою очередь, совмещает отдельные осколки мироздания в единую картину, восстановливая нарушенную целостность. В субъективном восприятии человека мир становится единым, и душа его расширяется беспредельно» [18. С. 34].

А.С. Янушкевич интерпретирует финал повести как «прорыв в пространство вечной жизни, вечной красоты», тоску «об утраченной гармонии мира, о подлинных человеческих ценностях» [15. С. 649].

В.Ш. Кривонос пишет, что «Петербург на фоне “вечного города” осмысляется как провинция вечности» [19. С. 300–301], Т.Л. Владимира указывает, что «Рим» «гармонизирует весь цикл петербургских повестей», «циничному и одинокому миру “северной столицы” противопоставляется идеальное пространство Рима» [17. С. 100]. Обобщая выводы исследователей, можно заключить, что «Рим» – авторское доказательство, что петербургским Антимиром не ограничивается Мир, в котором остаются красота, порядок, смысл.

Параллели между стихотворением Жуковского «Невыразимое» и повестью Гоголя «Рим» в аспекте мотива «невыразимого» – это не генетические связи, не сознательная ориентация Гоголя на Жуковского, которую можно было бы объяснить их активным общением в Риме (хотя в целом повесть, несомненно, создана под влиянием Жуковского), а скорее типологические схождения, связанные с движением Гоголя к реализму и отталкиванием от романтизма, в том числе романтической системы Жуковского, в котором «Невыразимое», как заметил Г.М. Фридлендер, вписывается в общие романтические тенденции осмысливания категории «невыразимого» [11. С. 22]. Жуковский показывает картину целостного мироздания, но при этом возможность достижения единства человека с бесконечным миром лишь «там», в метафизической реальности за пределами земной жизни. Гоголь изображает возможность восстановления распавшегося мироздания и единства с ним человека «здесь», именно в земной жизни, природно-культурном пространстве, сохраняющем связь с божественным духом.

Список источников

1. Янушкевич А.С. Н.В. Гоголь в Риме: по материалам дневника и рисунков В.А. Жуковского // Образы Италии в русской словесности : материалы Второй междунар. науч. конф. Междунар. науч.-исслед. центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия», Томск, Новосибирск, 1–7 июня 2009 / ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2011. С. 70–101.
2. Джусулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования / пер. с ит. А. Ямпольской. М. : Новое лит. обозрение, 2009. 283 с.
3. Мусатова Т.Л. Новая книга о Гоголе в Риме (1837–1848). Мир писателя, «духовно-дипломатические дела», эстетика, поиски социального служения. Материалы и исследования. М. : БуксМАрт, 2020. Т. 2. 672 с.

4. Михайлова М.Ю. Актуальные проблемы изучения семантики невыразимого // Вестник Башкирского университета. 2015. Т. 20. № 3. С. 1072–1079.
5. Дудкин В.В. «Невыразимое» у Данте, Гёте и Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2012. Вып. 10. С. 86–113.
6. Абрамова В.И. Мотив «невыразимого» в русской романтической картине мира: от В.А. Жуковского к К.К. Случевскому: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 18 с.
7. Соловьевти К. «Рим» Гоголя: *totum pro parte* // Гоголь и Италия : материалы Междунар. конф. «Николай Гоголь: между Италией и Россией». Рим, 30 сентября – 1 октября 2002 г. М. : РГГУ, 2004. С. 79–102.
8. Зейферт Е.И. Неизвестные жанры «золотого века» русской поэзии. Романтический отрывок : учеб. пособие. 2-е изд., стер. М. : Флинта, 2014. 380 с.
9. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М. : Наука, 1976. 377 с.
10. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. (Очерки по истории русского реализма. Часть I). М. : Интранда, 1995. 319 с.
11. Фридлендер Г.М. Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского // Жуковский и русская культура. Л. : Наука, 1987. С. 5–31.
12. Рыбальченко Т.Л. Мотив видения в лирической поэзии В.А. Жуковского и русских поэтов второй половины XX в. // Жуковский: Материалы и исследования. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2013. Вып. 2. С. 322–356.
13. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 12. 544 с.
14. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. 728 с.
15. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие. М. : Флинта, 2013. 748 с.
16. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 2000. Т. 2. 840 с.
17. Владимирова Т.Л. Рим в творческом сознании Гоголя // Гоголь и время. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005. С. 94–100.
18. Третьяков Е.О. Пространство света в повести Н.В. Гоголя «Рим» // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 354. С. 31–34.
19. Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара : Изд-во Самар. ун-та, 2006. 442 с.

References

1. Yanushkevich, A.S. (2011) [N.V. Gogol in Rome: based on materials from the diary and drawings of V.A. Zhukovsky]. *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti* [Images of Italy in Russian literature]. Tomsk – Novosibirsk. 1–7 June 2009. Tomsk: Tomsk State University. pp. 70–101. (In Russian).
2. Giuliani, R. (2009) *Rim v zhizni i tvorchestve Gogolya, ili Poteryannyy ray: Materialy i issledovaniya* [Rome in the life and works of Gogol, or Paradise Lost: Materials and studies]. (In Russian).

Materials and Research]. Translated from Italian by A. Yampol'skaya. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

3. Musatova, T.L. (2020) *Novaya kniga o Gogole v Rime (1837–1848). Mir pisatelya, “dukhovno-diplomaticheskie dela”, estetika, poiski sotsial’nogo sluzheniya. Materialy i issledovaniya* [New book about Gogol in Rome (1837–1848). The world of the writer, “spiritual and diplomatic affairs”, aesthetics, the search for social service. Materials and research]. Vol. 2. Moscow: BuksMArt.

4. Mikhaylova, M.Yu. (2015) Aktual’nye problemy izucheniya semantiki nevyrazimogo [Current problems of studying the semantics of the inexpressible]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. 20 (3). pp. 1072–1079.

5. Dudkin, V.V. (2012) “Nevyrazimoe” u Dante, Gete i Dostoevskogo [The “inexpressible” in Dante, Goethe and Dostoevsky]. *Problemy istoricheskoy poetiki*. 10. pp. 86–113.

6. Abramova, V.I. (2007) *Motiv “nevyrazimogo” v russkoy romanticheskoy kartine mira: ot V.A. Zhukovskogo k K.K. Sluchevskому* [The motif of the “inexpressible” in the Russian romantic picture of the world: from V.A. Zhukovsky to K.K. Sluchevsky]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.

7. Solivetti, K. (2004) [“Rome” by Gogol: totum pro parte]. *Gogol’ i Italiya* [Gogol and Italy]. Proceedings of the International Conference “Nikolai Gogol: between Italy and Russia”. Rome. 30 September – 1 October 2002. Moscow: RSUH. pp. 79–102.

8. Zeyfert, E.I. (2014) *Neizvestnye zhanry “zolotogo veka” russkoy poezii. Romanticheskiy otryvok: ucheb. posobie* [Unknown genres of the “Golden Age” of Russian poetry. Romantic passage: textbook]. 2nd ed. Moscow: Flinta.

9. Mann, Yu.V. (1976) *Poetika russkogo romantizma* [Poetics of Russian romanticism]. Moscow: Nauka.

10. Gukovskiy, G.A. (1995) *Pushkin i russkie romantiki. (Ocherki po istorii russkogo realizma, chast' I)* [Pushkin and Russian romantics. (Essays on the history of Russian realism, part I)]. Moscow: Intrada.

11. Fridlender, G.M. (1987) Spornye i ocherednye voprosy izucheniya Zhukovskogo [Controversial and current issues in the study of Zhukovsky]. In: Iezuitova, R.V. (ed.) *Zhukovskiy i russkaya kul’tura* [Zhukovsky and Russian culture]. Leningrad: Nauka. pp. 5–31.

12. Rybal'chenko, T.L. (2013) Motiv vidéniya v liricheskoy poezii V.A. Zhukovskogo i russkikh poetov vtoroy poloviny XX v. [The motif of vision in the lyric poetry of V.A. Zhukovsky and Russian poets of the second half of the 20th century]. In: Yanushkevich, A.S. (ed.) *Zhukovskiy: Materialy i issledovaniya* [Zhukovsky: Materials and research]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University. pp. 322–356.

13. Zhukovskiy, V.A. (2012) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete collection of works and letters: in 20 volumes]. Vol. 12. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

14. Gogol', N.V. (1938) *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete works: in 14 volumes]. Vol. 3. Moscow: USSR AS.

15. Yanushkevich, A.S. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy treti XIX veka: ucheb. posobie* [History of Russian literature of the first third of the 19th century: textbook]. Moscow: Flinta.
16. Zhukovskiy, V.A. (2000) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete collection of works and letters: in 20 volumes]. Vol. 2. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
17. Vladimirova, T.L. (2005) Rim v tvorcheskom soznanii Gogolya [Rome in the creative consciousness of Gogol]. In: Yanushkevich, A.S. & Petrov, A.V. (ed.) *Gogol' i vremya* [Gogol and time]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 94–100.
18. Tret'yakov, E.O. (2012) Space of Light in the Novel Rome by N.V. Gogol. *Vestnik TGU – Tomsk State University Journal.* 354. pp. 31–34. (In Russian).
19. Krivonos, V.Sh. (2006) *Povesti Gogolya: Prostranstvo smysla* [Gogol's stories: Space of meaning]. Samara: Samara State University.

Информация об авторе:

Щуков Д.А. – аспирант Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: d.schukov@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

D.A. Shchukov, postgraduate student, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: d.schukov@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 30.07.2023.

The article was accepted for publication 30.07.2023.

Научная статья

УДК 821.161.1+519.6

doi: 10.17223/24099554/20/12

Письма неустановленных лиц к В.А. Жуковскому: возможности машинного анализа и атрибуции рукописных документов

Виталий Сергеевич Киселев

Томский государственный университет, Томск, Россия, kv-uliss@mail.ru

Аннотация. Определяется круг известных на сегодняшний день писем неустановленных лиц к В.А. Жуковскому, хранящихся в отечественных архивах, и намечаются перспективы их машинной атрибуции. Предлагается перечень критерииев предварительной семантической классификации, призванных облегчить процесс машинного установления авторства писем. Впервые публикуются атрибутированные письма к В.А. Жуковскому А.И. Германа, Ан.И. Тургенева, А.А. Плещеева, А.Ф. Малиновского, А.М. Тургенева, А.Н. Арбеневой и Н.М. Карамзина.

Ключевые слова: рукопись, растровое изображение, машинный анализ данных, В.А. Жуковский, переписка, неустановленное лицо, 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. Письма неустановленных лиц к В.А. Жуковскому: возможности машинного анализа и атрибуции рукописных документов // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 232–246. doi: 10.17223/24099554/20/12

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/12

Letters from unidentified persons to Vasily Zhukovsky: Possibilities of machine analysis and attribution of handwritten documents

Vitaly S. Kiselev

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, kv-uliss@mail.ru

Abstract. The article continues to develop the problem of graphic, syntactic and semantic classification of handwritten documents of the 18th–19th centuries from Russian archives to ensure the possibility of machine data analysis. Based on the material of collective letters from relatives to Vasily Zhukovsky, an aim was set to attribute fragments of the handwritten text and outline a range of tasks relevant for the development of software tools for raster image analysis. Currently, the aim is close to being achieved, which allows scaling up the results of the study. The article defines the circle of currently known letters from unidentified persons to Zhukovsky, stored in Russian archives, and outlines prospects for their machine attribution. A list of criteria for preliminary semantic classification is proposed (dating, signature, place of writing, gender markers, title, language of writing, referenced realities), which is designed to facilitate the process of machine identification of the authorship of letters. The relatively small number of unattributed letters (about 50) allows limiting the amount of preliminary work and outlining the range of possible authors. Samples of their handwriting will form a library from which machine attribution will be made, with the possibility of going beyond the persons known as Zhukovsky's correspondents or addressees. The article publishes for the first time attributed letters to Zhukovsky from A.I. German, An.I. Turgenev, A.A. Pleshcheev, A.F. Malinovsky, A.M. Turgenev, A.N. Arbeneva and N.M. Karamzin.

Keywords: manuscript, raster image, machine data analysis, Vasily Zhukovsky, correspondence, unidentified persons, attribution

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

For citation: Kiselev, V.S. (2023) Letters from unidentified persons to Vasily Zhukovsky: Possibilities of machine analysis and attribution of handwritten

documents. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 232–246. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/12

Данная статья продолжает разработку проблемы графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов XVIII–XIX вв. из российских архивов для обеспечения возможности машинного анализа данных. В настоящее время междисциплинарная группа ученых из Высшей школы экономики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова и Томского государственного университета реализует проект, в рамках которого предлагаются 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. На материале коллективных писем родственников к В.А. Жуковскому нами была поставлена цель атрибуции фрагментов рукописного текста и намечен круг задач, актуальных для разработки программных инструментов анализа растровых изображений [1]. В настоящее время цель близка к достижению: составлена библиотека цифровых образцов почерка 13 корреспондентов поэта и на их основе создан алгоритм машинной атрибуции текста. Это позволяет масштабировать результаты исследования. Глобальной перспективой здесь выступает создание библиотеки цифровых образцов почерка наиболее известных исторических и культурных деятелей России XVIII – XIX вв., что позволит в режиме автоматической обработки растровых изображений выявлять в архивных собраниях рукописи, принадлежащие потенциально их перу. Более локальной задачей выступает анализ с данной позиции переписки одного автора – В.А. Жуковского.

Нам уже неоднократно приходилось давать ее общую характеристику [2, 3]. Напомним только, что она включает более 3 000 писем поэта к около 450 адресатам и более 4 000 писем к Жуковскому около 600 корреспондентов, причем значительная часть писем пока остается нерасшифрованной. Особую сложность здесь представляют письма неустановленных лиц, общий корпус которых составляет около пятидесяти документов. В статье мы попытаемся его охарактеризовать и осветить ключевые проблемы, возникающие при постановке задачи машинной атрибуции этих текстов.

Первичные условия графической, синтаксической и семантической классификации анонимных документов в составе переписки Жуковского определяют состав его архивного наследия. Рукописи неустановленных лиц присутствуют во всех сколько-нибудь крупных архивных собраниях – РО ИРЛИ, ОР РНБ, РГАЛИ, НИОР РГБ, ГАРФ, РГАДА, РГИА и других, однако общий состав корреспондентов в каждом собрании если и не уникален, то специфичен, что позволяет в качестве первого акта классификации выявить круг наиболее вероятных авторов и тем самым ограничить область поиска. Состав корреспондентов в письмах, отложившихся в том или ином архиве, был определен судьбой рукописного наследия Жуковского.

К концу XIX в. часть его, в основном касающаяся творчества, была передана в 1884 г. сыном П.В. Жуковским в Императорскую Публичную библиотеку. Еще часть он передал в 1902 г., в ее составе оказался и сравнительно небольшой ряд писем, преимущественно иностранных корреспондентов, ныне составляющий часть второй описи фонда В.А. Жуковского (ф. 286). К ним присоединились и отдельные письма из личных коллекций П.И. Бартенева (переплетенный конволют писем разных корреспондентов, преимущественно литераторов), А.Ф. Бычкова и других.

Судьба основного массива писем к поэту, около 2 000, т.е. более половины всех известных, оказалась связана с частным парижским собранием А.Ф. Онегина, которому его передал в 1890-е гг. П.В. Жуковский. В специальной командировке Б.Л. Модзалевский в 1908 г. по разрешению владельца частично описал этот корпус [4]. Впоследствии еще часть материалов собрания была описана и фрагментарно опубликована М.Л. Гофманом [5]. После смерти А.Ф. Онегина эти бумаги были доставлены в 1928 г. в СССР и ныне хранятся в ИРЛИ в составе так называемого шифрованного фонда. Значительная часть писем к В.А. Жуковскому попала в ИРЛИ в составе других личных собраний – П.Я. Дашкова, П.А. Плетнева, К.Я. Грота, П.И. Бартенева, семьи Тургеневых и др. В 1951 г. еще один крупный блок писем к поэту, включавший, в частности, письма А.М. Тургенева и А.А. Войковой, был передан в ИРЛИ из ИМЛИ (ныне Разряд I. Оп. 9). Состав корреспондентов в собрании ИРЛИ наиболее широк и включает в себя родственников, представителей литературной и придворно-

чиновничьей среды, иностранных авторов, есть также блок деловой переписки по разным вопросам.

Два других крупных корпуса писем сохранились в Остафьево, среди бумаг семьи Вяземских, и в Уtkино, в семейном собрании Елагиных. Оба они поступили в середине 1920-х гг. в ГАФКЭ и ГЛМ связи с передачей фондов провинциальных архивохранилищ в столицу, а затем попали, соответственно, в ЦГЛА/РГАЛИ, где позднее были выделены в отдельный фонд поэта (ф. 198), и в ПБЛ/РГБ (ф. 104). К последнему добавились в конце 1930-х гг. письма из собрания М.В. Беэр. Собрание РГАЛИ отразило в первую очередь общение Жуковского в среде товарищей по «Арзамасу» (Н.М. Карамзин, П.А. Вяземский, братья Тургеневы и др.). Центром собрания НИОР РГБ стала домашняя переписка с родственниками – матерью, Протасовыми, Мойер, Елагиными, Киреевскими, Воейковыми.

Особые блоки корреспонденции сохранились в ГАРФ и РГАДА – они представляли собой подборки писем к Жуковскому царственных особ и придворных. В РГИА среди архивных дел различных ведомств отложились письма к поэту служебного характера от довольно обширного круга чиновников. В Санкт-Петербургском филиале архива РАН хранится ряд писем к Жуковскому российских ученых и деятелей Академии. В ОПИ ГИМ в составе архива семьи Уваровых попали письма С.С. Уварова к поэту. Остальные подборки в других архивах более случайны и единичны.

Как и следовало ожидать, наибольшее количество неатрибутированных писем оказалось сосредоточено в ИРЛИ в составе «шифрованного фонда», поступившего из собрания А.Ф. Онегина. Коллекционер проделал огромную работу по систематизации эпистолярного наследия Жуковского: он просмотрел тысячи листов рукописей, атрибутировал большинство и сгруппировал их по авторам, разложил по папкам и сопроводил каждую справкой-наклейкой с указанием корреспондента, количества писем, их дат и, иногда, особых текстологических примет. При передаче собрания в ИРЛИ нового разбора рукописей не произвилось, состав единиц хранения остался прежним и был отражен в записях инвентарных книг и данных архивного каталога.

При подобных гигантских объемах работы неизбежны были единичные ошибки и лакуны: А.Ф. Онегин не смог установить авторство около сорока писем (преимущественно на французском языке), а в

нескольких случаях был введен в заблуждение сходством почерков и включил в подборки письма двух корреспондентов. Так, в частности, произошло с письмами А.Ф. Воейкова (№ 27966), в состав которых коллекционер включил листок из письма секретаря русской миссии в Берлине А.И. Германа от 11/23 февраля 1822 г. Нами при расшифровке оно было атрибутировано по упоминаемым реалиям – инструменты машинной атрибуции позволяют подтвердить сходство почерка с почерком других писем А.И. Германа. Приводим текст письма (публикуется впервые) и сканированный его образ в сопоставлении с другим образцом почерка дипломата из единицы № 27996 (л. 1).

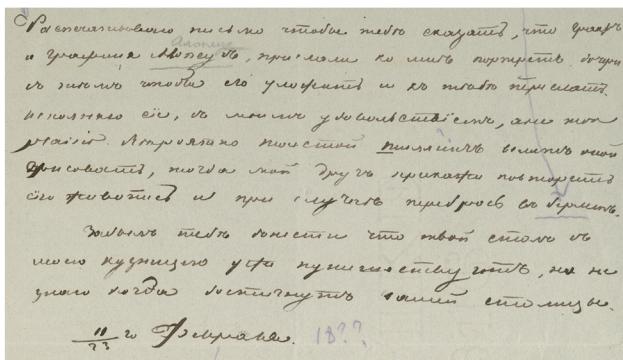
А.И. Герман – В.А. Жуковскому
11/23 февраля <1822 г. Берлин>

Распечатываю письмо, чтобы тебе сказать, что граф и графиня Алопеус прислали ко мне портрет дочери с тем, чтобы его уложить и к тебе прислать. Исполняю сие с моим удовольствием, avec mon plaisir¹. Вероятно, Толстой, пиша им, велит оный срисовать, тогда, мой друг, прикажи повторить сию живопись и при случае перебрось в Берлин.

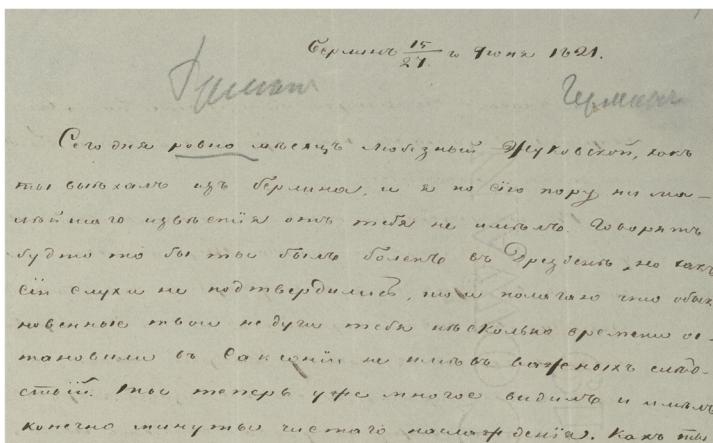
Забыл тебе донести, что твой стол с мою кузницею уже путешествуют, но не знаю, когда достигнут нашей столицы.

11/13-го февраля.

Автограф: РО ИРЛИ. № 27966. Л. 26. Б.г.



¹ с моим удовольствием (фр.).



Подобная же контаминация возникла в единице № 28279, где оказались собраны письма двух братьев – Андрея (4 письма) и Александра (9 писем) Тургеневых с атрибуцией всех последнему. Приводим расшифрованный текст одного из писем Андрея Тургенева из этой единицы (публикуется впервые) в сопровождении сканированного изображения и образца почерка из единицы № 28281 (л. 9).

Ан.И. Тургенев – В.А. Жуковскому
<Ноябрь (до 12) 1801 г. Москва>

Князь Гагарин, который очень желает с тобой видеться, будет в собрании в середу. Не будешь ли и ты? Пришли «Вертера».

Сказывали мне, что у Дмитрева будет небольшой обед, только всякий, кто к нему приедет, должен приехать хоть с маленьким сочинением. Пожалуйста, «Вертера» пришли. Вчера я сгоряча написал к Карамзину письмо; только, видно, оно пошлется еще из П^лестер^бу^гра.

Когда мы увидимся?

Et moi je fus aussi passent dans l'Arcadie!¹ Признаюсь тебе, прекрасно.

Автограф: РО ИРЛИ. № 28279. Л. 4. Б.д.

¹ И я тоже отправился в Аркадию! (фр.)

Основную часть неатрибутированных писем А.Ф. Онегин собрал в восьми папках, получивших в ИРЛИ номера с 28347 по 28354. Особый интерес здесь представляет единица № 28351, куда было

включено не одно письмо, как в других, а целая подборка. При расшифровке часть их авторов удалось установить в ручном режиме по упоминаемым реалиям, что позволило апробировать разработанные программные инструменты атрибуции, подтвердившие наши гипотезы и доказавшие свою эффективность. Приводим текст атрибуированных писем, публикующийся впервые.

А.А. Плещеев – В.А. Жуковскому

2 июня 1822 г. Мурино

Мурино. Июня 2-го 1822

Письмо твое получил я еще в Петербурге и для того скоро не отвечал, чтоб ты не почел ответа моего первою вспышкою рассерженного человека; я прочел письмо несколько раз и все старался оправдать тебя, обвинить свои поступки; но следствие всех моих размышлений было то, что ты с известным мне твоим добрым сердцем писал не свое, а насквозь Букильона.

En voulant trap dire, ou passe quelque fait la mesure et manqué le but¹. И вот, что ты и сделал, желая убедить меня, ты ругаешь такую женщину, которую ты не знаешь и, следственно, права не имеешь ругать ее.

Во-первых, будешь говорить о интересе, так как о первой побудительной причине наушника Букильона, которого когда-нибудь и побью за глупые камеражи. Я ничего ей не даю, кроме того, что делаю с нею то, что назначил себе брат в месяц; это под присягой может тебе сказать *наушник* Букильон, *друг и наветник*, и все титулы покойника Иуды.

В болезни моей кто ходил за мною, кто ночи молился, пока я бредил? Не Букильон, а она. Я два года живу с нею и кроме доброго поведения и привязанности бескорыстной ничего не видал. Вы все дрожите, чтоб я не вздумал жениться! Как вы все ошибаетесь! Я один раз в бешенстве на всех, которые ее чернить хотели в моих глазах, предложил ей уехать из Петербурга и жениться, она мне отвечала то, что бы ты сам, может быть, не вздумал сказать мне. Она говорили мне о детях моих, она сказала, что лучше желает жертвовать собою, нежели заставлять меня сделать то, что может поссорить меня с родными... и прочее. Если бы она была интересантка, седьмая часть не прельстила бы ее тогда, когда я еще от нервической горячки был в состоянии при первой вспыльчивости умереть? Словом, слушать одну старину, слушать обвинения, надев моральную кирасу на оправдание, есть лучший способ повесить невинного. Дети, ты говоришь, ее ненавидят? Нет! Эти ангелы ненавидеть не умели до тех пор, пока наушник Букильон не внушил им этого подлого чувства. Они умны и обходились с нею как с человеком,

¹ Желая сказать слишком много, ты превосходишь меру и упускаешь главное (*фр.*).

который входит в сумму счастья отца их, но вдруг все переменилось, и Иуда не постыдился говорить с детьми об отце, но их сердце мне известно. Взгляд мой их переменит.

Теперь скажи мне, что будет значить это прекрасное *да*, которым ты с доброю душою твою прельстить меня хочешь? После доказательств привязанности, после всего, что я от нее видел, выгнать женщину, которая имеет все права на мою благодарность, если и не на взаимную любовь.

Жуковский пишет как злой холодный эгоист! Если бы не глаза мои читали письмо твое, я бы подрался с тем, который бы мне сказал, что Жуковский так думает.

Впрочем, дети могут требовать и жизни моей. Придите с Букильоном все и везите меня в Невский монастырь, вот синоним твоего требования. Я с ней не могу расстаться. Заключим повеселее стихами, ибо я уверен, что ты с твою милою душою поймешь меня.

В будущее воскресенье буду в Павловске, то есть 11-е число.

П.С. Беда, Букильон как в осаждённом городе держит нас в блокаде и отказывает в пище, это еще более меня здесь останавливает. Хочу выдержать осаду.

Автограф: РО ИРЛИ. № 28351. Л. 1–2 об.

А.Ф. Малиновский – В.А. Жуковскому
<Начало 1820-х гг. Москва>

Если Вы, почтеннейший Василий Андреевич, знакомы с г^{осподином} Шелем, издателем «Истории трактир», и если случится кстати, то можете сказать ему, что я извлек из архивских дел «Историю взаимных сношений между Россиею и Пруссиею с 1516 по 1701 год».

Мое намерение было поднести сие сочинение самому королю Прусскому, когда его величество изволил быть в Москве, но как в то время оно не было еще переведено на французский язык, то я и не мог исполнить сие. Если ж изыщу приличный по дипломатической службе способ, то авось-либо усердный труд мой и не останется втуне.

Автограф: РО ИРЛИ. № 28351. Л. 3-3 об. Б.д.

А.М. Тургенев – В.А. Жуковскому
<Первая половина ноября (не позднее 12) 1831 г. Москва>

Я сейчас от его высокопревосходительства! Благодарю Бога! Его высокопревосходительство изволил мне сказать, что он никого не держит и что я могу дать прощение в отставку, примолвив, что он будет просить о сохранении мне всего содержания, но не уверен. Нельзя ли будет государю пожаловать мне сие?

Нельзя ли похлопотать, чтобы меня с получаемым содержанием посадили членом в Департамент уделов или в Кабинет, я и сидел бы там беззаботно.

Если меня отставят без всего, мне есть нечего будет. Не знаю даже, как расплатиться с многими долгами – за карету, услуги, за нанятую квартиру? У меня всех денег пять рублей – вот как я нажился в Медицинском департаменте, не воровав!!!

Автограф: РО ИРЛИ. № 28351. Л. 5. Б.д.

Адрес: «Его превосходительству Василию Андреевичу Жуковскому. В Москве» (л. 6 об.).

А.Н. Арбенева – В.А. Жуковскому
<1824 г. Москва>

Милый друг, не получила от тебя писем, не знаю, не лишнее ли обременяю тебя. Прошу тебя, скажи мне без церемоний и не подумай, чтобы я посетовала за это ни мало.

Можно ли взять тебе на себя труд послать за моим Русановым. Торгует англичанин наше место – я писала ему, чтобы он сам не торговался, а адресовался к тебе, но вижу, что не так делается. Этот Русанов не глуп, но корыстолюбив и пьет много, верить ему не могу. Ежели тебе свободно, то позволь с тобою переговорить покупщикам.

Прошлого году давали 16 тысяч, ныне пишет Иван, что дают только 12 тыс<яч>. Это не очень вероятно, место прекраснейшее. Сделай одолжение, милый друг, ежели тебе возможно, зайдись этим. Впрочем, ежели и более не дадут, я и за эту цену отдать буду принуждена. Мой обстоятельства тесные, дело не кончается. Я думаю в газетах поставить о продаже. На будущей почте письмо пришло и верющее письмо, буде можно тебе заняться, а ежели нельзя, то возвращиши. Посмотри место, друг. Отсылки все на покупщика положить. Милый, похлопочи обо мне. Прости, что обременяю. Надеюсь на твою дружбу.

Автограф: РО ИРЛИ. № 28351. Л. 7–8. Б.д.

Н.М. Карамзин – В.А. Жуковскому
<Около 16 июля 1822 г. Царское Село>

Сердечно и душевно вас всех поздравляю, разделяя с вами вашу радость. Дай бог здоровья и милой родительнице, и милому новорожденному!

Автограф: РО ИРЛИ. № 28351. Л. 15. Б.д.

Атрибуция остального корпуса писем неустановленных лиц является очередной целью проекта. Состав его следующий:

РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 118. Письмо с подписью «Путешественник Л.Ч.».

РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 119. 2 недатированных письма на французском и русском языках.

ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 225. Письмо на французском языке.

ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 261. 2 письма в стихах на французском (л. 6–7) и немецком (л. 19–19 об.) языках в составе подборки стихотворений неустановленных лиц, посвященных Жуковскому.

НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 9. Письмо на французском языке, предположительно атрибутированное в архиве Л.Л. Гутмансталю, но имеющее подпись «LouLou» (Лулу).

РО ИРЛИ. № 27824. Письмо неустановленного лица (л. 14) в составе подборки материалов о подписке на «Стихотворения» И.И. Козлова.

РО ИРЛИ. № 27990. 6 писем на французском языке с подписью «На...» (Га... или Ха...).

РО ИРЛИ. № 28040. Письмо с подписью «М.Д.».

РО ИРЛИ. № 28046. Письмо неустановленного лица (женщины) в подборке писем С.П. Жихарева (л. 62).

РО ИРЛИ. № 28071. Письмо на французском языке.

РО ИРЛИ. № 28114. Письмо на французском языке.

РО ИРЛИ. № 28148. 5 писем на французском языке неустановленного лица с подписью «Mary».

РО ИРЛИ. № 28207. Приписка неустановленного лица в коллектическом письме А.А. Плещеева, В.И. Губарева, Ш.К. Моро де ла Мелтиер и О.П. Букильона.

РО ИРЛИ. № 28228. Письмо неустановленного лица.

РО ИРЛИ. № 28252. 4 письма неустановленного лица, оказавшиеся в подборке писем М.Н. Свечиной.

РО ИРЛИ. № 28255. Письмо неустановленного лица.

РО ИРЛИ. № 28347. Письмо неустановленного лица.

РО ИРЛИ. № 28348. Письмо неустановленного лица.

РО ИРЛИ. № 28349. Письмо неустановленного лица на французском языке из Дерпта.

РО ИРЛИ. № 28350. Письмо неустановленного лица на французском языке.

РО ИРЛИ. № 28351. 4 письма неустановленных лиц.

РО ИРЛИ. № 28352. 9 писем неустановленных лиц на французском языке.

РО ИРЛИ. № 28353. Письмо неустановленного лица на французском языке.

РО ИРЛИ. № 28354. 2 письма неустановленного лица (графини) на французском языке.

РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 18. № 48. Письмо неустановленного лица от 30 января 1837 г. к Жуковскому с требованием наказания Ж. Дантеса. В отличие от всех вышеперечисленных его текст был опубликован А.С. Поляковым [6. С. 36] и впоследствии перепечатывался в книге П.Е. Щёголева [7. С. 194–195].

Авторство последнего письма представляет собой загадку, которую не смогли разрешить ни Жуковский, ни А.Х. Бенкendorф, приказавший сличить его с несколькими почерками, но не достигший результата, ни поколения пушкинистов. Возможно, применение методов машинной атрибуции окажется успешнее.

Для решения данной задачи требуется ряд дополнительных операций, обусловленных открытостью круга возможных авторов. В случае коллективных писем родственников и друзей к Жуковскому состав корреспондентов был очень ограничен, что позволяло оперировать образцами всего 13 почерков. Сейчас среди корреспондентов Жуковского известно более 600 персон. В идеале машинная атрибуция должна происходить с опорой на образцы всех 600 почерков, что весьма трудоемко. Но в реальности этого не требуется. С учетом комплекса дополнительных показателей в каждом отдельном случае возможно значительное сужение круга возможных авторов. Эти критерии семантической классификации рукописей включают в себя:

а) датировку (например, письмо из РГАЛИ с подписью «Путешественник Л.Ч.» адресовано Жуковскому как издателю «Вестника Европы» и может относиться только к 1808–1810 гг.), ограничивающую сферу актуальных контактов адресата;

б) подпись («*Loulou*», «*На...*», «*М.Д.*», «*Magy*»), сужающая круг вариантов;

в) указание места написания (например, Дерпт, Веймар или Чугуев), выполняющее ту же функцию;

г) гендерную маркировку (при наличии);

д) титул (графиня);

е) язык письма (письма на русском и немецком языках ограничиваются, соответственно, кругом русских и немецких корреспондентов, в письмах на французском языке мы можем убрать адресатов, с которыми Жуковский никогда не общался на французском);

ж) упоминаемые реалии (имена, даты, события, места), служащие одним из важнейших инструментов атрибуции.

Относительно небольшое количество неатрибутированных писем (около 50), ряд которых принадлежат одному лицу («На...», «Магу», графиня), позволяет ограничить объем предварительной работы и наметить круг возможных авторов. Образцы их почерка составят библиотеку, по которой и будет производиться машинная атрибуция, причем с возможностью выхода за пределы персон, известных как корреспонденты или адресаты Жуковского.

Список литературы

1. Киселев В.С., Лебедева О.Б., Третьяков Е.О. Проблемы графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов рубежа XVIII – XIX веков из российских архивов: возможности машинного анализа данных (на материале коллективных писем к В.А. Жуковскому) // Имагология и компартистика. 2023. № 19. С. 165–187.
2. Янушкевич А.С. Эпистолярий В.А. Жуковского как отражение и выражение литературного быта его времени // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 2 (18). С. 106–119.
3. Киселев В.С., Лебедева О.Б. Письма к В.А. Жуковскому как феномен русской культуры и эдиционная проблема // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 448. С. 35–47.
4. Модзалевский Б.Л. Описание рукописей Пушкина, находящихся в музее А.Ф. Онегина в Париже // Пушкин и его современники. СПб. : Изд. Отд. рус. яз. и словесности Рос. Академии наук, 1909. Вып. 12. С. 7–47.
5. Гофман М.Л. Пушкинский музей А.Ф. Онегина в Париже: Общий обзор, описание и извлечения из рукописного собрания. Париж : Librairie ancienne honore champion, 1926. 179 с. (Hoffmann M. Le Musée Pouchkine d'Alexandre Onéguine à Paris: Notice, catalogue, extraits de quelques manuscrits. Paris : Librairie ancienne honore champion, 1926).
6. Поляков А.С. О смерти Пушкина (По новым данным). Пг. : ГИЗ, 1922. 116 с.
7. Щёголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина. М. : Книга, 1987. 552 с.

References

1. Kiselev, V.S., Lebedeva, O.B. & Tret'yakov, E.O. (2023) 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). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 165–187. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/9

2. Yanushkevich, A.S. (2012) V.A. Zhukovsky's Epistolary as Reflection and Expression of Contemporary Literary Life. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2(18). pp. 106–119. (In Russian).

3. 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

4. Modzalevskiy, B.L. (1909) Opisanie rukopisey Pushkina, nakhodyashchikhsya v muzee A.F. Onegini v Parizhe [Description of Pushkin's manuscripts located in the A.F. Onegin Museum in Paris]. In: *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his contemporaries]. Vol. 12. St. Petersburg: Department of the Russian Language and Literature, Russian Academy of Sciences. pp. 7–47.

5. Hoffmann, M. (1926) *Le Musée Pouchkine d'Alexandre Onéguine à Paris: Notice, catalogue, extraits de quelques manuscrits*. Paris: Librairie ancienne honore champion.

6. Polyakov, A.S. (1922) *O smerti Pushkina: (Po novym dannym)* [On the death of Pushkin: (According to new data)]. Petrograd: GIZ.

7. Shchegolev, P.E. (1987) *Duel' i smert' Pushkina* [The duel and death of Pushkin]. Moscow: Kniga.

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 11.07.2023.

The article was accepted for publication 11.07.2023.

Научная статья
УДК 821.161.1+519.6
doi: 10.17223/24099554/20/13

Проблема машинного выявления текстов с почерком определенного автора в составе больших баз данных растровых изображений рукописных документов (на основе опыта выявления писем В.А. Жуковского в делопроизводственных конволютах РГИА)

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. Рассматриваются перспективы применения в исследовательско-поисковой и архивной практике инструментов машинного выявления текстов с почерком определенного автора в составе больших баз данных растровых изображений рукописных документов. Преимущественное внимание уделяется проблеме автоматической обработки архивных конволютов. Предпринимается обзор архивных собраний, где сконцентрировано большинство конволютов, содержащих письма В.А. Жуковского, и подробнее характеризуются материалы Российского государственного исторического архива.

Ключевые слова: рукопись, растровое изображение, машинный анализ данных, В.А. Жуковский, переписка, конволют, атрибуция, Российский государственный исторический архив

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. Проблема машинного выявления текстов с почерком определенного автора в составе больших баз данных растровых изображений рукописных документов (на основе опыта выявления писем В.А. Жуковского в делопроизводственных конволютах РГИА) // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 247–262. doi: 10.17223/2409955420/13

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/13

**The problem of machine identification of texts
with the handwriting of a specific author as part of large
databases of raster images of handwritten documents
(based on the experience of identifying letters from
Vasily Zhukovsky in office convolutes
of the Russian State Historical Archive)**

Vitaly S. Kiselev¹

Olga B. Lebedeva²

Evgeny O. Tretyakov³

^{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 discusses prospects of using tools for machine identification of texts with the handwriting of a certain author as part of large databases of raster images of handwritten documents. On the one hand, such a program significantly expands the capabilities of researchers, in particular literary scholars or historians, in terms of identifying texts of a particular person in archival collections. On the other hand, it gives archivists a convenient tool for automatic classification: the register of handwriting matches identified by the program can serve as the basis for describing the manuscript (or its structure) and entering the corresponding information into the catalog. This is of particular relevance for archival collections, where there are few funds of personal origin, and funds of institutions and organizations dominate. The main body of storage units here is represented by convolutes of different volumes – the result of the office work of ministries, offices and departments. The convolutes traditionally include handwritten documents of different authors (officials, authorities,

petitioners) and different genres (extracts, excerpts, orders, decrees, memos, reports, financial papers, letters, etc.), both originals and copies. The authors make a review of archival collections where most of the convolutes containing Zhukovsky's letters are concentrated. The materials of the Russian State Historical Archive, in which about 150 storage units connected with the poet have been identified as of today, are characterized in more detail. The digitization of manuscripts, which is intensively carried out at the Russian State Historical Archive, makes it possible in the foreseeable future to apply developed software attribution methods to the analysis of their content, which will undoubtedly affect the number of identified letters by Zhukovsky. The authors present funds where the poet's letters are deposited, list their addressees and publish correspondence from the convolute *The Case of Assigning, by the Highest Order, Staff Captain Zhukovsky to the Department of Education, Retitling Him a Collegiate Assessor and Collecting Money for This*, which includes letters from Zhukovsky to Grand Duke Nikolai Pavlovich and D.I. Yazykov, and letters to Zhukovsky from A.N. Golitsyn, O.P. Kozodavlev, V.M. Popov, D.I. Yazykov, K.A. Lieven, as well as a rescript from Emperor Nicholas I.

Keywords: manuscript, raster image, machine data analysis, Vasily Zhukovsky, correspondence, convolute, attribution, Russian State Historical Archive

Financial Support: The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation, Project 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) The problem of machine identification of texts with the handwriting of a specific author as part of large databases of raster images of handwritten documents (based on the experience of identifying letters from Vasily Zhukovsky in office convolutes of the Russian State Historical Archive). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 247–262. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/13

Решение задачи машинной атрибуции почерка, поставленной в статье этого номера «Письма неустановленных лиц к В.А. Жуковскому: возможности машинного анализа и атрибуции рукописных документов» в рамках проекта «Культурное наследие России: интеллектуальный анализ и тематическое моделирование корпуса рукописных текстов» [1], открывает новые перспективы в графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов,

хранящихся в российских и зарубежных архивах. Задача была сформулирована на локальном материале коллективных писем родственников и друзей к В.А. Жуковскому и предполагала разработку программных инструментов для автоматического поиска по растровым изображениям рукописей соответствий почерка данного фрагмента одному из образцов почерка 13 авторов. Успешное достижение поставленной цели позволяет обозначить еще один актуальный аспект применения этой цифровой технологии – машинный поиск текстов с почерком определенного автора в составе больших баз данных растровых изображений рукописных документов. С одной стороны, подобная программа значительно расширяет возможности исследователей, в частности литературоведов или историков, в плане выявления в архивных собраниях текстов того или иного лица. С другой стороны, она дает архивным работникам удобный инструмент для автоматической классификации: выявленный программой реестр соответствий почерка может служить основой для описания рукописи (или ее состава) и внесения соответствующей информации в каталог. Особую актуальность это имеет для архивных собраний, где фондов личного происхождения немного, а доминируют фонды учреждений и организаций.

Конкретизируем сказанное на основе опыта выявления писем В.А. Жуковского в делопроизводственных конволютах РГИА. Осуществляемое участниками проекта издание «Полного собрания сочинений и писем» поэта в 20 томах предполагает выявление в российских и зарубежных архивах максимально полного корпуса его писем. Физическая невозможность фронтального визуального просмотра всех фондов и единиц хранения заставляет отправным моментом делать информацию архивных каталогов и описей и в дальнейшем пополнять ее новыми, в большей или меньшей степени случайными находками. Интенсивно осуществляющееся в российских архивах в последнее десятилетие составление электронных каталогов и описей значительно облегчило эту поисковую работу.

Так, в настоящий момент база данных о письмах Жуковского включает более 3 000 позиций, выявленных в более чем 50 архивах России, США, Германии, Швейцарии, Италии, Франции, Великобритании, Польши, Чехии, Эстонии, Латвии и Израиля. Между тем архивные описи и каталоги редко достигают исчерпывающей полноты в плане раскрытия содержания отдельных единиц хранения. Большую

«темную зону» здесь представляют прежде всего конволюты, подборки рукописных документов, описываемые как единое целое, но включающие в себя отдельные тексты, в том числе разных авторов. Такой характер имеет, например, Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ), где личных фондов и атомарных единиц хранения очень мало, а основной массив составляют конволюты документов, сформированные по российским миссиям и посольствам, департаментам Министерства иностранных дел, а также по хронологии. Сводного каталога в АВПРИ нет, а описи отличаются лапидарностью, редко раскрывая хоть часть содержания конволютов. В результате выявленные в одном из конволютов Римской миссии более 30 писем Жуковского – это чистая удача. К счастью, в основных архивных собраниях, где отложились письма поэта (РО ИРЛИ, ОР РНБ, НИОР РГБ, РГАЛИ), таких конволютов немного, и они хорошо описаны и учтены в каталогах. Проблему составляют архивы, где каталогизированных писем Жуковского относительно мало, но имеется значительное количество конволютов, потенциально способных их содержать. Таковы, кроме АВПРИ, многие фонды ГАРФ (в особенности фонд III отделения), РГАДА, ОПИ ГИМ, РГВИА, ЦИАМ, ЦГИА СПб, СПбИИ РАН, СПб АРАН и РГИА. Оцифровка рукописей, ведущаяся в данных архивах с разной степенью интенсивности, позволяет в обозримой временной перспективе применить к разбору их содержания разработанные программные методы атрибуции, что, несомненно, скажется на количестве выявленных писем Жуковского.

Российский государственный исторический архив в Санкт-Петербурге, изначально ориентированный на хранение фондов центральных и государственных учреждений Российской империи, министерств, ведомств, департаментов, обществ, организаций, осуществляет оцифровку фондов массированно и плодотворно. Более того, совместный проект РГИА и Президентской библиотеки в Санкт-Петербурге по размещению оцифрованных материалов в свободном доступе через систему электронных читальных залов открывает возможность широкому кругу исследователей осуществлять обработку документов и машинный поиск по их массивам, насчитывающим уже многие сотни дел и миллионы листов/изображений [2]. Основной корпус единиц хранения в архиве представляют именно конволюты разного объема – результат делопроизводства министерств, ведомств и

департаментов. Они, как правило, включают в себя рукописные документы разных авторов (чиновников, начальства, просителей) и разного жанра (выписки, экстракты, распоряжения, указы, докладные записки, отчеты, финансовые бумаги, письма и т.п.), причем как в авторских оригиналах, так и в копиях. В описях и каталоге РГИА информация о составе конволютов в связи с их гигантским количеством оказалась представлена весьма неполно, что делает применение машинных методов поиска чрезвычайно актуальным.

Что касается наследия Жуковского, то карточный каталог РГИА включил в себя более сотни указаний на дела, в которых либо упоминается поэт и его произведения, либо есть его рукописи. Из них только чуть больше 20 прямо говорят о наличии в конволютах писем. Поиск по электронному каталогу РГИА на имя Жуковского в заголовках дел (с отсевом однофамильцев) позволил дополнить этот перечень еще около 50 пунктами. Таким образом, общее количество единиц хранения, как-либо связанных с поэтом, составило около 150. Среди них дела Министерства государственного имущества, Кабинета Его Императорского Величества, Министерства Императорского двора, Придворной конторы наследника цесаревича, Канцелярии императрицы Елизаветы Алексеевны, Министерства финансов, Департамента народного просвещения, Канцелярии министра народного просвещения, Собственная канцелярия по учреждениям императрицы Марии Фёдоровны, Главного управления цензуры, Петербургского цензурного комитета, Канцелярии обер-прокурора Синода, Департамента общих дел Министерства внутренних дел, Сената, Собственной Его Императорского Величества канцелярии и других учреждений. Все они за время подготовки эпистолярных томов «Полного собрания сочинений и писем» Жуковского были просмотрены вручную, результатом чего стало выявление более 50 писем поэта к императору Николаю I, великому князю Александру Николаевичу, А.Н. Голицыну, Е.Ф. Канкрину, П.Д. Киселеву, П.М. Волконскому, В.Д. Олсуфьеву, Н.А. Протасову, И.М. Толстому, Н.М. Лонгинову, Д.И. Языкову, П.А. Ширинскому-Шихматову, К.А. Ливену, С.С. Уварову, Г.П. Небольсину, И.Ф. Паскевичу, А.И. Философову, Д.Н. Шереметеву, В.Н. Панину, А.С. Кудинову, А.А. Иванову, А.Н. Оленину, а также во Временный совет для управления Департаментом государственных имуществ. Значительно дополнилась и картотека писем,

адресованных Жуковскому различными чиновниками (более 50 документов). Между тем несколько случайных находок в делах, не упомянутых в каталоге РГИА и не имевших имени Жуковского в своих заглавиях, свидетельствуют, что потенциал поиска писем поэта или других его рукописей в конволютах упомянутых и других учреждений, прежде всего связанных с придворной сферой, а также с Департаментом просвещения и цензурными комитетами, далеко не исчерпан. Расширяющиеся возможности доступа к оцифрованным фондам РГИА открывают реальную перспективу плодотворного применения машинных методов поиска и нахождения еще не известных писем поэта – а значит, новых деталей его биографии.

Наглядный образец насыщенности подобными документами представляет, например, конволют из фонда Департамента народного просвещения «Дело о причислении по высочайшему повелению штабс-капитана Жуковского в Департамент просвещения, о переименовании его в коллежского асессора и взыскании за это денег. 1818 г.» (Ф. 733. Оп. 1. № 37). Дело было начато в январе 1818 г. в момент вступления Жуковского в официальную придворную должность учителя русского языка великой княгини Александры Федоровны и открывается письмом поэта к великому князю Николаю Павловичу с изложением сведений о своей службе и прежнем звании, а также с просьбой быть причисленным к Министерству просвещения. Письмо было переадресовано министру духовных дел и народного просвещения А.Н. Голицыну, который потребовал предъявить диплом доктора философии, присвоенный Жуковскому в 1816 г. Дерптским университетом. Далее в деле присутствует ряд служебных бумаг, отражающих ход присвоения поэту чина коллежского асессора и утверждения этого указом Сената. Сообщая об этом Жуковскому в мае 1818 г., исполняющий обязанности министра духовных дел О.П. Козодавлев просил уплатить положенную пошлину, что по каким-то причинам было оставлено без внимания. В 1823 г. с напоминанием о том же поэту писал директор Департамента народного просвещения В.М. Попов – и тоже без успеха. Столь долговременная задержка тревожила чиновников департамента податей и сборов, направлявших в Департамент просвещения все новые требования об уплате. Наконец, в 1825 г. очередной директор Департамента Д.И. Языков опять обратился к Жуковскому, который спустя сем лет подать все-таки уплатил.

Дальнейшие 50 листов дела содержат бумаги о ходе служебной деятельности Жуковского, в основном формуллярные списки и их копии, а также документы о награждениях. Так, в июле 1829 г. тот же Д.И. Языков попросил поэта заполнить формуляр от прусского посла, необходимый для вручения прусского ордена Красного Орла 2-й степени. Жуковский оперативно предоставил необходимые сведения, и уже 30 августа 1829 г. состоялось пожалование, правда, подтверждающая грамота была прислана гораздо позднее – при письме нового министра просвещения К.А. Ливена в марте 1830 г. Вершиной пожалований и награждений Жуковского, отразившихся на бумагах данного дела стал благодарственный рескрипт императора Николая I от 30 августа 1849 г., извещавший о пожаловании ордена Белого Орла.

В.А. Жуковский – великому князю Николаю Павловичу
12 января 1818 г. <Петербург>

Генваря 12. 1818

Я имел честь представлять Вашему Императорскому Высочеству о своем жалованье, предоставляя его совершенно на произвол Вашего Высочества в полном уверении, что Вы примете на себя милостивую заботу в рассуждении обеспечения меня насчет необходимого, почитаю также необходимым к прежней просьбе моей прибавить другую, которой я не успел или, лучше сказать, не умел представить Вашему Высочеству при личном моем с Вами разговоре. Я теперь в отставке. Осмеливаюсь просить, чтобы Ваше Высочество разрешили, должен ли я считаться в действительной службе или нет. Если Вашему Высочеству покажется это излишним, то соблаговолите изъявить Ваше мнение: оставить на этот счет всякую заботу не будет для меня пожертвованием. Если ж, напротив, Ваше Высочество найдете справедливым, чтобы служба моя имела тот же ход, какой она обыкновенно имеет для всякого, отправляющего какую бы то ни было должность, то смею надеяться, что Вы доведете это до сведения Государя Императора и в таком случае почитаю за нужное объяснить следующее. Я вступил в московское ополчение в 1812 году из отставных титулярных советников поручиком; в конце того же года произведен светлейшим князем за отличия в штаб-капитаны; потом награжден орденом Св<ятой> Анны второго класса; с чином штабс-капитана я и отставлен. Имея почетный диплом на звание доктора философии, полагаю, что я вправе считать себя восьмом классе. Представляя все это Вашему Императорскому Высочеству, прошу, чтобы Вы позволили мне то же самое лично объяснить Государыне Вдовствующей Императрице. Будучи по особенному ее

покровительству определен в настоящую мою должность, считаю обязанностью узнать и ее волю относительно по мне, но должен наперед иметь на это соизволение Вашего Высочества. В заключение прошу Ваше Высочество милостиво простить мне мою докучливость. Я не мог избежать неприятности говорить Вам о самом себе, но этот первый раз есть и последний. Имея *необходимое*, буду иметь все; заботиться о *выгодах* не мое дело. К тому же нет выгоды, которую можно было сравнить с тем счастьем, какое дает мне исполнение моей драгоценной должности, а этим счастьем обязан я Вам. И поверьте, что главною мою целью будет заслужить не награды от Вас, но *уважение*. Это Ваше Высочество узнаете на опыте.

Желаю считаться в действительной службе и быть причисленным к Министерству просвещения с тем чином, который мне следует по диплому на звание доктора философии, что же касается до жалования, то получаю от Его Высочества жалованье 2000 и столовых 2000.

Штабс-капитан Жуковский

Автограф: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 2–3. С пометой: «№ 279. Высочайше повелено препроводить к министру просвещения А. Голицыну для исполнения по сделанной выписке г-м Жуковским для определения по его желанию в следующем ему по диплому чине. 12 января 1818».

А.Н. Голицын – В.А. Жуковскому
<Середина> января 1818 г. Москва

Милостивый государь мой Василий Андреевич.

По высочайшему повелению препровождена ко мне для исполнения записка об определении Вас в вверенное мне министерство по департаменту просвещения с тем чином, какой по данному Вам почетному диплому на звание доктора философии следовать будет. Для исполнения таковой высочайшей воли имею надобность видеть диплом Ваш, дабы я судить мог, какой чин Вам по оному следует. Прошу Вас доставить мне оный.

С истинным почтением имею честь быть Вашим, милостивого государя моего, покорным слугою

Подлинное подписано: Князь Александр Голицын

№ 175.

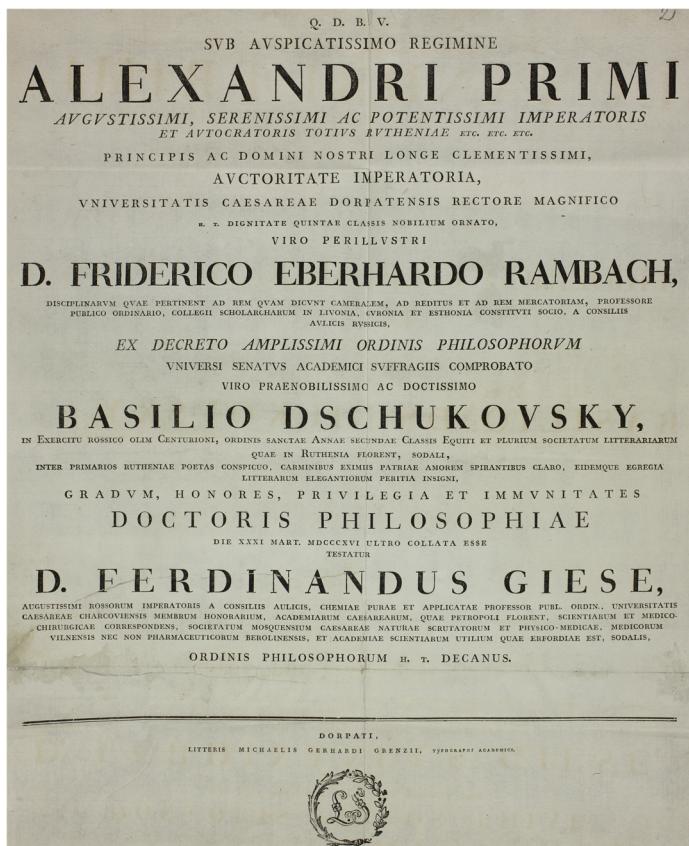
Москва.

« » января 1818-го.

Его благородию Василию
Андреевичу Жуковскому.

Автограф неизвестен.

Копия: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 4.



Диплом доктора философии, данный В.А. Жуковскому
Дерптским университетом в 1816 г. (ЕАА.402.4.339. Л. 2)

О.П. Козодавлев – В.А. Жуковскому
10 мая 1818 г. Петербург

Милостивый государь мой Василий Андреевич.

Препровождая при сем копию с высочайшего указа о пожаловании Вас в соответствующий званию доктора философии чин коллежского асессора, исполняю чрез сие последовавший на имя мое указ правительствуемого Сената, каким

предоставлено мне объявить Вам о сем пожаловании Вас и учинить за чин сей надлежащее взыскание. Что же касается до сего последнего обстоятельства, то, не желая сделать взыскания сего через губернское начальство, как бы то следовало, я прошу Вас требующееся по сему случаю с Вас восемьдесят семь рублей девяносто три с половиною копейки прислать в Департамент народного просвещения.

С совершенным почтением честь имею быть Вашим, милостивого государя моего, покорнейшим слугою

Подлинное подпись: *Осип Козодавлев*

№ 927.

Санкт-Петербург
10-го мая 1818-го года.
Его высокоблагородию
Василию Андреевичу
Жуковскому.

Автограф неизвестен.

Копия: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 15–15 об.

В.М. Попов – В.А. Жуковскому
20 июня 1823 г. <Петербург>

Милостивый государь мой Василий Андреевич.

Исправлявший должность министра духовных дел и народного просвещения покойный Осип Петрович Козодавлев в отношении своем к Вам от 10 мая 1818 года просил Вас доставить в департамент народного просвещения следующие с Вас за пожалование в чин коллежского асессора 87 рублей 93 ½ коп^ееки, но как деньги сии не доставлены Вами еще в сей департамент, департамент податей и сборов просит ныне об уведомлении взысканным с Вас за оный чин следующие деньги, то я покорно прошу Вас требующиеся с Вас 87 р^{убля} 93 1/2 копейки внести в Департамент народного просвещения для отправления оных, куда следует по принадлежности, и уведомления о том департамент разных податей и сборов.

Ваш, милостивый государь мой, покорнейший слуга.

Под^{письмо} *Василий Попов*

№ 1832.

20 июня 1823.

Его высокоблагородию В.А.
Жуковскому.

Автограф неизвестен.

Копия: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 16.

Д.И. Языков – В.А. Жуковскому

9 января 1825 г. <Петербург>

Милостивый государь мой Василий Андреевич.

Исправлявший должность министра духовных дел и народного просвещения покойный Осип Петрович Козодавлев в отношении своем к Вам от 10-го мая 1818 года просил Вас о доставлении в департамент народного просвещения следующие с Вас за пожалование в чин коллежского асессора в казну денег, о чём повторял 20-го июня 1823 года и бывший директор департамента действительный статский советник Попов, но деньги и доселе Вами не доставлены, между департаментом разных податей и сборов вторично относится по сему предмету, то я покорнейше прошу Вас, милостивый государь мой, во избежание переписки с губернским начальством о взыскании с Вас за чин денег поспешить доставить оные в департамент народного просвещения для отсылки оных в казенный доход.

Таковых денег причитается с Вас всего девяносто пять рублей восемьдесят восемь с половиной копеек.

Имею честь быть с совершенным почтением Ваш, милостивый государь мой, покорнейший слуга.

Под^{<писано>} Д. Языков

№ 19.

9 января 1825.

Его высокоблагородию В.А.
Жуковскому.

Автограф неизвестен.

Копия: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 22–22 об.

Д.И. Языков – В.А. Жуковскому

8 июля 1829 г. <Петербург>

Милостивый государь мой Василий Андреевич.

Г^{<осподин>} управляющий министерством иностранных дел отнесся к г^{<осподину>} министру народного просвещения, что по случаю пожалования Вас кавалером прусского ордена Красного Орла 2-ой степени прусскому министерству нужно иметь некоторые сведения, о которых показано в прилагаемом формуляре, почему и просит доставить сей формуляр к Вам, милостивый государь мой, с тем, чтобы Вы вписали в оный нужные прусскому министерству сведения и после того возвратить оный к нему.

Вследствие сего я покорнейше прошу Вас, милостивый государь мой, означить, что нужно в упомянутом формуляре и доставить оный ко мне для отправления по принадлежности.

С совершенным почтением имею честь быть Вашим, милостивый государь мой, покорнейшим слугою.

Под[<]писано> *Дмитрий Языков*

№ 4686.

8 июля 1829.

Его высокоблагородию

В.А. Жуковскому.

Автограф неизвестен.

Копия: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 31. С пометой: «№ 535».

Впервые опубликовано: [З. С. 515] (в составе комментария).

В.А. Жуковский – Д.И. Языкову

*14 июля 1829 г. <Петербург>**

Милостивый государь Дмитрий Иванович

Возвращаю Вам бумагу, которую Вы мне доставили. Я вписал, что нужно. Благоволите переслать, куда следует.

С совершенным почтением честь имею быть, милостивый государь, Вашим покорным слугою

Жуковский

14 июля 1829.

Автограф: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 32б. С пометами: «№ 5462. № 553. Формулярный список препроводить к г[<]осподину[>] вице-канцлеру. 11 апреля 1830».

Впервые опубликовано: [З. С. 191].

К.А. Ливен – В.А. Жуковскому

28 марта 1830 г. Петербург

Милостивый государь мой Василий Андреевич!

Доставленную ко мне сего числа от г[<]осподина[>] вице-канцлера грамоту на пожалованный Вам прусский орден Красного Орла 2-й степени при сем препроповождая, имею честь быть с совершенным почтением и таковою же преданностью Вашим, милостивый государь мой, покорнейшим слугою.

Подписал: *князь Карл Ливен*

№ 374

28 марта 1830.

Его высокородию

В.А. Жуковскому

Автограф неизвестен.

Копия: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 38.

Николай I – В.А. Жуковскому

30 августа 1849 г. Динабург

Нашему тайному советнику, состоящему при Его Императорском Высочестве Государе Наследнике Цесаревиче Жуковскому.

В ознаменование особенного нашего уважения к трудам Вашим, на поприще отечественной литературы с таковою славою в течение пятидесяти лет подъемлемым, и в изъявление душевной нашей признательности за заслуги нашему семейству, Вами оказанные, всемилостивейше жалуем Вас кавалером императорского и царского ордена нашего Белого Орла, знаки коего при сем препровождая, пребываем к Вам императорскою и царскою милостью нашею благосклонным.

Николай

В крепости Динабурге.

Августа 30 дня 1849 года.

Автограф неизвестен.

Копия: РГИА. Ф. 733. Оп. 1. № 37. Л. 58. С пометой: «Верно. Старший столоначальник Апросимов».

Список источников

1. *Киселев В.С., Лебедева О.Б., Третьяков Е.О. Проблемы графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов рубежа XVIII – XIX веков из российских архивов: возможности машинного анализа данных (на материале коллективных писем к В.А. Жуковскому) // Имагология и компартистика. 2023. № 19. С. 165–187.*

2. *Кащенко С.Г. Президентская библиотека в Санкт-Петербурге – Российский государственный исторический архив: из опыта сотрудничества в 2010-х гг. (О некоторых результатах оцифровки массива документов Главного выкупного учреждения Министерства финансов Российской империи (РГИА. Ф. 577)) // Гуманитарные исследования и цифровая среда: наука и практика. Сборники Президентской библиотеки. Серия: Электронная библиотека. 2019. Вып. 9. С. 143–151.*

3. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Томск : Изд-во Том. гос. ун-та, 2023. Т. 17. Полутом 1. 804 с.

References

1. Kiselev, V.S., Lebedeva, O.B. & Tret'yakov, E.O. (2023) 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). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 165–187. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/9
2. Kashchenko, S.G. (2019) Prezidentskaya biblioteka v Sankt-Peterburge – Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv: iz opyta sotrudnichestva v 2010-kh gg. (O nekotorykh rezul'tatakh otsifrovki massiva dokumentov Glavnogo vykupnogo uchrezhdeniya Ministerstva finansov rossiyskoy imperii (RGIA. F. 577)) [Presidential Library in St. Petersburg – Russian State Historical Archive (RGIA): from the experience of cooperation in the 2010s (On some results of digitizing an array of documents from the Main Redemption Institution of the Ministry of Finance of the Russian Empire (RGIA. Fund 577))]. In: *Gumanitarnye issledovaniya i tsifrovaya sreda: nauka i praktika* [Humanitarian research and the digital environment: science and practice]. Vol. 9. St. Petersburg: Prezidentskaya biblioteka. pp. 143–151.
3. Zhukovskiy, V.A. (2023) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete collected works and letters: in 20 volumes]. Vol. 17 (1). Tomsk: Tomsk State University.

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 31.07.2023.

The article was accepted for publication 31.07.2023.

Научная статья

УДК 82.091+821.161.1

doi: 10.17223/24099554/20/14

Травестийный образ Германии в travелогах К.А. Скальковского

Сергей Сергеевич Жданов^{1, 2}

¹ Сибирский государственный университет геосистем и технологий,
Новосибирск, Россия

² Новосибирский государственный технический университет,
Новосибирск, Россия

^{1, 2} fstud2008@yandex.ru

Аннотация. Рассматривается трансформация образа Германии в travелогах К.А. Скальковского – от «лоскутного», скучного, ахронного (иногда патриархально-идиллического) пространства к современной военной и промышленно-торговой империи. В целом имажинально-географическую Германию в этих текстах можно отнести к травестийному мирообразу, ориентированному на осмеяние и остранение в повествовании. Вместе с тем отмечается постепенное увеличение нейтрального фактологического материала в travелогах, посвященных имперскому периоду.

Ключевые слова: пространство, образ Германии, travелог, травестия, К.А. Скальковский, русская литература

Для цитирования: Жданов С.С. Травестийный образ Германии в travelогах К.А. Скальковского // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 263–293. doi: 10.17223/24099554/20/14

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/14

Travesty image of Germany in Konstantin Skalkovsky's travelogues

Sergey S. Zhdanov^{1, 2}

¹ Siberian State University of Geosystems and Technologies, Novosibirsk,

Russian Federation

² Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation

^{1, 2} fstud2008@yandex.ru

Abstract. The article deals with the image of Germany in Konstantin Skalkovsky's travelogues *Recollections of Youth*, *Travel Notes in Spain, Egypt, Arabia and India*, *New Travel Notes*, and *Here and There: Notes and Recollections* (the part "On the Rhine"). The analysis of the texts makes it possible to retrace the transformation of this image in time – from fragmented German lands to a united empire the core of which is formed by Prussia. Taken as a whole, Skalkovsky's representation of the Germany space can be related to the travesty world-image intent on derision and defamiliarization of the travelling description to make it intriguing for readers. However, the increase of neutral factographic information in travelogues dedicated to the German empire (especially in the text "On the Rhine") is stated. One of the elements of Skalkovsky's representing Germany is a motif of boredom that is sensed as orderliness, decency and lack of real jollity. This motif is connected with the Russian concept of Germans as philistines. The image of Germany as a transit space uninteresting for travelers is typical for the travelogues *Recollections of Youth* and *Travel Notes in Spain, Egypt, Arabia and India*. In *New Travel Notes*, Skalkovsky transforms the imagery of Germany by detailing the space description (representing Berlin and Heidelberg) and contrasting the old patriarchal-philistine Germany to the new great-power one that is typified in the image of the empire capital. The new Berlin is powered by nouveaux riches. The plain boredom of the old Berlin is played off against the luxuriant jollity of the new one, which is actualized in images of great theaters and fashionable restaurants. However, the "enclaves" of the old burgher patriarchy are partially preserved in the new city: these are achronic Berlin pubs with their habitués and keepers-millionaires who continue waiting table. Their images give the representation of Berlin more theatriasm enhanced with the motif of military parades as spectacular performances. The German periphery, achronic Heidelberg, keeps being idyllic-archaic in Skalkovsky's text. "On the Rhine" continues the line of opposition between the old patriarchal and new empire elements. This fragment is dedicated to the Germany of Kaiser Wilhelm II as a modern state that is powerful in the

military, financial, industrial and scientific ways. This space is marked with the motifs of technicism, gigantomania, luxury, order. The Germany of Skalkovsky remains ambivalent. The old philistinism is hidden behind the rich and powerful foreside of the empire. The further mechanism of jesting the German element is describing the German gluttonic sphere in the analyzed travelogues. Skalkovsky stresses the country does not change in the way of eating and drinking. It is the same “beer” or “wine” space. Notably, the author intentionally travesties the “high” (in Karamzin’s variant) image of Rhine wine. The motif of philistine tastelessness dominates in Skalkovsky’s characterization of the German achronic gluttony that comes short to the French one.

Keywords: space, image of Germany, travelogue, travesty, Konstantin Skalkovsky, Russian literature

For citation: Zhdanov, S.S. (2023) Travesty image of Germany in Konstantin Skalkovsky’s travelogues. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 263–293 (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/14

Пространство Германии, представленное в отечественных травелогах XVIII–XIX вв., выступает фокусом научного внимания современных литературоведческих исследований, примерами чему могут служить работы Н.М. Ильченко и С.В. Пепеляевой [1], А.А. Пауткина [2]. В связи с этим определенный интерес представляет рассмотрение образа Германии в путевой прозе К.А. Скальковского. Следует заметить, что проблематика презентации германского пространства в текстах данного автора еще мало изучена. Существует ряд работ, в которых анализируются национально и географически маркированные образы в отечественных травелогах, например, связанные с изображением Испании [3], Англии [4], Германии [5]. Но в этих статьях тексты К.А. Скальковского служат лишь одним из множества источников, не давая цельного представления о германских образах в путевой прозе автора. Наша работа призвана заполнить эту лакуну. Кроме того, отметим, что рассмотрение сразу нескольких травелогов К.А. Скальковского позволяет проанализировать трансформации, которые претерпела немецкая пространственная образность в текстах русского путешественника со временем и в связи с меняющейся общественно-политической обстановкой в самой Германии.

Итак, материалами нашего исследования служат «германские» фрагменты травелогов К.А. Скальковского «Воспоминания

молодости (По морю житейскому): 1843–1869», «Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии: 1869–1872», «Новые путевые впечатления», а также «Там и сям: Заметки и воспоминания» (часть «На Рейне»). Соответственно, временными границами образа Германии выступает вторая половина XIX столетия.

Наряду с хронологическими и локальными рамками, исследование учитывает отечественную литературную традицию изображения Германии. Как представляется, ее пространство в текстах К.А. Скальковского в целом относится к травестийно-смеховому мирообразу, или повествовательному модусу, оному из основных при презентации немецкой пространственной образности в русской литературе конца XVIII – начала XX в. В рамках данного модуса акцент при изображении локусов делается на осмейнии, в том числе за счет стереотипизации и гиперболизации отдельных маркированных национальностью черт, причем характер смеха над немецким началом как вариантом Чужого может существенно меняться от относительно легкого юмористического подтрунивания над Германией (в трапелоге Н.И. Гречи «Поездка во Францию, Германию и Швейцарию в 1817 году») до едкой сатиры (в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом»). Также примерами беллетризованного варианта трапелогов, имеющих дело с травестийным мирообразом Германии, относятся макароническая поэма И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» или «Наши заграницей» Н.А. Лейкина.

Помещенный в связанное с немецкостью интертекстуальное «смеховое» поле текст К.А. Скальковского отличает легкий, не претендующий на глубину юмор. Нарратора интересует прежде всего задача занимательности повествования, а не обличения. Следует согласиться с О.М. Скибиной, относящей К.А. Скальковского к той группе авторов отечественных трапелогов, которые активно прибегают к приему «пересказа анекдотов, слухов, сплетен, любовных похождений, историй, услышанных от каких-то очевидцев», в результате чего, «с одной стороны, юмор настраивает читателя на “легкое чтение”, с другой – снимает нарочитую публицистичность» [6. С. 112]. Повествовательная манера К.А. Скальковского действительно напоминает небрежные интонации образованного вояжера, для которого путешествие –

развлечения и сбор новых впечатлений, что, безусловно, накладывает отпечаток на презентацию пространства Германии.

Как и для многих русских путешественников до и после К.А. Скальковского, Германия для автора – транзитное пространство, определяемое «промежуточным положением» данной страны, географического соседа Российской империи XIX века, «в топосной триаде “Россия – Германия – Западная Европа”» [5. С. 189]; под последней, например, понималась Франция, куда стремились русские вояжеры. Путь из Россию во Францию через Германию – один из наиболее традиционных маршрутов в отечественной путевой прозе. В результате этого образ Германии в текстах лишается некой «субстанциональности», привлекательности и «подлинной» заграницности.

Неслучаен поэтому мотив скуки, характерный для русских травелогов при описании немецкого пространства. Развлечения, которые могла предоставить Германия, явно не шли ни в какое сравнение с французскими, с «русской» точки зрения. Мотив немецкой скуки занимает значительное место и в текстах К.А. Скальковского. Так, описывая свой первый визит в Берлин, автор особо подчеркивает «буржуазный», т.е. патриархально-бюргерский, характер здешней жизни. Сам город охарактеризован в целом негативно-пренебрежительно: «Берлин показался городом неважным, даже после Петербурга; вся красота его была сосредоточена на Unter den Linden. Шпрее имела вид водосточной канавы» [7. С. 277]. Берлин первых путешествий К.А. Скальковского – это еще не мегаполис и в плане темпа существования: переезд между вокзалами занимал полтора часа, а «жизнь... была... столь буржуазно», что захотевшим поужинать русским путешественникам «во всем Берлине не нашлось места поесть. В 10 часов все ложились спать»¹ [7. С. 277].

Мотив скуки немецкого пространства гиперболизируется в травелоге о следующем путешествии К.А. Скальковского через Германию на Запад. Из-за излишней пунктуальности германской железной

¹ Скучность немецкой жизни отмечена и Н.И. Гречем в описании франкфуртского клуба для богатых бюргеров: «Там чинно, тихо и – до крайности скучно. Никто не заговорит громко; нет... веселости... дружелюбия, которые составляют прелест наших обществ» [9. С. 135]. М.Е. Салтыков-Щедрин пишет, что при приближении к Берлину «пахнуло скукой» [10. С. 50].

дороги (еще одной типажной характеристики немецкости в русской литературе) повествователь вынужден провести семь часов в Эйдкунене, знакомом месте, первой немецкой станции на границе между Российской и Германской империями. Эту задачу автор называет «неразрешимой», поскольку Германия как «страна “добрых нравов”» проигрывает в возможностях времяпрепровождения не только Франции, но и вестернизованным Египту того времени, где «в каждом уездном городишке можно найти кафе-шантан, рулетку» [8. С. 198]. В Эйдкунене же нет ничего подобного, поэтому он интересен только «для контрабандистов, а не для обычновенных смертных» [8. С. 198]. Вообще, скукой в качестве некой семиотической пустоты маркированы как транзитная область от Петербурга до Эйдкунена («неизмеримо скучное пространство»), так и сама Пруссия с центром скуки в Берлине¹: «Что сказать нового о биллиардном поле, называемом Пруссиею? Зимою оно кажется еще скучнее, а Берлин, будь Германской империя в десять раз длиннее и шире, останется тем же невозможна скучным и несносным Берлином, как и прежде» [8. С. 198]. Скука здесь синоним не только незначимости, незначительности, но и ахронности, когда ничего не меняется, поэтому о Пруссии нельзя сказать ничего нового. Уподобление страны билльярдному полю, на наш взгляд, намекает как на плоский ландшафт, без живописных гор, так и на типичное занятие скучных бюргеров, о чем пишет, например, тот же Н.И. Греч [9. С. 135].

В трапевологе К.А. Скальковского «Новые путевые впечатления», где описывается новоимперский Берлин, меняется и мотив скуки, которая соотнесена с прошлым, старым Берлином. Причем автор подчеркивает стремительность перемен: «Русские недавно еще обезжали Берлин, как зачумленный город, боясь умереть со скуки в случае остановки даже на день. Теперь, благодаря потребности развлекать разных баронов... Берлин обзавелся удовольствиями на каждом шагу: Зембрих поет на садовой сцене, балет “Amor” с его 759 участниками поставлен с такою же роскошью, как в Милане, на сцене театра

¹ Берлин как столица скуки – *locus communis* не только русских трапевологов. О. де Бальзак еще до образования германской империи писал: «Быть может, однажды этот город сделается столицей Германии, но и тогда он все равно останется столицей скуки» [11].

Victoria, в два раза больше против нашего Большого театра, других зрелищ также не оберешься» [12. С. 4]. Статус новой могущественной державы, утвердившей себя в Европе, подчеркивается через мотив театра, который, конечно, не мог обойти вниманием театрал и ценитель балета К.А. Скальковский. Еще в первое свое посещение Берлина он, разбавляя образ скучной буржуазности прусской столицы, упоминает театр: «В Берлин, однако, проникла уже оперетка... в недурном исполнении...» [7. С. 277]. Итак, роскошь и громадность театров нового Берлина соответствуют богатству и размаху имперской столицы, причем роскошью берлинский балет сравнивается с миланским, а размерами превосходит русский. В этом новом Берлине действует правило умножения, гипертрофизации: «Берлин просто узнать нельзя! <...> город обратился в громадную столицу с жидовскими дворцами, асфальтовыми мостовыми, бесчисленными выставками и опереточными театрами» [12. С. 4], что служит своего рода опровержением собственных слов К.А. Скальковского из предшествующего травелога о том, что Берлин останется скучным, даже если империя увеличится в десять раз. Богатство и размах подчеркнуты автором и в описании военного музея в новом Берлине: «Роскошь главных зал, как равно и монументальность всех новых сооружений, не имеет ничего общего с прежнею бранденбургскою скучностью» [12. С. 8–9].

Берлин К.А. Скальковского в чем-то похож на Берлин М.Е. Салтыкова-Щедрина, но если последний подчеркивал в городе верховенство немецких военных, подавляющих своим присутствием буржуа, то К.А. Скальковский делает акцент в своем образе Берлина на проявления власти капитала, причем явно подчёркивая его ненемецкость: «жидовский дворцы», «бароны Иуды-Искариотовичи фон Швингель-Шельмензоны» [12. С. 4]. Новый Берлин – это город обмана, чья роскошь – ловушка, требующая все новых денежных вливаний, где в ресторанах «cabinets particuliers вас ограбят, как на бирже...» [12. С. 5]. Более того, автор увязывает берлинскую воинственность с жаждой преумножения капиталов: «...войны желают здесь только жиды, чтобы вновь нагреть руки на подрядах и контрибуциях...» [12. С. 5]. Воинственность же собственно немцев («настоящих берлинцев») представляется К.А. Скальковским в смягченной и театрализованной форме как любовь к парадам: «Вахт-парады также не утратили для берлинцев притягательной силы <...> Но если настоящие берлинцы,

т.е. немцы, войны с Францией не жаждут... то их сердца все-таки не остаются спокойными, когда они видят ряды солдат, идущих мерно в ногу, под звуки военной музыки» [12. С. 5-6].

Отметим разную трактовку мотива театра/театральности в травелогах М.Е. Салтыкова-Щедрина и К.А. Скальковского. Первый отмечает в Берлине «отсутствие непоказной жизни» [10. С. 51] без «истинной приветливости», «искренней веселости» [10. С. 54], т.е. рисует сатирически-гротескную картину мрачной наигранности, фальшивости происходящего. К.А. Скальковский же в шутливой форме подает военный парад как театрализованное зрелище, причем сам присоединяется к нему в качестве созерцателя. Он подробно описывает один из таких парадов перед дворцовым «историческим окном», в котором когда-то любил показываться подданным бреющийся Фридрих Великий. Теперь престарелый Вильгельм I наблюдает через это окно выход в караул, что подчеркивает преемственную ритуализованность действия как своего рода театрализованного представления: «Гогенцоллерны любят показываться народу. <...> зрелище удалось вполне, ротный командир рычал как леопард, солдаты автоматически проделывали эволюции, окно открылось, показалась добродушная фигура престарелого монарха <...> Толпа с энтузиазмом приветствовала его. Император кивал головою» [12. С. 6–7]. Как видим, автор весьма благожелательно относится к «зрелищу», легкую иронию можно увидеть разве что в некоторой монотонной цикличности происходящего: сначала автор описывает сам ритуал, а потом повторяет практически теми же словами его описание как непосредственно наблюдаемое зрелище, так что протокольными, но не наигранными оказываются не только действия, но и проявляющиеся раз за разом «каждое утро» «аккуратно в 11 часов» эмоции берлинцев как любящих механистический порядок немцев [12. С. 6]. Также иронию можно предположить в характеристике происходящего как «картины умилительной» [12. С. 6] и в сравнении старающегося ротного командира с рычащим леопардом¹. Уподобление вахтпарада театральной постановке через

¹ Восприятие берлинского парада как «фарса» с зооморфными сравнениями мы встречаем еще в отнюдь не травестийных в целом «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина: «...все граждане стояли в ружье, и никакая сорочья стая не может так пестриться, как пестрился этот фронт» [13. С. 40].

использование синонимов «зрелище», «сцена» («Берлинцы любят эту сцену» [12. С. 7]) усиливается К.А. Скальковским, который в третий раз упоминает ее уже в контексте балетного действия, когда «публика в королевском Opernhaus» «весело» приветствует «появление декорации, изображающей королевский дворец с "историческим окном"» [12. С. 7]. Образ военных как актеров здесь еще больше травестируется, поскольку их заменяют женщины-танцовщицы, «одетые гвардейскими уланами», а у одной «миловидной головки в уланском кивере» зажата в зубах «длинная дымящаяся трубка» [12. С. 7].

В то же время М.Е. Салтыков-Щедрин и К.А. Скальковский довольно сходным образом характеризуют старый патриархальный Берлин. Этот, согласно первому автору, «несколько скучный» город «...скромно стоял во главе скромного государства <...> Милитаристские поползновения <...> казались... безобидными...» и ограничивались «возможностью делать разводы, парады и маневры» [10. С. 49–50]. У К.А. Скальковского старый Берлин называется «скромной пе-сочницей», «где ряд королей, один другого почтеннее, играл в солдатики на вахтпарадах» [12. С. 4]. Соответственно, образы города у обоих авторов объединяют мотивы скромности и безобидных парадов. При этом изображение старого Берлина К.А. Скальковским кажется неким пародией на бальзаковских слов о Берлине как места детской игры в солдатиков. Так, французский писатель называет Берлин в плане скуки «близким родственником Женевы»¹, «Женевой, затеянной среди песчаной пустыни» («песочница» у К.А. Скальковского), где прусские короли «хотят развлечься и потому играют в солдатиков» [11].

Но если М.Е. Салтыков-Щедрин относит бюргерскую патриархальность к прошлому Берлина, К.А. Скальковский находит отдельные ее ахронные анклавы и в новом городе: «Есть, впрочем, в Берлине и остатки старого времени. <...> сохранились еще маленькие кабачки,

¹ Сравните с определением К.А. Скальковским Женевы, которая «увеличилась... вдвое, но и скука в этом скучнейшем городке удвоилась» [12. С. 11]. Наряду с мотивом скуки Женеву и Берлин в тексте объединяет мотив эпидемии как опустошения, обезлюдения: в прошлом русские избегали Берлина как «зачумленного города» [12. С. 4]; «лучшие» же кварталы Женевы выглядят настолько пустыми, что кажется, словно ее население «вымерло от заразы» [12. С. 11].

они же фруктовые лавки, где посетители почти сроднились с хозяином» [12. С. 5]. Мотив родства посетителей и хозяев есть знак семейной идиллии, пусть и иронически сниженной. Как для всякого устойчивого идиллического пространства для берлинских кабачков свойственны неизменность («...место каждого завсегдатая известно, иногда оно обозначено металлическою дощечкою с именем...») и стерность социальных границ, вследствие чего хозяин, «добродушный толстяк», несмотря на то, что владеет «пятиэтажным домом и большим состоянием, сон аморе продолжает проводить дни среди своих клиентов, не стыдясь прислуживать им, как последняя горничная», и даже не обижается, если ему дадут чаевые [12. С. 5]. Самым известным подобным заведением К.А. Скальковский называет «ресторан Габеля на Unter den Linden», обстановка которого «не менялась» «сто тридцать лет» (маркер неизменности) и где «за гнилыми столами без скатерей» (маркер идиллической простоты нравов) можно встретить «и генерал-адъютантов, и герцога Саксен-Мейзингенского, а иногда и принца Вильгельма» [12. С. 5] (маркер стерости социальных границ). Некоторую патриархальность нравов сохраняет и берлинский балет, где в первом ряду сидят в основном «старые дамы», а «мужчин мало, может быть оттого, что тюпики у танцовщиц на пол-аршина ниже колен» [12. С. 5].

Вообще, внимание к подобным сниженным мелочам и ситуациям характерно для описания К.А. Скальковским Германии, что придает ее образу некий шутливо-остраненный оттенок. То он сравнит «забавную, по своему безвкусию, победную колонну 1870–1871 гг.» с «позолоченным пучком спаржи», диссонирующим с роскошным обликом «нового Берлина» [12. С. 9], то назовет деньги различных немецких земель доимперского периода, когда «немцы еще гордились партикуляризмом», «какими-то старыми пуговицами от панталон», то обсудит с попутчиком-немцем отсутствие ватерклозетов в вагонах железной дороги, из-за чего «несчастные пассажиры выскакивали ночью и потом с трудом отыскивали свои вагоны» [7. С. 278]. В последнем случае обыгрывается расчетливость и хозяйственность немцев на материале фактически «туалетного» юмора: попутчик успокаивает автора тем, что, хотя в данный момент с пассажиров берут деньги за «такие ночные прогулки», в будущем путешественникам станут ввиду «истощения почвы» приплачивать «за посещение ватер-

клозетов» [7. С. 278]. В травелоге же, посвященном рейнскому путешествию, К.А. Скальковский и вовсе приводит (правда, с чужих слов) довольно скабрезный пример демаркации Северной и Южной Германии¹ в интерпретации одного русского химика-путешественника: «...горничные в гостиницах Северной Германии носят панталоны, а в Южной – нет» [14. С. 383].

Возвращаясь к «германскому» фрагменту «Новых путевых впечатлений», следует отметить, что, согласно К.А. Скальковскому, бюргерская патриархальность, за исключением успевшего модернизироваться нового Берлина, продолжает главенствовать на территории Германии, что, в частности, связано с образом Германии глюттонической. Начиная с Эйдкунена², который, напомним, пограничный немецкий пункт для путешественников из России, «во всей Германии» начинает «пахнуть супом с рисом» [12. С. 4]. Вообще, немецкая кулинария устойчиво выступает предметом насмешек в русской литературе³. К.А. Скальковский подчеркивает ахронно-консервативный характер глюттонической Германии, контрастирующей с локусом нового Берлина и изменившимся имперским статусом государства, кухня которого «не изменилась, хотя немцы стали первым народом в мире. Они по-прежнему кладут ваниль в суп, шпигуют дичь и все мясные блюда, вместо салата едят крыжовниковое варенье и фруктовое желе и знают одну подливку ко всем кушаниям» [12. С. 4]. Кроме

¹ Сравните с шутливым делением Н.И. Гречи Германии на «винную» («Weinland») и «пивную» («Bierland») как примером снижающего остранения [9. С. 171].

² Эйдкунен в текстах К.А. Скальковского в основном охарактеризован как скучное пространство, с которого начинается скучная Германия. Но во фрагменте, посвященном первому заграничному путешествию автора, когда Эйдкунен является для него первым в жизни заграничным локусом, описание этого места получает особую эмоциональную окраску и маркируется как пространство новизны и свободы: «В Эйдкунене я и испытал то знакомое всем чувство, когда в первый раз перееезжаешь государственную границу. В то время чувство было сильнее, каждому казалось, что вас выпускают из клетки» [7. С. 277].

³ Яркий пример травестийной глюттонической Германии представлен в вышеупомянутом тексте «Наших заграницей» Н.А. Лейкина: «У них, говорят, суп из рыбьей чешуи, из яичной скорлупы и из сельдяных голов варится. <...> Образованный немец <...> Разболтает в пиве корки черного хлеба, положит туда яйцо, сварить, вот и суп. <...> Они и змей едят, и лягушек» [15. С. 11].

того, глюттоническая Германия становится полем противостояния между Францией и Германией как отражением приобретающей национальную маркированность оппозиции «изысканность – грубоватость/простота»: «В порыве патриотизма пруссаки... изгоняют французские названия блюд, крестя последние по-немецки¹, но это не мешает их кулинарным затеям оставаться столь же безвкусными, как прежде» [12. С. 4]. В иронически-сниженной форме глюттоническая Германия выступает и в «Воспоминаниях молодости» при описании туристических мучений автора, который в Брауншвейге, «следуя “Бедекеру”², пил пресловутый мум, гнуснейшее пиво, “достоинство которого (гласил гид) может оценить только истинный брауншвейгец”» [7. С. 278].

Патриархально-идиллическим изображен в «Новых путевых впечатлениях» К.А. Скальковского и провинциальный Гейдельберг. Он уже не спешает шагать в ногу со временем: студентов, в том числе и русских, стало меньше, знаменитые ученые предпочитают более выгодные места в столичных университетах. Гейдельбергская идиллия описывается через свойства приятности, спокойствия и закрытости-укромности, что позволяет уютному локусу сопротивляться влияниям извне: город характеризуется как «прекрасный немецкий уголок», где «некоторые закоулки... сохранили старинный колорит» [12. С. 9]

¹ В травестийном по своей сути образе «перекрещенных» французских блюд на немецкий лад заключены мотивы не только противостояния между Германией и Францией, но и ненастоящести новоимперской жизни, когда немецкие блюда обрачиваются симулякром, а являются на самом деле французскими. Последний мотив представлен в тексте М.Е. Салтыкова-Щедрина в описании Берлина, стремящегося подражать Парижу: «...берлинец чересчур взбаламучен рассказами о парижских веселостях, чтоб не попытаться завести и у себя что-нибудь а l'instar de Paris (по примеру Парижа)» [10. С. 53]. Впрочем, в трапевологе «Там и сям» немецкие патриотизм и воинственность, наоборот, показаны как более искренние в первые дни франко-прусской войны, что автор отмечает как очевидец. «Одушевление» «пьяных» немецких солдат, ревущих «во всю глотку» «Direkt nach Paris!» и «Wacht am Rhein!», пусть и не без доли иронии, противопоставляется «напускному, казенному жару французской публики» [14. С. 385].

² Кстати, сходный мотив «потребления» путешественником Германии в качестве туристического продукта мы встречаем и в щедринском тексте: «Он... с Бедекером в руках с утра до вечера нюхает, смотрит, слушает, глотает. <...> не морщась пьет местное вино...» [10. С. 42–32].

(закоулки уголка – это укромность-уютность в квадрате). Причем расположены локус «на тихих берегах Некара, совсем успокоившихся с тех пор, как их перестали систематически грабить и опустошать французские армии» [12. С. 11] (мотив покоя). Гейдельберг законсервировался в Средневековье, живет им: здесь находится «один из старейших университетов» и «ничто как будто не изменилось с того момента, когда Гец фон Берлихинген спорил в „Gasthof zum Hirschen“ с епископом Вормским, или когда шестнадцать имперских князей публично поклялись (в 1524 г.) в церкви св. Троицы пить вино и ругаться лишь "в мир"» [12. С. 9]. В городе царствует ахронность, причем поданная и как цикличность-неизменность, и как типажность-стереотипность, характерная для презентации немцев-филистеров в русской словесности: «Немки до сих пор здесь вяжут чулки, даже читая романы, даже, кажется, во сне, а студенты продолжают гулять по улицам в микроскопических фуражках, с огромными трубками, с колоссальными собаками и с физиономиями, исполосованными точно бока у зебры» [12. С. 9]. И вечное вязание немок, и внешний вид немецких студиозусов, получающих шрамы во время мензурного фехтования, – все это элементы иронического типажного описания немцев. При этом они заострены в тексте К.А. Скальковского, принимая гипертрофированные масштабы: немки вяжут даже во сне, лица студентов напоминают бока зебры (тот же прием снижающего зооморфизма, что и с рычащим, как леопард, ротным командиром в Берлине). Также в портретном описании используется прием контраста, противопоставляя «микроскопические фуражки»¹ «огромным трубкам» и «колossalным собакам». Соответственно, образ немецких студентов подвергается остранению, усиленному мотивом уродования себя по собственной воле, представлявшегося диким многим не немцам: «Ходить с разбитою рожей или с подбитым глазом почтается постыдным, но иметь ту же рожу, исполосованную эспадронами, составляет предмет гордости и ей завидуют молодые немцы, у которых еще зубы в целости» [12. С. 9]. Также образы гуляк-студентов (буршей) и университета контаминируются с образом «самой большой бочки в

¹ Сравните с комической деталью в описании немецких студентов в поэме И.П. Мятлева: «...фуражки – полоскательные чашки, на один у всех манер, крошечные...» [16. С. 92–93].

мире»: «Гейдельберг, город, где... столько россиян искали премудрости, <...> где находится самая большая бочка в мире и один из старейших университетов» [12. С. 9]. Само перечисление этих образов в одном ряду придает описанию города иронический оттенок и связывается с мотивом пития, который снижает образ Гейдельберга как локуса «премудрости»: «...университет собирается праздновать пятисотлетнюю годовщину основания и... можно прийти в ужас от мысли, сколько при этом будет выпито пива и вина. Придется, быть может, наполнить вновь знаменитую бочку...» [12. С. 10]. Соответственно, образ глоттонической Германии накладывается на образ Германии ученой, которая травестируется в том числе с помощью нахождения «глубочайшего смысла» в немецких пословицах о питии вина: «...“Человеку не напрасно дано брюхо” и “Где растет вино, надо его пить”. Изречения, полные глубочайшего смысла даже и на немецком языке» [12. С. 10].

Итак, образ Германии, представленный в «германских» фрагментах трех травелогов К.А. Скальковского («Воспоминания молодости», «Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии» и «Новые путевые впечатления») – это, прежде всего, травестийный, иронический, иногда доходящий до гротеска образ. Несколько отличается от него репрезентация германского пространства в тексте «Там и сям». Отличие это заключается как в объеме сообщаемой автором информации (это наиболее значительный «германский» фрагмент, в котором упоминается множество немецких локусов, что создает достаточно цельную картину немецкой жизни), так и в образности: в разделе «На Рейне» автор приводит много нейтрально-фактологического материала, хотя не забывает в целях увлекательности повествования «разбавить» их юмором.

В этом тексте автор делает акцент на новой Германии с имперскими амбициями и инженерно-техническим прогрессом. Если в «Воспоминаниях молодости» К.А. Скальковский лишь мимоходом замечает, что «заводское дело в Вестфалии только еще тогда начиналось...» и Германия не могла сравниться с Бельгией, которая «с ее бесчисленными угольными копями и пылающими по ночам доменнымными печами заставила забиться... горнозаводское сердце» повествователя [7. С. 278], то в тексте «На Рейне» страна изображена как техницистская держава. В Кельне К.А. Скальковский описывает «новый

железнодорожный вокзал», «грандиозное сооружение» стоимостью в 24,5 миллиона марок, а новые почтамты («теперь лучшие здания» в городах) сравнивает с «дворцами», замечая, что традиционно расчетливые немцы «на полезное» «денег не жалеют» [14. С. 385]. Также упоминается «новейшая система» городской застройки, по которой кельнская вокзальная площадь заполнена гостиницами. При этом автор сравнивает новый прекрасный современный локус с городом в 1870 г., когда Кельн «еще только возрождался, превращаясь из гнезда иезуитов в торгово-промышленный город»: «Теперь выстроился целый новый город, и на месте старых срытых укреплений возникли так называемые Ринги, великолепные улицы с домами преимущественно готического стиля, которые могли бы украсить какую угодно столицу» [14. С. 386–387]. Наконец, в короткий срок был достроен «собор, стоявший не оконченным и разрушенным» [14. С. 387]. «Кельнский» фрагмент отражает те характерные черты, которые, по К.А. Скальковскому, свойственны новой Германии в целом – урбанизацию, экономический рост и индустриализацию: «Фабрики, заводы выросли в Германии как грибы, увеличилась вывозная торговля, железнодорожное движение, заработка плата, а вместе с тем начали быстро обстраиваться и города» [14. С. 388].

Сходные черты подчеркиваются автором в образе «маленького» Кобленца: «быстрое развитие» («Город... расширяется и обстраивается с поразительной быстротою») [14. С. 390], красивый внешний вид («превосходные виллы и дома», широкие тротуары, «везде деревья и цветники» [14. С. 391]). Заводов здесь, правда, нет, но «находится местопребывание одного из крупных синдикатов, между которыми распределяется теперь немецкая горнозаводская промышленность...» [14. С. 391]. Набережная Кобленца благоустроена, и с нее «открывается чудный, один из лучших в Средней Европе, вид на противоположный кругой берег Рейна, оживленный множеством построек; река полна движения» [14. С. 392]. Как видим, в описании преобладают черты приятности и антропности, приспособленности к человеческому бытию урбанистических и демиприродных локусов, хотя и не столь идилличных как, например, в рамках сентименталистского мирообраза. Мотив гигантизма, свойственный изображению новой Германии, актуализован в образе городского «гигантского памятника в честь Вильгельма I»: «Это один из самых величественных

монументов в свете; гранитный пьедестал вышиною 11 сажен, кроме того, вокруг него идет ряд колоннад в 9 сажень» [14. С. 392]. Еще один «величественный памятник» новому государству описывается в Нидервальде и посвящен «восстановлению Германской империи» [14. С. 407]: «Главная статуя Германии с императорскою короною и с мечом имеет более 5 сажень. Ее видно издалека» [14. С. 408].

Мотивы приятности и удобства характеризуют в тексте К.А. Скальковского и Эмс показавшийся путешественнику «красивым и приятным для жизни городком» [14. С. 392]. Несмотря на запрет рулетки на немецких курортах, здесь растет количество посетителей, желающих излечиться на водах. При этом, заметим, фактически нейтральное описание Эмса К.А. Скальковским по эмоциональности и подробности не идет ни в какое сравнение с изображением данного места в упомянутых текстах Н.И. Гречи или М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Таким образом, в тексте подчеркивается традиционный мотив преобразования, упорядочивания и расширения немецкого пространства, который также актуализируется в связи с описаниями преуспевания Германии в результате и после франко-прусской войны. Как подчеркивает К.А. Скальковский, заработанные на войне семь миллиардов франков не «составили исключительно благополучие Германии. <...> богатство Германии создано не столько войною, сколько покровительственною системою, начало которой положил Фридрих Великий, а прочно установил тот же Бисмарк...» [14. С. 387–388]. Германия уподобляется безупречно работающему механизму, в состав которого входят система синдикатов, управляющих промышленностью и банковской сферой. Рациональное устройство жизни проявляется также в тесной связи академической и прикладной науки: «...в Германии профессора, особенно располагающие лабораториями, служат консультантами в разных акционерных обществах и небольших фабриках <...> это обоядно выгодно. Фабрики пользуются первоклассными специалистами, а технические учебные заведения имеют за грошовое вознаграждение превосходных профессоров» [14. С. 427]. В итоге немецкое пространство предстает в тексте К.А. Скальковского в том числе как преуспевающая техносфера, причем описанная в весьма лестных тонах: здесь построен Кильский канал, «одно из важнейших гидротехнических сооружений новейшего времени», «Германия...

заняла первое место в Европе по части электричества, первое место в свете по химической промышленности <...> одно из первых и по части механической промышленности...» [14. С. 427].

Как видим, по сравнению с иными «германскими» фрагментами травелогов в тексте «На Рейне» благожелательности по отношению к немецкому пространству становится больше, а иронии меньше. В Кобленце К.А. Скальковский упоминает лишь один памятник, «очень курьезный особенно для немецкого города» [14. С. 393] и не имеющий, собственно говоря, прямого отношения к немецкости. Это гранитный фонтан, воздвигнутый французским префектом в честь кампании «против русских в 1812 г.», о чем возвещает верхняя надпись на сооружении, а под ней помещена иная «ироническая надпись»: «Читано и одобрено нами, русским комендантом города Кобленца, 1-го января 1814 г.» [14. С. 394].

В значительной степени авторская ирония концентрируется в описании непосредственного плавания по Рейну на пароходе, причем она направлена как на немцев-попутчиков, так и рейнский интертекст, от которого отталкивается К.А. Скальковский в своем изображении Рейна. Автор сразу же травестирует карамзинский сентименталистский образ Рейна с использованием разговорного сниженного выражения «долбить слова в гимназии». Этими словами является фрагмент «Писем русского путешественника», который затем цитирует К.А. Скальковский. Для последнего карамзинский Рейн – это образ, подвергшийся за век смысловой «эрозии» вследствие бесчисленных повторений и ставший школьным «трюизмом». Соответственно, повествователь отказывается «повторить», т.е. «присоединиться» к сентименталистски-эйфорическим пассажам Н.М. Карамзина, но сдержанно замечает, что «проехался не без удовольствия» [14. С. 403].

Травестируется не только сентименталистский, но и романтический вариант рейнского текста. В путешествии на пароходе акцент делается на глюттонической образности: подчеркивается, что «главная забота» путешествия – «накормить обедом всю массу пассажиров»; упоминается образ богатого, но скupого немца, «крупного фабриканта или помещика», который, «выпив по бутылке дорогого рейнвейна и французского шампанского, соседу предложил только маленькую рюмочку» [14. С. 403]. Таким образом, в рейнский легендарно-природный топос вторгается современная коммерческая,

рационально-филистерская Германия «аккуратного народа» [14. С. 403], которая превращает все в объекты потребления, вследствие чего мы не встретим, например, привычных для сентименталистского и романтического модусов мотива рейнвейна как своего рода «магического» напитка жизни, ведь рейнвейн теперь лишен высоких коннотаций, став в рационализированном мире обычным алкоголем. Мотив рейнвейна в иронической огласовке актуализируется при описании Рюдесгейма как «центра Rheingau, лучшей части рейнских виноградников» [14. С. 408]. Виноделие иронически маркируется автором как лучшее наследие римской цивилизации в Германии,нейтрализовавшее «вред от римского права» как второго античного проявления в Западной Европе. Также описывается шуточное противостояние между пивоварением и виноделием в Германии (вспомним деление Н.И. Гречи немецких земель на «винные» и «пивные»), что также травестирует образ рейнвейна: «...пиво опять начало сокращать район виноделия и заставляет виноделов влиять в бочки больше “рейну”, чем “вейну”» [14. С. 408]. Перечислив различные сорта рейнских вин, К.А. Скальковский не упускает возможности высмеять то преувеличение значение, которое немцы придают своим винам: «Немцы... считают рейнские вина первыми в мире. “Вина других стран, говорит один из их ученых, славятся только вкусом, рейнские заставляют мыслить!”» [14. С. 409]. Здесь мы видим сходное снижающее соположение мотивов немецкой учености и алкоголя, что и в описании Гейдельберга. Наконец, в сцене дегустации рейнвейна акцент сделан на бытовой детали – малом размере бутыли в сравнении с бургундскими винами, что, в свою очередь, провоцирует травестийную цитацию автором карамзинского текста, своего рода эйфорической оды рейнвейну, которая иронически снижается с соответствующей ремаркой: «Малость бутылки нагнала на Карамзина философию» [14. С. 410].

Также отметим, что глоттоническое действие (обед) замещает собой естественную цель путешествия – любование рейнскими видами: «Обед <...> подают как раз, когда... берега реки делаются особенно живописными и рыцарские замки, частью возобновленные для вилегиатуры банкиров, мелькают на каждом шагу» [14. С. 403–404]. Отметим, что романтический топос средневекового замка оборачивается симулякром, превращаясь в место загородного отдыха банкиров. Иронической «эрзии» романтического мирообраза подвергается и локус

Лорелей, который для К.А. Скальковского связан с текстом Гейне (цитируются три первых строчки). Но автор, насмехаясь над филистерами, превращает презентацию локуса в симулякр, перенеся фокус внимания с романтического пласта реальности на бытовой. Повествователь указывает, что при виде Лорелей «немки, наверное, прослезились бы», но глюттоническое («сосиски с капустой и тертым картофелем») заслоняет собой природно-романтическое начало: «...против этого блюда никакая немецкая сентиментальность не устоит» [14. С. 404].

В то же время рейнский текст помещается в рамки нейтрально-факториологического мирообраза и делается акцент на экономическом значении реки, «чрезвычайно важной торговой артерии» [14. С. 404], и всего прирейнского региона в плане развития промышленности и горного дела. Тем не менее травестийное начало в описании вояжа на пароходе выражено наиболее отчетливо в первой части «германского» фрагмента в тексте «Там и сям».

Вторую часть открывает амбивалентное изображение Франкфурта-на-Майне. С одной стороны, образ этого города у К.А. Скальковского аналогичен кельнскому, в нем сочетаются мотивы новизны, роскоши и масштабности: «Вокзал... еще великолепнее кельнского. Он стоил 35 миллионов марок, имеет 18 рельсовых путей и три дебаркадера в 82 сажени длины и 71 сажень ширины! С такой же роскошью построен почтамт...» [14. С. 412]. Земли, на которых находилась прежняя станция железной дороги, теперь характеризуются как «лучшая часть города»: на них был построен «целый новый город» [14. С. 414]. Описывая локус, К.А. Скальковский также опровергает стереотипное представление о немцах как народе, которому не достает «чувствия красоты» [14. С. 414], «вкуса, элегантности», что проявляется «и в немецких артистах, и в архитектуре», поскольку «новый Франкфурт... выгодно отличается в этом отношении. Новые улицы его... широки и изящны» [14. С. 415]. Это локус индустриальной эпохи: здесь при строительстве используется «много железа и бетона», улицы отличаются не только «чистотой» (типажная характеристика немецкого пространства), но и «красивой, легкой» застройкой, наличием «сети конных железных дорог», которая фактически устраивает из урбанистического локуса извозчиков как реликты прошлого [14. С. 415]. Впрочем, старый и новый образы города роднит также мотив упорядоченности/организованности: в новом – «видная

разумная рука городских эдилов», при том что, по замечанию автора, «Франкфурт всегда имел образцовый муниципалитет» [14. С. 415]. Хотя большая доля старых зданий в городе сносится, но часть из них, имеющая историческую ценность, сохраняется, свидетельствуя о преемственности исторической традиции, например, дом отца И.В. Гете.

С другой стороны, травестия в описании Франкфурта нарастает. Так, город оказывается связан автором с образом Шопенгауэра, который здесь «провел последние двадцать лет жизни в роли *major de la table d'hoste*» [14. С. 412]. При этом К.А. Скальковский ничего не сообщает о возвратах «гениального философа» [14. С. 412], изображая его скорее эксцентричным затворником, мнительным, экономным и тщеславным. Травестийное снижение образа также осуществляется, что характерно для автора, посредством глюттонического элемента – упоминания табльдота.

Травестийные элементы присутствуют в описании франкфуртских локусов, связанных с семьей Ротшильдов. Еще Н.И. Греч, описывая город во время поездки 1817 г., особо упоминает «новые великолепные здания, принадлежащие богатейшим из франкфуртских Евреев, банкиру Ротшильду и др.» [9. С. 129]. К.А. Скальковский же не без иронии¹ называет «главною святыней» для современных ему франкфуртцев «дом на улице Берне, бывшей *Judengasse*, родоначальника знаменитой династии “королей банкиров и банкиров королей”»² [14. С. 415–416]. «Невеликий» размер этого дома, равно как и конторы банкирского дома Ротшильдов, расположенной «в небольшом

¹ Впрочем, ирония эта гораздо более мягкая по сравнению с иронией в адрес берлинских евреев-буржуза в трапевологе «Новые путевые впечатления». Автор отмечает «выдающуюся роль», которую евреи играют во Франкфурте, являясь «своего рода аристократией», «по сравнению с которой собственно немецкое население играет роль подчиненную» [14. С. 419].

² В этом травестийном, по сути, определении «короли банкиров», в котором смешиваются социальные классы аристократии и буржуазии, актуализируется образ Франкфурта как города коммерции, места, где правят деньги. Сравните с локальными характеристиками города в текстах Н.И. Гречи («Франкфурт – город торговый; жители его купцы и ремесленники; здесь достоинство человека состоит в его капитал...» [9. С. 133]) или И.П. Мятлева («Задают такие тоны *ле* банкиры, *ле* маршан <...> Ты подумаешь, что графы!! Деньгами полны их шкафы, а в Франкфурте *ла* ноблес состоит *дан лез-эспес*» [16. С. 119–120]).

сравнительно старинном здании без всякого стиля», расценивается автором как «кокетство», т.е. несоответствие внешней архитектурной формы значимости объектов: последний локус представляет собой «второе по богатству предприятие в Германии» [14. С. 416].

Противопоставление внешнего и внутреннего начал вообще свойственно для описания Франкфурта К.А. Скальковским, который замечает, что здесь «если по наружности… царствует роскошь, то в образе жизни господствует прежняя буржуазная скромность» [14. С. 416]. Заметим, что для характеристики внутреннего элемента автор прибегает к понятию «буржуазная скромность», т.е. немецкая бюргерская умеренность, что коррелирует с определением берлинской жизни еще доимперского периода как «буржуазной» [7. С. 277]. Эта умеренность, будучи неотъемлемой чертой типажа немца-филистера, актуализируется повествователем в рамках глюттонического образа Германии, устойчиво травестийного в текстах К.А. Скальковского. В тексте «На Рейне» автор, обращаясь к мотиву умеренности, противопоставляет внешний вид «лучшего» франкфуртского ресторана «на Schiller Platz» («роскошная отделка, плафоны, расписанные лучшими живописцами») его субстанциональной умеренности-неизящности, фактически неизменности: несмотря на роскошь, ресторан остается по сути «пивной»: «...каждые 10 или 15 минут откупоривается новый бочонок пива с торжеством, точно речь идет о священнодействии» [14. С. 417]. Соответственно, образ Франкфурта травестируется через сближение сфер глюттонически-профанного и сакрального. Более того, немецкий типажный мотив пива гиперболизируется, охватывая, как и у Н.И. Гречи, всю территорию Германии, где «этот напиток пьют в ресторанах и женщины, и дети. Нередко можно видеть четырехлетнего ребенка, для которого подается кельнером соответственный его росту Seidel и маленький кусочек колбасы!»¹ [14. С. 417]. Также иронически К.А. Скальковский описывает изысканность блюда, поданного ему в другом, «еще более роскошном, по мнению франкфуртцев, ресторане», считающемся «первоклассным»: «антрекот с редиской!» [14. С. 417]. При этом приверженность немцев

¹ «Колбасный» мотив – еще одна устойчивая сниженная характеристики глюттонической Германии, которая, например, маркирована в тексте Н.А. Лейкина как «страна колбасная» [15. С. 10].

«скверной кухне», автор, ссылаясь на Ницше, объясняет наличием кухарок, а не поваров [14. С. 417–418]. Ремарка «по мнению франкфуртцев» исполняет функцию отстранения, подчеркивая, что К.А. Скальковский с этим мнением не согласен. Ту же роль играет эпитет «хвалиненный» по отношению к франкфуртскому ресторану Palmengarten. По внешней форме этот локус есть эрзац райского сада («великолепна оранжерея из колосальных для теплицы пальм») с «хорошим оркестром», заменяющим райских птиц, но «ни кухня, ни публика», состоящая из все тех же немецких «потребителей пива», вкус русского автора не удовлетворяют. Поэтому на образ парадиза накладывается травестийно-глюттонический образ тюрьмы: «Пищу и здесь можно было назвать арестантскою...» [14. С. 418]. Последний усиливается и остраниется сравнением с глюттонической Францией, где арестанты питаются изысканнее, чем франкфуртские богачи. Как и в германском фрагменте «Новых путевых впечатлений», в трактате «На Рейне» подчеркнуто превосходство французской глюттонической сферы над немецкой, где ресторанные повара Франкфурта, «наверное, никогда не слыхали» о «sroombots a l'armagnac» [14. С. 418].

Во второй части трактата «На Рейне» также описывается один из находящихся поблизости от Франкфурта курортов – Гомбург. Но в отличие от нейтрально-благожелательной характеристики Эмса из первой части Гомбург представлен в ироническом свете как локус, который в прошлом, когда рулетка на немецких курортах была разрешена, «славился и гремел на всю Европу», собирая «всех крупных игроков целого света» [14. С. 421]. Соответственно, Гомбург прошлого предстает местом нездорового азарта и алчности, заманивающим людей и заставляющим тратить их миллионы, напоминая Рулетенбург из романа Ф.М. Достоевского. Новый же Гомбург, лишенный рулетки и ставший выполнять свои непосредственные функции курорта с «настоящими больными», характеризуется мотивом упадка, потери былой роскоши: «...гостиницы посредственны, а курсал, некогда казавшийся роскошным дворцом, представляет картину запустения <...> мебель, некогда покрытая штофом, обивается при ремонте темной клеенкой, что мало гармонирует с раззолоченным карнизом и капителями и расписанными альфреско плафонами» [14. С. 423]. Изменения курорта также проявляются в исчезновении ищущих богачей «расфуфыренных француженок» [14. С. 423].

Как и в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина, ахронное природное пространство окрестностей противопоставлено у К.А. Скальковского суетному миражно-игровому антропному курорту. У последнего автора это демиприродное пространство дворцового парка, которое «не могло измениться», поскольку не имело отношения к миру игры («мало» посещалось «игроками») [14. С. 423].

Разумеется, упоминая французских кокоток на немецких курортах, автор не упускает возможность сравнить по случаю жительниц Франции и Германии. Как и Н.И. Греч, жаловавшийся на чопорность и отсутствие красоты немок, К.А. Скальковский иронизирует по поводу немецких женщин и в частности гомбургских «водяных дам»: они «одинаково скромно и скверно одетые – и бедные, и богатые не различаются в Германии по туалетам»; при этом некрасивы фигурай, ничуть не напоминая «франкфуртскую Андромеду Гальбига», и ведут себя весьма строго с окружающими [14. С. 424]. Собственно говоря, повествователь не описывает нравы жительниц Франкфурта, а просто пересказывает эпизод из карамзинских «Писем», где русский путешественник безуспешно пытается общаться с некой молодой бюргершей. Тем самым К.А. Скальковский намекает, что женские нравы в Германии ничуть не изменились более чем за век¹.

Помимо отталкивания от карамзинского текста, в поле интертекстуальности К.А. Скальковский при эклектичном описании другого знаменитого немецкого курорта – Баден-Бадена – втягивает и поэму И.П. Мятлева, и «Дым» «кимевшего в Бадене дачу» И.С. Тургенева [14. С. 427], и даже текст флорентийского сатирика XV в. Поджио Браччолини [14. С. 431]. Также Баден-Баден маркируется как место жительства П.Д. Боборыкина. В целом же современный автору образ этого немецкого курорта не сильно отличается от образа Гомбурга, разве что Баден описан как чуть более богатое и менее пришедшее в упадок место. Здесь есть демиприродный положительно описанный локус «красы Бадена», «чудной Лихтенталевской аллеи» с «великолепными деревьями» [14. С. 429], а также антропные роскошные гостиницы. В то же время его слава в прошлом, и он постепенно сдает свои позиции в пользу Монте-Карло: «...Баден-Баден далеко теперь

¹ Сравните с характеристикой Н.И. Гречи немок в курортном Эмсе: «Здешние дамы покрыты медною бронею степенности и церемоний» [9. С. 170].

не имеет того значения, что тридцать или сорок лет назад, когда его считали самым шикарным местом в Европе» [14. С. 429]. Аристократы приезжают сюда раз в году на скачки, в иное время здесь проводят время «публика поскромнее, преимущественно немецкая» [14. С. 430]. Эти отдыхающие – добропорядочные бюргеры, как им и положено, ходят в театр, слушают музыку, гуляют и катаются «по Лихтенвалевской аллее», ездят «пить пиво на завод искусственного рыбопроявления и на развалины Старого замка» и «ложатся спать в 10 час.», когда «на французских водах... дамы только являются... в казино» [14. С. 430]. Элемент фривольности (маркер города-курорта) в описание Бадена вводится К.А. Скальковским через ссылку к тексту Браччолини, в котором город прошлого предстает локусом сладострастия, где правит Венера и царят весьма свободные нравы. Баден предстает городом-блудницей, чьи «минеральные воды и пятьсот лет тому назад “чаще делали мужей рогатыми, чем вылечивали больных”» [14. С. 431]. Современный локус в тексте русского автора сколь уступает прошлому в плане «пикантного зрелища», столь и превосходит прежний город по техническому обустройству жизни: «Ванны Kaiserin Augustusbad для женщин и Friedrichsbad для мужчин поражают своею грандиозностью и полнотою бальнеологических приспособлений» [14. С. 433].

Помимо Франкфурта и рейнских курортов, русский путешественник описывает также Дармштадт, образ которого напоминает характеристики немецких городов первой части «На Рейне». Травестийных элементов в данном фрагменте фактически нет. Локус изображен в благожелательном и нейтральном тонах. К.А. Скальковский пишет, что его нельзя назвать «захолустным» и он изменился с карамзинских времен (вновь следует ссылка к тексту «Писем...»), когда здесь было «не более 300 домов», а «лучшим зданием» являлся «экзерциргауз» [14. С. 425]. Автор перечисляет приметы нового Дармштадта: железную дорогу, почтамт, «министерство», «отличную сеть конных дорог», «политехникум», «огромный монумент» благоустроителю города Людвигу I (великому герцогу Гессенскому) и памятник «знаменитому творцу земледельческой химии», местному уроженцу Либиху [14. С. 425–426].

Завершается рейнский трапеволог К.А. Скальковского описанием лиминального Страсбурга. В силу своей пограничной французско-

немецкой природы город отличается амбивалентностью. С одной стороны, здесь есть черты новой техницистской и имперской Германии: «новый и огромный» вокзал [14. С. 433] и прочие «стоившие больших денег» «монументальные здания», включая «императорский дворец, университет, университетскую библиотеку, почтамт», целью постройки которых было «расфранцуживание немецкого населения Эльзас-Лотарингии» [14. С. 434]. На то же нацелена и местная система образования: «...молодежь в Страсбурге не говорит по-французски и только старики понимают язык» [14. С. 434–435]. Оппозицию империи в Эльзас-Лотарингии составляют теперь только клерикалы, при том что работу во Франции эльзасцы найти не могут.

С другой стороны, показываются последствия этого жесткого вмешательства в жизнь пограничного региона. В отличие от остального немецкого текста «На Рейне» в страсбургском фрагменте весьма ярко актуализированы мрачные, брутальные и даже мортальные мотивы. Это проявляется в том числе во внешнем виде города, который, как подчеркивает К.А. Скальковский, «несмотря на старания немцев украшать его, носит провинциальный тяжелый оттенок» [14. С. 433–434]. Страсбург расширился в последнее время, отражая экспансионистские тенденции империи, но не стал воплощением технического модерна, как многие иные немецкие прирейнские города, описанные автором. Здесь исторические локусы кажутся анахронизмами, сопротивляющимися новому навязываемому империей облику, создают дисгармонирующую эклектику: «Знаменитый собор, постоянно ремонтируемый и постоянно обваливающийся, и узкие улицы вокруг него со зданиями и старинными трактирами в готическом стиле, напоминают о вольном городе Страсбурге, игравшем важную роль во время реформации; французское владычество оставило память во многих домах в затейливом стиле рококо» [14. С. 434]. Эту двусмысленность и эклектизм как механическое соединение разнородных частей воплощает подмеченная К.А. Скальковским вывеска станции, состоящая из двух частей: «...причем первая гораздо старее и грязнее второй. На первой написано Stras, на второй же sburg: очевидно, что из экономии эта половина заменила существовавшую еще при

французах половину, где было написано французское окончание *bourg*¹ [14. С. 433].

В Страсбурге (и Эльзасе в целом) усилия немцев как преобразователей пространства, столь успешные на территории основной Германии, приносят весьма «дурные» плоды [14. С. 434]. Например, форсирование обучения привело к «перепроизводству умственного пролетариата»: «В Страсбурге теперь пропорционально гораздо более врачей, чем в Берлине, Бреславле, Лейпциге и Кельне <...> Молодые врачи умирают буквально с голода и эмигрируют в Америку...» [14. С. 434]. Являясь «одним из богатейших краев в Европе», Эльзас под властью немцев переживает, однако, не лучшие времена. Кризис коснулся как сферы домостроительства, когда цены на квартиры взлетели до столовых размеров, так и стагнирующего земледелия [14. С. 436].

Завершает страсбургский фрагмент К.А. Скальковский глюттоническими образами, упоминая Валантен, «первый ресторан в городе по качеству блюд и дороговизне» [14. С. 436]. Эти образы свидетельствуют о лиминальности Страсбурга, в кухне которого смешиваются разнонациональные элементы: «довольно крепкое» эльзасское вино, местное пиво и «страсбургские пироги» (вариант фуа-гра), изобретенные «поваром губернатора ле-Контада», что является знаком проявления французской в Эльзасе: «...владычество французов оставило если не в сердцах, то в желудках эльзасцев вечное воспоминание» [14. С. 437]. Однако К.А. Скальковский не останавливается на одном маркировании лиминальности, доводя до мортального гротеска образ гусиной печени как смертельного блюда: «Судьба мстит за мучения бедных гусей, и любители пирогов мрут нередко от несварения желудка» [14. С. 437].

Итак, образ Германии в различных travелогах К.А. Скальковского, несмотря на его определенную фрагментарность и эклектичность, имеет, тем не менее, некое общее повествовательное «ядро»,

¹ Это использование старой половины вывески становится для К.А. Скальковского поводом к иронии над «разумной бережливостью немцев» [14. С. 433]. Мотив немецкой скрупульности также связывается автором с мотивом неэстетичности франкфуртских филистеров, которые, по его словам, не прониклись красотой «превосходных форм» «Андромеды Гальбига» еще «и потому, что за осмотр их продолжают взимать по марке с человека» [14. С. 424].

связанное прежде всего с травестийно-смеховым образом Германии как нарративной традиции, одним из вариантов которой выступают рассматриваемые в работе тексты, характеризующиеся иронией и установкой на развлечение читателя. Одним из характерных элементов этой традиции репрезентации Германии, используемых К.А. Скальковским, является мотив скуки немецкого пространства. Последняя понимается как регламентированность, упорядоченность, благопристойность и в то же время отсутствие искреннего веселья. С мотивом скуки тесно связано представление русских о немцах как бюргерах-филистерах, что в варианте К.А. Скальковского соответствует понятиям «буржуазная жизнь» и «буржуазная скромность», т.е. недостаток развлечений, великосветской, хорошего вкуса. В этом плане характеристика Германии как «страны «добрых нравов»» имеет явную ироническую огласовку. Собственно говоря, образ Германии как скучного, пустого и сверхупорядоченного места характерен для репрезентации данной страны в travелогах «Воспоминания молодости» и «Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии». Локусы Эйдкунена, Берлина, Пруссии, Брауншвейга здесь описаны либо обобщенно, либо фрагментарно. Германия в данных произведениях – это транзитное, неинтересное для путешественника пространство.

В тексте «Новых путевых впечатлений» К.А. Скальковский трансформирует эту образность путем детализации пространственного описания (наряду с обобщенным образом Германии в travелоге достаточно подробно изображены Берлин и Гейдельберг) и противопоставления старой патриархально-бюргерской Германии новой великолдержавной, что выражается в сравнении локусов старого (королевского) и нового (имперского) Берлина. В новом локусе задают порядки не традиционные «добрые немцы», а нувориши-грюндеры, в образах которых К.А. Скальковский акцентирует их ненемецкость. Сдержанной скуке старого Берлина противопоставляется роскошное веселье нового, что актуализируется в образах гигантских театров и фешенебельных ресторанов. Однако «анклавы» прежней бюргерской патриархальности частично сохраняются и в новом локусе: это соседствующие с роскошными ресторанами ахронные пивные с их историей, старой клиентурой и кабатчиками, ставшими миллионерами и даже аристократами, но продолжающими прислуживать посетителям.

Образы кабатчиков-миллионеров придают описанию Берлина оттенок миражности-театральности, который усилен мотивом военных смотров как театральных зрелищ, издавна любимых в Пруссии еще со времен Фридриха Великого. Идиллически-архаичной остается в тексте К.А. Скальковского немецкая провинция, фактически ахронный Гейдельберг.

Линию столкновения в образности Германии старого умеренно-патриархального и нового богатого имперского элементов продолжает немецкая часть «На Рейне» travelога «Там и сям». В этом фрагменте описана Германия времен кайзера Вильгельма II как современное государство, сильное в военном, финансовом, промышленном и научном планах. В этом пространстве актуализированы мотивы новизны, техницизма, гигантомании, роскоши, порядка, при этом степень организованности немецких локусов возрастает в разы. Амбиентность Германии в тексте «На Рейне» еще более выражена, чем в «Новых путевых впечатлениях». К.А. Скальковский в ироничной манере показывает, что за роскошным мощным фасадом империи скрывается прежняя «буржуазность», поскольку немцы в массе своей остались теми же бюргерами, ложащимися в десять вечера.

Еще одним средством осмияния немецкого элемента выступает описание кабацких локусов и шире – всей глюттонической сферы Германии, присутствующей в проанализированных travelогах К.А. Скальковского. Автор подчеркивает, что в плане еды и питья страна неизменна. Это все то же «пивное» или «винное» пространство, как и в текстах конца XVIII – первой половины XIX вв. Причем, высмеивая образ пива в качестве филистерского напитка, К.А. Скальковский также травестирует высокий (в караимзинской трактовке) образ рейнвейна. Мотивы бюргерской грубости, безвкусности и вторичности главенствуют в писательской характеристике немецкой ахронной (колбасно-сосисочной и рисово-капустно-картофельной) глюттоники, которая проигрывает французской и не может быть скрыта даже помпезной роскошью дорогого франкфуртского ресторана.

В целом типажны с точки зрения русской литературной традиции и образы городов-курортов в тексте К.А. Скальковского. Демиприродная составляющая локуса противопоставляется антропному элементу, который связан с мотивами рулетки и падших женщин. В то же время автор подчеркивает, что эти мотивы характеризуют

прошлое курортов, в настоящем маркированных мотивами филистерства, упорядоченности и технического прогресса.

Наконец, в травелогах К.А. Скальковского актуализирован в смягченной форме мотив противостояния Пруссии прочим немецким землям и Франции. В «Воспоминаниях молодости» упоминается гордость германских земель «партикуляризмом». В «Новых путевых впечатлениях» показана в смягченной форме конкуренция Берлина с Гейдельбергом за ученых. В тексте «На Рейне» восхваляется Бисмарк, присоединивший к прусскому «центру» богатую периферию – «куски вроде Эльзаса, Франкфурта, Нассау или Гольштинии» [14. С. 435–436]. При этом в отличие от образа франкфуртских земель присоединенный лиминальный французско-немецкий Эльзас маркирован мотивами насилия, смерти, обнищания. Старое (региональное) и новое (имперское, германское) в эльзасском пространстве противопоставлены друг другу, между ними нет той гармонии и порядка, которые наблюдается в описании исключительно немецких локусов.

Список источников

1. Ильченко Н.М., Пепеляева С.В. Дрезден как культурный хронотоп в картине мира В.К. Кюхельбекера и В.А. Жуковского // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2015. № 4. С. 113–119.
2. Пауткин А.А. Кенигсберг А.Т. Болотова. Оптика самопознания // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2017. № 4. С. 52–61.
3. Панченко Н.Г. Представления о прошлом Испании русских путешественников второй половины XIX века как компонент образа страны и народа // Омский научный вестник. 2012. № 5 (112). С. 52–56.
4. Чикалова И.Р. Наблюдения об Англии и англичанах в эгодокументах и отчетах российских путешественников (конец XVIII – начало XX вв.) // Запад – Восток. 2016. № 9. С. 18–35.
5. Жданов С.С. Границы Германии и Германия как граница: образы лиминального пространства в русской литературе конца XVIII – начала XX в. // Имагология и компаративистика. 2020. № 14. С. 186–209. doi: 10.17223/24099554/14/9
6. Скибина О.М. Типология и поэтика путевых очерков беллетристов конца XIX века // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2017. Т. 2, № 3. С. 110–119.
7. Скальковский К.А. Воспоминания молодости: (По морю житейскому): 1843–1869. СПб. : Типография А.С. Суворина, 1906. 410 с.
8. Скальковский К.А. Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии: 1869–1872. СПб. : Типография т-ва «Обществ. польза», 1873. 323 с.
9. Греч Н.И. Сочинения : в 5 ч. СПб. : Типография Н. Греча, 1838. Ч. 4. 374 с.

10. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений : в 20 т. М. : Худож. лит., 1972. Т. 14. 704 с.
11. Бальзак О. де. Письмо о Киеве // Пинакотека. 2002. № 13/14. Приложение. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ECCE/BALZAC.HTM>
12. Скальковский К.А. Новые путевые впечатления. СПб. : Типография А.С. Суворина, 1889. 286 с.
13. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л. : Наука, 1984. 718 с.
14. Скальковский К.А. Там и сям: Заметки и воспоминания. СПб. : Типография А.С. Суворина, 1901. 464 с.
15. Лейкин Н.А. Наши заграницей. Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых. В Париж и обратно. СПб. : Типография С.Н. Худекова, 1892. 472 с.
16. Мятлев И.П. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже. СПб. : Изд-во А.С. Суворина, 1904. Т. 1. 394 с.

References

1. Il'chenko, N.M. & Pepelyaeva, S.V. (2015) Dresden kak kul'turnyy khronotop v kartine mira V.K. Kyukhel'bekera i V.A. Zhukovskogo [Dresden as a cultural chronotope in the worldview of V.K. Kuchelbecker and V.A. Zhukovsky]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*. 4. pp. 113–119.
2. Pautkin, A.A. (2017) Kenigsberg A.T. Bolotova. Optika samopoznaniya [Koenigsberg of A.T. Bolotov. Optics of self-knowledge]. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshey shkoly*. 4. pp. 52–61.
3. Panchenko, N.G. (2012) Predstavleniya o proshlom Ispanii russkikh puteshestvennikov vtoroy poloviny XIX veka kak komponent obrazza strany i naroda [Ideas about the past of Spain of Russian travelers of the second half of the 19th century as a component of the image of the country and people]. *Omskiy nauchnyy vestnik*. 5 (112). pp. 52–56.
4. Chikalova, I.R. (2016) Nablyudeniya ob Anglii i anglichanakh v egodokumentakh i otchetakh rossiyskikh puteshestvennikov (konets XVIII – nachalo XX vv.) [Observations about England and the British in documents and reports of Russian travelers (late 18th – early 20th centuries)]. *Zapad – Vostok*. 9. pp. 18–35.
5. Zhdanov, S.S. (2020) German Borders and Germany as a Boundary: Images of the Liminal Space in the Russian Literature of the Late 18th – Early 20th Centuries. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 14. pp. 186–209. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/14/9
6. Skibina, O.M. (2017) Tipologiya i poetika putevykh ocherkov belletristov k ontsa XIX veka [Typology and poetics of travel essays by fiction writers of the late 19th century]. *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatishcheva*. 2 (3). pp. 110–119.
7. Skal'kovskiy, K.A. (1906) *Vospominaniya molodosti: (Po moryu zhiteyskomu): 1843–1869* [Memories of Young Years: (Along the Sea of Life): 1843–1869]. St. Petersburg: Tipografiya A.S. Suvorina.

8. Skal'kovskiy, K.A. (1873) *Putevye vpechatleniya v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii: 1869–1872* [Travel Notes in Spain, Egypt, Arabia and India: 1869–1872]. St. Petersburg: Tipografiya t-va “Obshchestv. pol’za”.
9. Grech, N.I. (1838) *Sochineniya: v 5 ch.* [Works: in 5 parts]. Part 4. St. Petersburg: Tipografiya N. Grecha.
10. Saltykov-Shchedrin, M.E. (1972) *Sobranie sochineniy: v 20 t.* [Collected works: in 20 volumes]. Vol. 14. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
11. Balzac, H. de. (2002) *Pis’mo o Kieve* [Letter about Kyiv]. Translated from French. *Pinakoteka.* 13/14. Supplement. [Online] Available from: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ECCE/BALZAC.HTM>
12. Skal'kovskiy, K.A. (1889) *Novye putevye vpechatleniya* [New travel experiences]. St. Petersburg: Tipografiya A.S. Suvorina.
13. Karamzin, N.M. (1984) *Pis’ma russkogo puteshestvennika* [Letters from a Russian traveler]. Leningrad: Nauka.
14. Skal'kovskiy, K.A. (1901) *Tam i syam: Zametki i vospominaniya* [Here and there: Notes and memories]. St. Petersburg: Tipografiya A.S. Suvorina.
15. Leykin, N.A. (1892) *Nashi zagraniitsey. Yumoristicheskoe opisanie poezdki suprugov Nikolaya Ivanovicha i Glafiry Semenovny Ivanovykh. V Parizh i obratno* [Our people abroad. A humorous description of the trip of the spouses Nikolai Ivanovich and Glafira Semyonovna Ivanov]. St. Petersburg: Tipografiya S.N. Khudekova.
16. Myatlev, I.P. (1904) *Sensatsii i zamechaniya gospozhi Kurdyukovoy za granitseyu, dan l’etranzhe* [Sensations and remarks of Mrs. Kurdyukova abroad, dans l’etrange]. Vol. 1. St. Petersburg: Izd-vo A.S. Suvorina.

Информация об авторе:

Жданов С.С. – д-р филол. наук, заведующий кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций Сибирского государственного университета геосистем и технологий, профессор кафедры иностранных языков технических факультетов Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: fstud2008@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

S.S. Zhdanov, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Language Training and Intercultural Communications, Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russian Federation); professor, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: fstud2008@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 19.10.2022.

The article was accepted for publication 19.10.2022.

Научная статья
УДК 94(470)"1917"+343.81(470)+316.77+51-77
doi: 10.17223/24099554/20/15

Каторга и рождение новой политической риторики: анализ корпуса писем политических заключенных начала XX в.

Екатерина Михайловна Болтунова¹

Антон Константинович Лаптев²

Никита Александрович Ломов³

^{1, 2, 3} Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Москва, Россия

¹ ekb Boltunova@hse.ru

² aklaptev@hse.ru

³ nikita-lomov@mail.ru

Аннотация. Рассматривается процесс становления в России начала XX в. нового политического языка, а именно речевых практик, характерных для революционных групп. В качестве источника используется коллекция писем заключенных Смоленской временной каторжной тюрьмы, сохранившаяся в процессе перлюстрации и отложившаяся в Государственном архиве Смоленской области. Привлечение математических алгоритмов, нейросетевых технологий и метода интеллектуального анализа рукописей дали авторам возможность не только указать на происхождение такого феномена, как революционный язык, но и сделать следующий шаг на пути к пониманию механизмов его формирования, а именно проследить сочетание различных нарративов и выявить ряд паттернов, например, отметить активное обращение к эмоциональной сфере.

Ключевые слова: политическая риторика, машинный анализ данных, нейронные сети, политические заключенные, революционеры, негласная переписка, перлюстрация, каторжная тюрьма, нарративы, В.И. Ленин

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: Болтунова Е.М., Лаптев А.К., Ломов Н.А. Каторга и рождение новой политической риторики: анализ корпуса писем политических заключенных начала XX в. // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 294–314. doi: 10.17223/24099554/20/15

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/15

Hard labor and the birth of a new political rhetoric: An analysis of a corpus of letters from political prisoners (early 20th century)

Ekaterina M. Boltunova¹

Anton K. Laptev²

Nikita A. Lomov³

^{1, 2, 3} HSE University, Moscow, Russian Federation

¹ ekboltunova@hse.ru

² aklaptev@hse.ru

³ nikita-lomov@mail.ru

Abstract. The article focuses on the formation of a new political rhetoric of revolutionary groups in the last years of the Russian Empire's existence. The authors search for determinants in the deviation of the political speeches of the revolutionary movement's leaders from the standards adopted at that time. As part of the work, an objective was set to describe the emergence and development of new forms of political language, and to identify the key factors influencing this process, in order to analyze the evolution of the political language and the formation of narratives relevant for public consciousness, as well as to search for the environment that forms this language. To reach this objective, an interdisciplinary approach was applied, based on the use of mathematical methods to study the revolutionary language on a unique historical source: the archive of the clarified letters by Smolensk convicts of 1906–1907. These ego-documents, created by the revolutionaries at the time of their stay in the Smolensk convict prison, are specific due to the secret nature of the correspondence, and they verbalize the experience of creating new speech forms and the processes of developing relevant narratives. To conduct the study, a neural network was trained, which made it possible to decipher the manuscripts (convicts'

letters) and “translate” the corpus of documents into machine-readable characters. Using the methods of mathematical analysis, an initial intellectual analysis of the content of the letters was carried out, aimed at determining the main narratives (themes) that were recorded in the manuscripts. The results were the identification of four key narratives found in the studied documents: corporal, emotional, criminal, and also the narrative of time. Each of the narratives was defined through a list of keywords combined into dictionaries. As a result of the study, the authors found that the category “time” is closely related to the description of prisoners’ emotional and physical states: the answer to the terrifying state of “now” was a bright future, which was supposed to come “later”. Convicts practically did not build connections between criminal topics and the category “corporality”, which means that they did not consider being in prison as the root cause of difficulties and hardships. The key point in the study is that references to the emotional sphere, important for revolutionaries’ communication, did not act as a trigger – the emotional narrative did not become “leading” in most cases. However, it consistently acted as a “subordinate”, which means that no matter what it was about – one’s own body, a planned murder, or about a bright future – the narrative certainly had to be accompanied by some kind of an emotional component. The authors come to the conclusion that the new political rhetoric of revolutionary groups was formed in the space of hard labor prisons, and the identified narratives actually connected different-level rhetorical structures and made it possible to create a new form of talking about the political, turning the opponents of the empire into a single “emotional community”.

Keywords: political rhetoric, machine data analysis, neural networks, political prisoners, revolutionaries, private correspondence, perusal, convict prison, revolutionary language narratives, Lenin

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

For citation: Boltunova, E.M., Laptev, A.K. & Lomov, N.A. (2023) Hard labor and the birth of a new political rhetoric: An analysis of a corpus of letters from political prisoners (early 20th century). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 294–314. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/15

В современных академических исследованиях обращение к теме публичности и рассмотрение практик функционирования публичной сферы имеет вполне устойчивый характер. При этом речь идет как об

интерпретации имперских и советских сюжетов, так и об анализе современного периода [1–4]. Особый интерес в последнее время приобретает изучение режимов социокультурной коммуникации в периоды социальных потрясений – от моментов трансфера власти до революционных событий 1905–1907 г и 1917 гг. и Гражданской войны 1918–1922 гг. [5; 6. С. 69–87; 7–9]. В поле зрения исследователей оказываются как политическая риторика, актуальная в конкретные исторические периоды, так и – шире – сфера политического мышления, определяющаяся как зона, «в которой смыкается индивидуальная и общественная природа гражданина, стремящегося воздействовать на других людей с помощью речевых актов» [10. С. 15]. Особое внимание в этой связи уделяется формам публичной коммуникации, характерным для того или иного политического лидера.

Недавние изыскания в отношении политического языка В.И. Ленина, предпринятые И. Калинным и Г. Карпи, позволили существенно дополнить наши представления об особенностях и значении форм публичного высказывания, характерных для вождя [11, 12]. Анализируя как собственно ленинские тексты, так и дискуссии о стиле его выступлений, которые развернулись в литературной и академической среде в первые годы после смерти лидера РКП(б), И. Калинин и Г. Карпи указали на существенное отличие ленинского языка от принятых стандартов начала XX в., определив особенности его политической речи. В числе последних были названы в частности: 1) резкое упрощение речевых структур (на синтаксическом, фразеологическом и лексическом уровне), имевшее целью сделать речь понятной для неподготовленного и просто необразованного слушателя; 2) прагматизм высказывания, в котором «в зависимости от функции конкретного текста вульгаризация языка могла сосуществовать... с подчас весьма гипертрофированными книжными элементами»; 3) ставка на повелительный и одновременно проповеднический характер высказывания и, наконец, 4) сосуществование в рамках одного высказывания разных смыслов и утверждений [11. С. 614–615; 12. С. 4]. В отношении особенностей речи Ленина Г. Карпи приводит две цитаты, относящиеся к середине 1920-х гг., – Л.Д. Троцкого и лингвиста А. Финкеля. Троцкий так описывал стиль публичной коммуникации вождя: «Конструкция фраз обычно громоздкая, одно предложение напластовывается на другое или, наоборот, забирается

внутрь его». Согласно Финкелю, «наиболее характерным приемом является у Ленина разрыв синтаксического целого. Предложение, отвечающее какой-либо мысли, пересекается авторскими ремарками, репликами, возражениями, вплоть до того, что два или больше предложений идут параллельно» [12. С. 40–41].

Отметим, что интереснейший разбор, который предлагают И. Калинин и Г. Карпи, развернут в сторону теоретической рефлексии о литературе и идеологии и не предполагает рассмотрения вопроса о процессе становления, формирования и тестирования новых форм политического языка группами революционеров. Иными словами, авторы не дают ответ на вопрос, как именно возник ленинский язык¹ и следует ли искать объяснение в рассмотрении системных усилий конкретного человека или анализе речевых практик, получивших распространение в соответствующей среде?

Вероятно, ответ на этот вопрос можно найти изнутри более широкого контекста, т.е. обратившись к эволюции языка профессиональных революционеров начала XX столетия. При выборе такой исследовательской оптики существенное значение имеет работа с эгодокументами, созданными революционерами в момент конкретного события или сразу после него (прежде всего, письма, а также дневники и записные книжки), – эти источники фиксируют, помимо прочего, опыт создания новых речевых форм и процессы выработки актуальных нарративов. Отметим, однако, что значительная часть подобных текстов была утрачена – формы негласной работы и конспирации требовали сокрытия или уничтожения корреспонденции и рукописных текстов революционного содержания².

Предлагаемое исследование было также выполнено на относительно ограниченном числе документов, о которых речь пойдет ниже. Существенно, что в нашем случае анализ источников предполагал выявление паттернов и закономерностей, присутствующих в языке и

¹ И. Калинин отмечает, что представители ОПОЯЗа полагали, что язык Ленина появился как результат использования открытых формалистами законов поэтического языка [11. С. 605–615].

² Показательно, что составитель сборника предсмертных писем революционеров В.А. Кондратьев обнаружил лишь 56 единиц подобных документов, сохранившихся в личных и семейных архивах [13. С. 6].

формирующих его структуру, а также взаимозависимость складывающихся нарративов. Сложность речевых конструкций и необходимость их оценки через взаимное воздействие друг на друга потребовали привлечения методов математического анализа и технологий, связанных с работой нейронных сетей.

В качестве источника для работы были использованы перлюстрированные письма заключенных Смоленской временной каторжной тюрьмы. Этот блок материалов был обнаружен в фондах Государственного архива Смоленской области (Ф. 404. Оп. 1. Д. 631) и представляет собой корпус из 67 писем, датированных 1907–1908 гг., т.е. созданных в период Первой русской революции и непосредственно после нее. Специфика коллекции обусловлена характером самих документов: по содержанию это негласная переписка политических заключенных, которая велась внутри каторжной тюрьмы и частично выходила за ее пределы. В последнем случае адресатами корреспонденции выступали родственники каторжан, а также их товарищи по революционному делу «на воле».

Отметим, что письма, пересылаемые за пределы каторги, отличались наиболее очевидными атрибутами конспирации. Так, один из политических заключенных Смоленской тюрьмы, передавая сведения, использовал в качестве шифра дробные числа, а также сокращал все фамилии до заглавной буквы: «Все что через К. сделать просил Вы уже постарайтесь также и это, что Вам передает Ж¹. Все это должно идти по адресу 6/1 15/1 1/2 5/2... Вы спрашивали через И. фамилию дома какую и какого – не знаю. Вот вам др. дом. 3/1 2/1 1/4 4/4 9/1 16/1 8/1 1/6 4/5... Вот пока все то важное» [14. Л. 8]. Для передачи негласной корреспонденции за пределы тюрьмы использовались доверенные лица из числа конвоиров и охраны, которые фигурируют в текстах указанной коллекции писем в качестве «*notre courieur*», т.е. «нашего курьера» («Я вам послал несколько дней цидульку (записку – прим. авт.) но от вас ответа не было, я думаю может быть “*notre courieur*” занес по безграмотности в другое место что с ним часто случается...») [14. Л. 29].

Непосредственно внутри Смоленской каторжной тюрьмы такие письма циркулировали благодаря использованию различных

¹ Здесь и далее сохранена орфография и пунктуация источника.

ухищрений – веревочных «мостов» между оконными проемами камер, сквозных отверстий, просверленных в стенах (так называемые телефоны), «закладки» корреспонденции в отхожих местах и помывочных. Передачу корреспонденции осуществляли также сочувствующие заключенным¹ конвоиры и жандармы.

Как уже упоминалось, в рамках принятых установок каторжане должны были уничтожать письма после прочтения, и это правило, очевидно, соблюдалось. Имеющиеся в нашем распоряжении материалы сохранились благодаря перлюстрации, осуществлявшейся смоленскими жандармами. За счет налаженной агентурной работы так называемые ксивы (письма, запрещенная переписка) скрытно изымались и поступали в жандармское отделение, где их копировали, после чего оригиналы писем возвращали в тюрьму для передачи получателям. Отметим, что фиксация информации в процессе перлюстрации определила ряд особенностей текста: все имеющиеся в нашем распоряжении письма были переписаны одним человеком – жандармом, ответственным за негласную работу с революционными элементами в каторжной тюрьме, а значит, речь идет об одном почерке. Согласно правилам, перлюстратор, работавший с документами, был обязан скопировать все детали текста, ничего не опуская, не добавляя и не корректируя попавший в его руки материал [16. С. 7].

В содержательном отношении письма каторжан представляют собой зафиксированный поток сознания; эти рукописные документы со-поставимы с живой речью заключенного. Тексты создавались в условиях ограниченного времени и опасности быть раскрытыми. Отсутствовала и возможность редактировать написанное – у заключенных не было ни лишней бумаги, ни дополнительных письменных принадлежностей. К тому же оригинальные тексты записывались на

¹ Сочувствие персонала каторжных тюрем – образ, который можно обнаружить в эгодокументах революционеров. Так, Ф.Э. Дзержинский писал в своих письмах из заключения: «Жандармы теперь запуганы и боятся разговаривать с нами; только по глазам можно узнать, кто сочувствует нам» [15. С. 58]. Политические заключенные в Смоленске также отмечали «помощь» жандармов и конвоиров: в тайном письме к одному из своих товарищей, проживавших в городе, арестанты просят передавать деньги и письма в каторжную тюрьму через «нашего посыльного надзирателя, который будет присылаться нами как только потребуется» [14. Л. 29].

небольших клочках бумаги при плохом освещении. Неудивительно поэтому, что имеющиеся в нашем распоряжении тексты изобилуют ошибками, прежде всего, пунктуационными. В ряде случаев количество ошибок указывает на невысокий образовательный уровень авторов писем.

Авторы тюремных писем, по-видимому, принадлежали к социал-демократам. В письмах часто встречается обсуждение дел в Одессе, Севастополе и в целом на юге Российской империи – можно предположить, что каторжане были участниками Севастопольского восстания 1905 г. В Смоленской каторжной тюрьме в это время действительно содержались «севастопольцы», в частности бывший кадровый офицер Борис Ждановский [17. С. 73].

Наибольшее количество писем в деле принадлежит двум авторам: Ивану Быковскому и Тимофею Лишневскому – товарищам по революционному делу, что видно из содержания писем, которые содержат множество общих тем и отсылки к событиям 1905 г. В переписке Быковский выступает по отношению к Лишневскому, двадцатилетнему юноше, в роли старшего и более опытного соратника – дает наставления, знакомит с литературой и настоятельно требует заниматься самообразованием. Более высокий образовательный уровень Быковского прослеживается по текстам его писем, выстроенных более грамотно; для него характерно также использование слов и выражений на французском. Лишневский в переписке признает авторитет Быковского, нередко просит совета и эмоционально описывает наставнику собственные переживания и опасения по поводу будущего.

Отметим, что переписка этих каторжан – наиболее интересная часть документального комплекса. Письма за авторством других заключенных обрывисты и не имеют ответов, что не позволяет реконструировать предмет переписки, как это можно сделать в случае с заочным диалогом Быковского и Лишневского. Для понимания особенностей структуры и содержания корреспонденции смоленских каторжан приведем несколько писем Быковского и Лишневского за ноябрь – декабрь 1908 г. [14. Л. 2–2 об., 22–22 об., 33–34 об.].

1

Тимофей Лишневский

Письмо заключенным Быковскому и Усикову

<2 октября 1908 г. Смоленская временная¹ каторжная тюрьма>

Здравствуйте, тов^{<арищ>} Быков^{<ский>} и Усиков! Я ваши записки получил и даю вам во 2 раз ответ причина вам известна был провал маленький хотя не важное ну всетаки нехорошо. Писал я следующее насчет этой твари Федора то еще там Усик был в 30 кам^{<ере>}. Я послал туда ксиву и писал почему они его не повесили суку и просил чтобы ответ писали на ваше имя так к^{<а>}к ко мне труднее написать. Еще вот что друг что это не правда что он писал и предлагал услуги сыскному отделению а он писал командиру г. Севастополя что желает искупить прошлое так к^{<а>}к у него есть там супруга и он невинно попал что действительно брат родной его знал что он за негодяй взял его по делу и ему сразу петлю дали а позже дали вечную² а брату в сознании дали 20 лет Это мне сказал наш парикмахер он его в контору³ водил услуга его такая вешать преступников а сам он уже приписался в собачье общество⁴ он не преступник. Вчера вы были на комиссии⁵ и я слышал что вас уже признали не знаю ноги или руки⁶ скоро подробно узнаю тогда сообщу. Мне намекнули Шлиссельбургом⁷ но я так сказал что я и там добьюсь что мне надо ну он сказал что там хуже как здесь я думаю что ложь, а впрочем раз хуже не будет к^{<а>}к здесь ту записку я не очень распространялся но всетаки либерал⁸ поймет что и вы провокаторов не любите но я думаю что это

¹ Увеличение числа политических заключенных после революции 1905–1907 гг. заставило правительство создать каторжные тюрьмы на территории европейской части Российской империи. Такие структуры рассматривались как временные, что нашло отражение в их названии.

² В данном случае – пожизненная каторга.

³ Жандармское отделение.

⁴ Имеются в виду полицейские или жандармские чины, проявлявшие особую жестокость в отношении политических заключенных [14. Л. 15].

⁵ Медицинская комиссия, которая признавала необходимость смягчения условий заключения.

⁶ Судя по контексту писем, адресат письма болел артритом или имел проблемы с суставами конечностей.

⁷ Шлиссельбургская каторжная тюрьма.

⁸ Ироничное прозвище начальника Смоленской каторжной тюрьмы, отличавшегося суворостью в отношении политических заключенных. Ответом на ужесточение содержания заключенных были массовые голодовки и даже бунты, один из которых, произошедший 30 декабря 1906 г., газета «Век» назвала «голым бунтом»: в канун нового года арестанты, уставшие от старой «смрадной» одежды, а также грязного и несменяемого постельного белья пошли на нестандартную

ему понятно было до этой ксивы. Вот что вы пишите, что легальными способами надо добиваться то я уже бросаю все на свете и еще раз пойду к инспектору в декабре вы видите Ваня (Быковский – прим. авт.) что я уже более половины в могиле и даже радуюсь этому и могу только сказать простите товарищи что я могу для вас всех только одну жизнь принести в жертву. Я теперь другой раз хожу и думаю к^{ак} бы только выполнить свой акт¹ удачно что я буду лежать и собака рядом со мною. Теперь мне плохо писать очень строго, ну всетаки плевать надо на них. Пока прощайте всего хорошего вам привет Траутману², уважающий вас искренно от души Лишневский.

И^{вану} Быковскому

2

Тимофей Лишневский Письмо родителям и брату Саше

<4 декабря 1908 г. Смоленская временная каторжная тюрьма>

Здравствуйте дорогие родители и дорогой брат Саша. Во первых строках моего письма спешу сообщить тебе что я жив еще меня не убили ты знаешь брат Саша я получил в Смоленске за убийство шпиона вечную каторгу.³ Я тебе писал очень много писем но от тебя ответа нет я тут слышал, что тебя где то за Москвой убили на преступлении, когда ты с Олонецка ушел. Сейчас я нахожусь в очень скверном положении сижу в ручных и ножных⁴ и один везде вот уже скоро 2 года так у меня Саша есть к тебе очень большая просьба, так к^{ак} я уже можно сказать в живых отсюда с этой каторги не вырвусь и не придется быть на воле то я прошу тебя мсти за меня ты знаешь кому и до гроба жизни родных береги их Бог один знает живы ли они еще к^{ак} они тебе дороги так и мне знаешь они нам кроме добра ничего не желали, ну что когда нам злой рок написан я из каторги в каторгу и ты так же самое я прошу тебя одно по получении сего письма ты ответь мне г. Смоленск каторжная тюрьма Мордки Лишневскому пиши о себе и о родных где они или в Москве или в Одессе находятся затем напиши к^{ак} ты

форму протеста – они сняли с себя белье и выбросили его вместе с одеялами из камер заключения [17. С. 77]. О режиме содержания в Смоленской каторжной тюрьме см. также [18. С. 77, 80–82].

¹ Речь идет об убийстве тюремного инспектора, которое планировал автор письма.

² Заключенный, находившийся в одной камере с Иваном Быковским.

³ Каторжане делились на три группы. В первый разряд входили приговоренные к бессрочной каторге или осужденные на срок свыше пятнадцати лет, во второй – от пятнадцати до восьми лет; в третий – менее восьми лет. В данном случае имеется в виду бессрочная каторга.

⁴ Речь идет о ручных и ножных кандалах.

женился или нет хотя я бы не советовал бы этой глупости делать ну воля твоя к<а>к на Кати или на другой какой. Денег мне не присыпай потому что здесь не дадут вычтут все до копейки я здесь мебель и все ломал только письмо пиши к<а>к кто жив и кто умер вот это мне дорого знать я уже открывал дела но меня не хотят никуда вызывать ты там попроси в тюрьме что меня кто нибудь взял по делу я был бы очень ему и тебе благодарен если бы вырваться отсюда. Напиши что ты делаешь то что раньше или стал работать хотя мне не верится чтобы ты бросил ты не выдержишь эти карты и водка пригонят тебя опять в каторгу куда нибудь или в тюрьму брось Сашка есть возле чего жить да и ты сам не маленький 22 года должен понимать вспомни ту осень что мы потеряли сколько денег и сколько несчастий мы имели.¹ Прошу тебя ответь все подробно а за эту шкуру не поминай душа ее вон. Целую тебя и родных искренно пишу может в последний раз Тимоша. Передай поклон Медведю Васьки и Страусу Саши, поцелуй Ваню и Петрова Ваську и косого Петьку, Сидоренки Васьки, Психа Ваньки и дунька Лабриха и Катьки своей и Людвигу и всем всем Коле Дидгеру. Прощайте.

Ваш Тимоша

3

Тимофей Лишневский

Письмо заключенному Андрею Овчинкину.

<17 декабря 1908 г. Смоленская временная каторжная тюрьма>

Здравствуй товарищ Андрей!

Сегодня приходил инспектор и объявил, что никуда не вышлют, ну брат Андрей передай от меня Курильскому и Жбанову последний прощальный привет, так к<а>к скоро меня уже в живых не будет, лучше умереть и какую нибудь суку еще за собой потянуть спасибо товарищам к<а>к они за меня заступаются. Если куцый² рядом с тобой, проси нож пусть все меры примут, да скорей принесут и передадут³.

Лишневский

4

Иван Быковский

Письмо заключенному Тимофею Лишневскому

<19 декабря 1908 г. Смоленская временная каторжная тюрьма>

Дорогой Тимоша! Послушай мой глупый совет, помни, что я тебе не враг и желаю тебе того же что и себе, умоляю тебя: не отдавай своей жизни палачу, ибо

¹ Вероятно, отсылка к азартным играм.

² Кличка заключенного, содержавшегося в одной камере с Андреем Овчинкиным.

³ Речь идет о передаче ножа или заточки, которой Тимофей Лишневский собирался убить тюремного инспектора.

мы еще молоды и нам предстоит многое впереди, слушай дружок, ты винки во все то, что нас окружает и ты увидишь как ничтожны наши страдания в сравнении с страданием Всего народа, помни что здешним актом (убийством. – *Прим. авт.*) ты не удивишь никого наоборот тебя будут проклинать большинство в этом я уверен, а если и вспомнят про тебя, то это только близкие к тебе, да еще те, которые поймут суть дела, но таких найдется немного, а из за этого умирать безумно, ты еще много можешь сделать полезного в будущем я верю в твой светлый ум и убежден, что ты пойдешь с народом но не против него, а то что мы будем на свободе в этом я ни чуть не сомневаюсь, пройдет 2–3 года и мы вольные птицы, это же время используем для пополнения своих знаний, чтобы выйти к народу с хорошим запасом знания, вот это одна сторона моего совета, что же касается твоего облегчения и уравнения с остальными, то я тебе скажу следующее: потерпи пока уйдет этот паразит¹, а тогда начнем действовать и поверь, что на первое время новая метла² недопустит волынь³ и удовлетворит если не общую, то уavanaughет здесь, а поэтому никаких возваний писать не стоит, так к<а>к это повредит лишь делу, сейчас поднимут волынь и без сомнения проиграют а тогда уж их и дубиной не поднимешь. Дорогой Тимоша умоляю тебя прими мой совет и поверь не будешь раскаиваться, а теперь пока потерпим меня тоже уже ни с кем соединять не хочет и уже 1 1/2 месяца даже больше как покончил с ним все счеты я был у инспектора по поводу лавочника и он порывался несколько раз со мной разговаривать, но я дипломатически молчал, даже инспектор заметил говоря: не стоит на прощании ссориться и сердиться, но я ничего не сказал, я также с нетерпением жду новой метлы, посмотрим к<а>к заметет, ну а теперь пока потерпим, будем утешать друг друга словечками, а также и другим, если будет, да должен тебе сказать, что какой то «негодяй» прислал деньги как тебе понравится такой «нахал»⁴. Но только не знаю сколько, сегодня взяли квитанцию и поверь, что если там будет больше 5 руб. <лей>, то я его еще не так «разругаю» за то конечно, что не дают спокойно голодать. Ну прочь шутки, я за Шеповалова в тот же день говорил, а остальная публика слышала но молчала, сегодня также я 4 раза требовал прогулки, а остальные молчали, как будто бы до них не относится, обидно, но я уже стал к ним привыкать. Еще раз прошу, прими мой дружеский совет и не

¹ Начальник каторжной тюрьмы, слухи о переводе которого в Петербург циркулируют в письмах заключенных.

² «Метлой» называли начальника каторжной тюрьмы. В этом отношении фраза «новая метла» указывает на смену тюремного руководства.

³ Оригинальное слово из письма смоленских каторжанина, вероятно, отсылка к форме протеста заключенных.

⁴ Автор текста использует кавычки для маркировки ироничных высказываний. В момент, когда пришли деньги, предназначенные в первую очередь для покупки еды, Иван Быковский, не согласный с внутренним распорядком каторжной тюрьмы, объявил голодовку.

расстраивай себя, если нужно будет погибнуть, то погибнем вместе, а пока поживем, «авось» и на нашей улице будет праздник. Крепко жму твою лапку и целую.
Ваня

P-S. Лапку если привезет маман, то пришлю, у меня у самого слюнки текут. «adieu».

Как мы видим, этот сегмент переписки выстраивается вокруг нескольких ключевых сюжетов: подготовки убийства начальника тюрьмы или тюремного инспектора, которое задумал Лишневский, но не одобряет Быковский, условий содержания, здоровья и морального состояния каторжан, готовых к участию во внутритюремных забастовках. При этом формат письма (отсутствие корректной пунктуации, многочисленные ситуационные отсылки и специфическая лексика) серьезно затрудняет понимание смыслового наполнения текстов, что, в свою очередь, осложняют работу по контекстуализации материала.

Отметим, что вокабуляр, который используют каторжане, представляет собой сочетание лексики, с одной стороны, характерной для соответствующей революционной среды («легальными способами», «отдать жизнь палачу», «пойти с народом», «начать действовать», «товарищ») с отсылками к категориям высокого порядка («искупить прошлое», «выйти к народу», «страдание», «принести в жертву») и, с другой стороны, тюремного жаргона («ксива», «шкура», «высшая», «контора», «одиночка», «коколодок», «по-арестантски», «вечняки»).

Существенно, что материалы такого рода демонстрируют схожесть по отношению к политическому языку В.И. Ленина, о котором речь шла выше. Мы видим здесь характерную в обоих случаях простоту изложения, корректировку форм в соответствии с уровнем адресата, сочетание подчас несочетаемых слов, дидактичность и/или экспрессивность подачи и, наконец, прерывистую и часто неочевидную конструкцию предложения. Все это позволяет предположить, что коммуникация в стенах каторжных тюрем начала XX в. стала своего рода базой для выработки и тестирования нового революционного языка.

Однако рассмотрение этого блока источников позволяет нам не только указать на происхождение такого феномена, как революционный язык, но и сделать следующий шаг на пути к пониманию

механизмов его формирования, а именно проследить сочетание различных нарративов, составляющих подобные тексты.

Для проведения такого изыскания на основе указанного комплекса документов были использованы методы математического анализа. Первоначально исследовательская группа осуществила ручную расшифровку части писем, что позволило произвести обучение нейросетевой модели VerticalAttentionOCR (уровни строки и страницы). В результате применения нейросети к распознаванию всего корпуса документов из 67 писем удалось получить существенный результат – показатели качества, а именно доля ошибок в символах (CER¹) и словах (WER²) для всей выборки оказалась ниже, чем у известной нейросетевой модели Russian Generic Handwriting 2 (Transkribus). Важно подчеркнуть, что проведенная работа была осуществлена на достаточно ограниченном объеме первоначального материала для обучения собственной нейросетевой модели «с нуля». Результаты, полученные на основе нейросетевого распознавания указанного корпуса рукописных текстов, демонстрируют возможность использования нейронной сети для работы с массивами данных при низком проценте первоначально расшифрованных материалов (десятки, а не сотни или тысячи архивных листов), что открывает широкую перспективу для изучения рукописных (в том числе архивных) текстов.

После автоматической расшифровки всего блока писем каторжан, авторами была поставлена цель – проанализировать содержание текстов через выявление ключевых нарративов (тем) с помощью поиска и оценки частотности ключевых слов³. Первоначально были выделены основные нарративы – телесный, эмоциональный, криминальный, а также нарратив времени. Для каждого из них был подготовлен словарь ключевых слов. Например, для телесного нарратива (который также может рассматриваться как медицинский нарратив) были выделены слова «больной», «здоровый», «доктор», «морфий», «кровь» и другие, для эмоционального – «счастливый», «печальный», «злой», «унылый», «скуча», «страдать» и другие, для криминального –

¹ Character error rate.

² Word error rate.

³ В работе использован метод главных компонент и метод стохастического вложения соседей с t-распределением (t-SNE).

«убить», «зарезать», «карцер», «каторга», «наручник» и другие, для нарратива времени – «сегодня», «завтра», «ночь», «скоро», «пожить» и др. Анализ писем каторжан в данном случае предполагал не только автоматическое выявление главного нарратива или – шире – иерархии нарративов, но и идентификацию «связки» между ними, т.е. определение «ведущего» и «ведомого» нарративов¹. В процессе исследования за единицу анализа был принят один архивный лист (без оборота) как величина, наиболее удобная для статистической оценки со стороны автоматического алгоритма (нейросети). Отметим, что большая часть писем занимает один или два листа (66 и 34% соответственно). Полученные в рамках базового интеллектуального анализа данные представлены в таблице.

**Общие статистические данные по анализу нарративов
в письмах политзаключенных Смоленской временной каторжной тюрьмы**

Параметр сравнения	Телесный нарратив	Эмоциональный нарратив	Криминальный нарратив	Нарратив времени
Частота употребления слов из словаря	166	265	155	239
Количество листов с преобладающим нарративом (статистическое большинство)	16	32	12	26
Количество листов со статистически значимым преобладанием ²	4	13	3	8

¹ Помимо этой задачи алгоритм выявил в переписке каторжан слова, начинающиеся с заглавной буквы. Это позволило автоматически идентифицировать имена собственные (включая названия населенных пунктов), а также начало предложений (при нарушенной или отсутствующей пунктуации). Реализация этой задачи позволила установить, что в отдельных случаях авторы корреспонденции – осознанно или нет – фиксировали социальную реальность конкретной среды и эпохи, в частности использовали прописные буквы в словах «Высочайшее имя» и «Начальник».

² Параметр был введен для дополнительной проверки валидности и репрезентативности, полученной на основе словаря статистики, и исходит из

Как видно из полученных данных, наиболее часто встречающимся в этом блоке документов является эмоциональный нарратив: 265 упоминаний на 32 из 86 листов. Рассматривая статистически значимое преобладание, можно увидеть, что эмоциональный нарратив также превалирует (упоминание на 13 листах). Нарратив времени выступает вторым по востребованности – на него приходятся 239 упоминаний, он фиксируется на 26 и 8 листах соответственно.

Криминальный и телесный нарративы оказываются сопоставимыми. Так, исходя из оценки статистического большинства, такие нарративы выявляются на 12 и 16 листах соответственно. Статистика употребления слов из условно медицинского и криминального словарей также схожа – из 825 употреблений, приходящихся на все четыре темы, 166 соотносятся с телесностью, а 155 – с преступлениями. Таким образом мы можем говорить о своего рода иерархии нарративов в указанной коллекции материалов: (1) эмоциональный, (2) временной, (3) телесный и (4) криминальный.

Статистика последовательности появления нарративов в тексте демонстрирует устойчивую связь между эмоциональным, временным и телесным нарративами, которые чаще всего встречаются вместе. С эмоциональным нарративом соотносятся также телесный и криминальный нарративы, хотя последний – в меньшей степени. Однако в письмах каторжан описания криминальной деятельности и телесности крайне редко оказываются рядом, зачастую выступая обособленно.

Значение эмоционального нарратива представляется во многом очевидным с учетом того, что корпус источников создавался в условиях каторжной тюрьмы. Следует, однако, обратить внимание на несколько других обстоятельств, которые высвечивает проведенный анализ. Во-первых, категория «время» здесь тесно связана с описанием эмоционального и физического состояния заключенных. Иными словами, рассказ о себе, своих болезнях, горестях и страданиях – душевных и телесных – непременно соотносился с указанием на «сейчас» и «потом». Ответом на ужасающее состояние «сейчас» становилось светлое будущее, которое должно было наступить «потом».

предположения, что нарративы с достаточной полнотой описываются наборами своих ключевых слов, а вероятность нарратива пропорциональна суммарной частоте встречаемости его слов в общем корпусе русскоязычных текстов.

Во-вторых, политические заключенные Смоленской каторжной тюрьмы практически не выстраивали связи между криминальными темами и категорией «телесность», а значит, пребывание в тюрьме не рассматривалось ими как первопричина трудностей и невзгод. В-третьих, криминальные сюжеты, которые прямо увязывались с эмоциональным нарративом, оказывались относительно автономными по отношению как к описанию болезней и страданий, так и к рассуждениям о времени вообще и о будущем в частности. И, наконец, в-четвертых, важные для коммуникации революционеров отсылки к эмоциональной сфере не выступали в качестве триггера – эмоциональный нарратив не становился в большинстве случаев «ведущим». Однако он стабильно выступал как «ведомый», а значит, о чем бы ни шла речь – о собственном теле, о планируемом убийстве или о светлом будущем, она непременно должна была сопровождаться некой эмоциональной составляющей.

Проведенное исследование позволяет подтвердить отдельные историографические выводы в отношении представленческих установок революционных групп, в частности ориентации на образ будущего, и обнаружить, с одной стороны, пространство, в котором формировался революционный язык, а с другой – идентифицировать нарративы, которые фактически скрепляли разноуровневые риторические структуры, позволяя создать новую форму разговора о политическом, превращая противников империи в «эмоциональное сообщество». Неудивительно поэтому, что даже во второй половине 1970-е гг., когда язык советских лидеров был как никогда далек от экспериментов первых послереволюционных лет, первые секретари обкомов КПСС, перечитывая свои речи, адресованные партактиву области и нацеленные на обсуждение результатов соцсоревнований, объема удоев или развития промышленности, стремились обнаружить хоть какую-то возможность для проявления эмоций – используя красный или синий карандаш, они подчеркивали в текстах выступлений слова, которые надлежало выделить интонационно, ставили на полях восклицательные знаки и добавляли фразы «с глубочайшей признательностью» или «от всей души» [19. Л. 1–14].

Список источников

1. Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России : сб. статей / сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М. : Новое литературное обозрение, 2021. 744 с.

2. Болтунова Е.М. «Я произнес перед вами слово истины»: речи Александра I в Великом княжестве Финляндском и Царстве Польском // Новое литературное обозрение. 2021. № 5 (171). С. 61–79.
3. Зубков К.Ю. Сценарии перемен. Уваровская награда и эволюция русской драматургии в эпоху Александра II. М. : Новое литературное обозрение, 2021. 608 с.
4. Voronina T., Kaelin B. The Feelings of Progress: Peripheral Temporalities during Late Socialism. Introduction // Canadian Slavonic Papers. 2023. Vol. 65 (1). P. 1–6.
5. Сафонова Ю.А. Русское общество в зеркале революционного террора. 1879–1881 годы. М. : Новое литературное обозрение, 2014. 376 с.
6. Андреев Д.А. Самодержавие на переломе: 1894 год в истории династии и власти. СПб. : Алетейя, 2022. 234 с.
7. Туманова А.С. Публичное пространство России в 1906–1916 гг.: направления эволюции и формы коммуникации // Российская империя между реформами и революциями 1906–1916 гг. / под ред. А.И. Миллера и К.А. Соловьева. М. : Квадрига, 2021. С. 203–236.
8. Борисова Т.Ю. «Необходимая оборона общества»: Язык суда над Засулич // Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории / под ред. М.Б. Велижева, Т. М. Атнашева. М. : Новое литературное обозрение, 2018. С. 522–546.
9. Шевелев Д.Н. Эволюция идеологии антибольшевистского движения востока России в годы Гражданской войны // Гражданская война в России: проблемы выхода, исторические последствия, уроки для современности : сб. науч. тр. Новосибирск : Параллель, 2022. С. 103–120.
10. Атнашев Т., Велижев М. Три дилеммы интеллектуальной истории: the state of the craft // Новое литературное обозрение. 2021. № 5 (171). С. 11–21.
11. Калинин И.А. Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. № 15 (4). С. 605–617.
12. Карти Г. Политический язык Ленина. Идиома «партийность» // Новое литературное обозрение. 2021. № 5 (171). С. 38–60.
13. Кондратьев В.А. Письма славы и бессмертия. 1905–1920 гг. 2-е изд., доп. М. : Изд-во полит. лит., 1974. 223 с.
14. Государственный архив Смоленской области. Ф. 404. Оп. 1. Д. 631.
15. Дзержинский Ф.Э. Избранные произведения : в 2 т. М. : Изд-во полит. лит., 1967. Т. 1: 1897–1923 гг. 564 с.
16. Майский С. Черный кабинет: из воспоминаний бывшего цензора. Петроград : Былое, 1922. 23 с.
17. Марголис Ю.Д., Сандлер В.И. Сквозь время... Документальные очерки. М. : Молодая гвардия, 1968. 288 с.
18. Лаптев А.К. Чувствуя революцию: эмоциональный режим каторжных тюрем Российской империи в развитии коммуникации протеста // *Quaestio Rossica*. 2023. Т. 11 (1). С. 73–87.
19. Государственный архив Ивановской области. Ф. П–327. Оп. 20. Д. 146.

References

1. Atnashev, T. Vayzer, T. & Velizhev, M. (2021) *Nesovershennaya publichnaya sfera. Istorya rezhimov publichnosti v Rossii* [An imperfect public sphere. History of publicity regimes in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
2. Boltunova, E.M. (2021) “Ya proiznes pered vami slovo istiny”: rechi Aleksandra I v Velikom knyazhestve Finlyandskom i Tsarstve Pol’skom [“I spoke the word of truth before you”: speeches of Alexander I in the Grand Duchy of Finland and the Kingdom of Poland]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 5 (171). pp. 61–79.
3. Zubkov, K.Yu. (2021) *Stsenarii peremen. Uvarovskaya nagrada i evolyutsiya russkoy dramaturgii v epokhu Aleksandra II* [Scenarios of change. Uvarov award and the evolution of Russian drama in the era of Alexander II]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
4. Voronina, T. & Kaelin, B. (2023) The Feelings of Progress: Peripheral Temporalities during Late Socialism. Introduction. *Canadian Slavonic Papers*. 65 (1). pp. 1–6.
5. Safranova, Yu.A. (2014) *Russkoe obshchestvo v zerkale revolyutsionnogo terrora. 1879–1881 gody* [Russian society in the mirror of revolutionary terror. 1879–1881]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
6. Andreev, D.A. (2022) *Samoderzhavie na perelome: 1894 god v istorii dinastii i vlasti* [Autocracy at a turning point: 1894 in the history of dynasty and power]. St. Petersburg: Aleteyya.
7. Tumanova, A.S. (2021) Publichnoe prostranstvo Rossii v 1906–1916 gg.: napravleniya evolyutsii i formy kommunikatsii [Public space in Russia in 1906–1916: directions of evolution and forms of communication]. In: Miller, A.I. & Solov’ev, K.A. (eds) *Rossiyskaya imperiya mezhdu reformami i revolyutsiyami 1906–1916 gg.* [Russian Empire between reforms and revolutions in 1906–1916]. Moscow: Kvadriga. pp. 203–236.
8. Borisova, T.Yu. (2018) “Neobkhodimaya oborona obshchestva”: Yazyk suda nad Zasulich [“The Necessary Defense of Society”: The Language of the Zasulich Trial]. In: Velizhev, M.B. & Atnashev, T.M. (eds) *Kembridzhskaya shkola: teoriya i praktika intellektual’noy istorii* [Cambridge School: Theory and Practice of Intellectual History]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 522–546.
9. Shevelev, D.N. (2022) Evolyutsiya ideologii antibol’shevistskogo dvizheniya vostoka Rossii v gody Grazhdanskoy voyny [The evolution of the ideology of the anti-Bolshevik movement in the east of Russia during the Civil War]. In: Rynkov, V.M. (ed.) *Grazhdanskaya voyna v Rossii: problemy vykhoda, istoricheskie posledstviya, uroki dlya sovremennosti* [Civil War in Russia: problems of termination, historical consequences, lessons for the present]. Novosibirsk: Parallel’. pp. 103–120.
10. Atnashev, T. & Velizhev, M. (2021) Tri dilemmы intellektual’noy istorii: the state of the craft [Three dilemmas of intellectual history: the state of the craft]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 5 (171). pp. 11–21.

11. Kalinin, I.A. (2018) *Kak sdelan yazyk Lenina: material istorii i priem ideologii* [How Lenin's language was made: the material of history and the reception of ideology]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura.* 15 (4). pp. 605–617.
12. Karpi, G. (2021) *Politicheskiy yazyk Lenina. Idioma “partiynost”* [Lenin's political language. The idiom “party spirit”]. *Novoe literaturnoe obozrenie.* 5 (171). pp. 38–60.
13. Kondrat'ev, V.A. (1974) *Pis'ma slavy i bessmertiya. 1905–1920 gg.* [Letters of glory and immortality. 1905–1920]. 2nd edition. Moscow: Izd-vo politicheskoy literatury.
14. State Archive of Smolensk Oblast. Fund 404. List 1. File 631.
15. Dzerzhinsky, F.E. (1967) *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected works: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo polit. lit.
16. Mayskiy, S. (1922) *Chernyy kabinet: iz vospominanii byvshego tsenzora* [Black Cabinet: from the memoirs of a former censor]. Petrograd: Izd-vo “Byloe”.
17. Margolis, Yu.D. & Sandler, V.I. (1968) *Skvoz' vremya... Dokumental'nye ocherki* [Through time... Documentary essays]. Moscow: Molodaya gvardiya.
18. Laptev, A.K. (2023) *Chuvstvuya revolyutsiyu: emotSIONAL'nyY rezhim katorzhnykh tyurem Rossiyskoy imperii v razvitii kommunikatsii protesta* [Feeling the revolution: the emotional regime of convict prisons of the Russian Empire in the development of protest communication]. *Quaestio Rossica.* 11 (1). pp. 73–87.
19. State Archive of Ivanovo Oblast. Fund P-327. List 20. File 146.

Информация об авторах:

Болтунова Е.М. – канд. ист. наук, директор Института региональных исторических исследований Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: ekboltunova@hse.ru

Лаптев А.К. – канд. ист. наук, научный сотрудник Института региональных исторических исследований Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: aklaptev@hse.ru

Ломов Н.А. – канд. физ.-мат. наук, ассоциированный сотрудник Института региональных исторических исследований Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: nikita-lomov@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

E.M. Boltunova, Cand. Sci. (History), director of the Institute of Regional Historical Studies, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: ekboltunova@hse.ru

A.K. Laptev, Cand. Sci. (History), research fellow, Institute of Regional Historical Studies, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: aklaptev@hse.ru

N.A. Lomov, Cand. Sci. (Physics and Mathematics), research fellow, Institute of Regional Historical Studies, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: nikita-lomov@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 28.08.2023.

The article was accepted for publication 28.08.2023.

Научная статья

УДК 821.161.1

doi: 10.17223/24099554/20/16

Текстология и имагология. Как мелкая правка травелога «Храм Солнца» меняла бунинскую концеп- цию Ближнего Востока: от описания к представлению

Кирилл Владиславович Анисимов¹

Евгений Рудольфович Пономарев²

¹ Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия,
kianisimov2009@yandex.ru

² Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия,
eroponotarev@mail.ru

Аннотация. Статья завершает созданный авторами цикл работ, посвященных текстологии бунинского травелога «Храм Солнца», известного по советским изданиям как «Тень Птицы». Впервые системно рассмотрена так называемая мелкая правка (лексика, словообразование, синтаксис и т.д.), никогда прежде не привлекавшая внимание исследователей «путевых поэм». Основной тезис статьи заключается в том, что «технические» корректизы почти всегда у Бунина семантизированы, осложнены масштабным смысловым заданием. Большая часть приведенных наблюдений позволяет увидеть с годами усилившееся стремление художника приблизить Восток непосредственному восприятию читателя, подчинить словесное описание целям наглядного изображения.

Ключевые слова: И.А. Бунин, травелог «Храм Солнца» («Тень Птицы»), ориентализм, текстология, нарратология, стиль

Источник финансирования: Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РFFI в рамках научного проекта № 20-012-41004 «И.А. Бунин и Палестина».

Для цитирования: Анисимов К.В., Пономарев Е.Р. Текстология и имагология. Как мелкая правка травелога «Храм Солнца» меняла бунинскую

концепцию Ближнего Востока: от описания к представлению // Имагология и компартистика. 2023. № 20. С. 315–350. doi: 10.17223/24099554/20/16

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/16

Textual criticism and imagology. How small corrections of *The Temple of the Sun* changed Bunin's view of the Middle East: From description to representation

Kirill V. Anisimov¹

Evgeny R. Ponomarev²

¹ Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation,
kianisimov2009@yandex.ru

² A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, eponomarev@mail.ru

Abstract. The present article completes a cycle of works the authors wrote and dedicated to the textual criticism of Bunin's travelogue *The Temple of the Sun* known in Soviet editions as *The Shadow of a Bird*. The pioneering role of this article is provided by a systematic study of so-called small corrections (lexis, word formation, syntax) that never attracted the attention of scholars who studied "travel poems". The main notion argued in this work is that Bunin's "technical" corrections are almost always meaningful, supplied with a significant notional task. Most of observations provided here help to see how, as years went by, the author sought to bring the East closer to readers' immediate perception, to subjugate his verbal descriptions to purposes of visual representation. In this article, all Bunin's alterations were distributed into several categories: 1. The "sublimation" of lexis. Old-Church Slavonic forms, pathetics. 2. Word formation and collocations. 3. Tropes, literary citations. 3. Generic verbal indicators (elegy). 4. Narratology. Syntax and the problem of narrator. Three redactions of the travelogue reflected, consequently, in the 1915 *Collection of Works*, the Paris 1931 edition of *The Shadow of a Bird*, and the Berlin 1934–1936 *Collection of Works*, provided a source database for this study. Within the framework of the typology presented above, a number of tendencies which contributed to the formation of mature Bunin's poetics were revealed. The alterations that refer to the first type ("storoza – strazhi", "stolby – stolpy") signify the notional sublimation by means of Slavization of the initial Russian lexical form – a tendency well-known from the Russian poetry since the 18th-century Classicism when Old-Church Slavonic lexis of biblical and liturgical texts were functionally rethought as a "high style", the system of solemn rhetorical

poeticisms. However, in the realities of the 20th century, this analogy seems to be inappropriate since Bunin simultaneously, as the analysis of his collocations shows, aimed away of the high style of symbolists who tended to compose complex adjectives and adverbs. Thus, Bunin's literary and aesthetic maneuvers do not match the straightforward logic of evolution (in terms of archaization, for instance). Another sample of distancing from the pathetic modernist style is the reduction and transformation of tropes – for example, the author's counteraction against obsessive metaphors that crept in the text from the beginning of its history. At the same time, Bunin reduces the quantity of overtly literary citations and reminiscences muting the speaking subject's voice in this way and striving not to "convey" the impressions but rather to create an "iconic" demonstration of Oriental realities according to the principle "as is". A predictable step on this way is the author's resistance to the traces of the genre, persisted in the text for a long time. Whereas the travelogue as a genre provided a general framework for the chronotope of "travel poems", the text's definite plot and motif constructs date back to a number of generic traditions and aesthetic systems. Thus, the Sentimentalist and Romantic layers of poetics are of particular interest. Both encourage the elegy's productiveness – "melancholic" musings of the lyrical subject contemplating ancient ruins. The persistent usage of the very word "melancholy" connects *The Temple of the Sun* with a number of sources – from Vasily Zhukovsky to Pierre Loti. The analysis of the narrating subject continues in observations over syntax. Bunin's intention to transform sentences supplied with conjunctions "and" and "but" helps him to reach the depiction of an object as if out of any context, within a single cinematographic shot.

Keywords: Ivan Bunin, travelogue *The Temple of the Sun* (*The Shadow of a Bird*), Orientalism, textual criticism, narratology, style

Financial Support: The study was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 20-012-41004.

For citation: Anisimov, K.V. & Ponomarev, E.R. (2023) Textual criticism and imagology. How small corrections of *The Temple of the Sun* changed Bunin's view of the Middle East: From description to representation. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 315–350. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/16

Введение. Лишь приступив к текстологическому изучению больших форм И.А. Бунина, созданных до революции и существенно переработанных в эмиграции («Деревня», «Суходол», «Храм Солнца»), современная наука столкнулась с важнейшим явлением: Бунин не просто редактировал свои старые тексты, сокращая длинноты и

совершенствуя стилистику. Он переписывал давние произведения, руководствуясь новыми художественными принципами, которые были выработаны им в 1920–1930-е гг. Мысль о том, что годы революции и Гражданской войны сделали из Бунина совершенно нового писателя [1], в сегодняшней науке практически не подвергается сомнению – об этом убедительно свидетельствуют накопленные данные из сфер поэтики [2] и текстологии [3–5]. Авторы настоящей работы в специальном исследовании уже попытались показать, как привнесения конца 1920 – начала 1930-х гг. меняли концепцию книги «Храм Солнца» (в издании 1931 г. «Тень Птицы») [6]. Настоящая статья предлагает посмотреть на тот же материал с иной точки зрения: так называемая мелкая правка, кажущаяся чисто стилистической, в некоторых случаях оказывается не менее значимой, чем правка концептуальная.

На пути от первопубликаций 1907–1911 гг. и почти без изменений повторившей их редакции Маркса собрания сочинений 1915 г. к итоговой версии одиннадцатитомника издательства «Петрополис» 1934–1936 гг. бунинские «путевые поэмы» (такой подзаголовок был сообщен им в Марксовом собрании¹) претерпели кардинальную эволюцию. О значительности сделанных писателем преобразований свидетельствует не только само их необозримое количество и радикализм, выразившийся в сломе границ между очерками, суверенизации их составных частей в отдельные «поэмы», постоянной смене заглавий разделов и названия всего цикла, но и присущая Бунину прицельная внимательность к мельчайшим деталям – вплоть до буквенного состава слов. Одновременно с размашистой перестановкой больших блоков композиции художник, подобно ювелиру, редактировал свое сочинение словно под лупой. Глубина и мастерство этой работы становятся особенно заметны, когда мельчайший сдвиг приводил к немалой коррекции смысла.

Приведем несколько примеров, заранее оговорившись, что в этой статье мы не будем сравнивать все имеющиеся редакции очерков, составляющих книгу «Храм Солнца», и все четыре редакции самой

¹ Эта «жанровая метафора» прозвучала и в тексте: «Поля Мертвых – так хотел я назвать свою путевую поэму» [7. С. 126].

книги¹, а, руководствуясь принципом «было – стало», ограничимся сопоставлением первой редакции (1915 г., 3-й том Полного собрания сочинений И.А. Бунина, выпущенного издательством Маркса) с последней (1936 г., 1-й том Собрания сочинений И.А. Бунина, выпущенного издательством «Петрополис»). В данном случае мы преследуем цель не отследить историю текста от этапа к этапу, а наглядно показать семантические сдвиги, которые были привнесены изменениями лексики, грамматики и синтаксиса.

«Возышение» лексического строя. Церковнославянизмы и патетика. В исходном виде очерка «Иудея» читаем описание иерусалимской улицы Давида, в «длинном каменном коридоре» которой по-вествователь наблюдает «своды, холсты и циновки». Они «делают его тенистым, но в промежутки между ними видно яркое небо, пыльно-золотистыми *столбами* прорезывается солнце...» [7. С. 179]². Изданье «Тени птицы» 1931 г., где эпизод оказался в составе отделившегося от «соседей» очерка «Камень», еще сохраняет это чтение – «*столбами*» [9. С. 108]. Однако в тексте, вошедшем в первый том собрания «Петрополиса», зарисовка немного сокращена, а литера «б» в интересующем нас слове заменена на «п»: «Своды, холсты и циновки делают его тенистым, но кое-где между ними видно яркое небо, пыльно-золотистыми *столпами* прорезывается солнце...» [10. С. 251]. Эта форма вошла и в советские издания 1960-х и 1980-х гг. Какие обстоятельства двигали здесь бунинским пером?

Ответ очевиден: предпочтенный в итоге автором вариант «столпами» освящен одновременно религиозной и «высокой» поэтической традициями, каковые в характерно русском функционировании образовывали единый лексический корпус³. У Ломоносова в его «Надписи на иллюминацию...», созданной к очередной годовщине восшествия на престол Елизаветы Петровны (25 ноября 1750 г.), встречаем эту – очевидно парадигмальную для соответствующей литературной традиции – форму: «Из Вавилона бед изведены Тобою, / Вошли

¹ Подробнее об истории текста книги «Храм Солнца/Тень Птицы» и составляющих ее очерков см.: [5, 6, 8].

² Все курсивные выделения в цитатах принадлежат авторам статьи, за исключением случаев, которые оговорены в тексте отдельно.

³ Специально об этом см.: [11, 12].

спокойствия в прекрасные сады / И, ставя нынь *столпы* с Твоей похвалою, / Вкушаем радости приятные плоды» [13. С. 291]. В массиве поздних бунинских правок, обусловленных разрабатывавшимися писателем в 1920–1930-е гг. новыми стилевыми приемами, нам еще не раз придется подметить эту тенденцию «постсекулярного» письма, патетического возвышения слога «путевых поэм». Касательно только что рассмотренного примера добавим только, что лексическое окружение центрального в цитированном пассаже образа солнца, важнейшей мифологемы всей книги очерков, естественным образом предполагает замену «столбов» (по Далю, «бревно, брус, бревешко, для чего-либо поставленное стоймя, стойком» [14. С. 327]) на религиозно-поэтические «столпы».

В этом контексте неудивительны понятные без всяких комментариев замены русизмов церковнославянismами. «Два-три древних кипариса *сторожами* стояли возле самого храма», – читаем в редакции 1915 г. [7. С. 183]. Причем под «храмом» подразумевалась Мечеть Омара. Рассматривая, однако, авраамические религии как единое целое, всякий раз акцентируя палимпсестный характер ближневосточных культур и даже употребив слово «палимпсест» в последнем очерке «Геннисарет», в самой этой мечети – как будто в подтверждение – подмечая византийские капители, увенчивающие колонны [7. С. 185], Бунин внедряет образ мусульманской святыни в принципиальный для него контур сакрального: и «сторожа» становятся «стражами». «Древние кипарисы *стражами* стояли возле нее», т.е. мечети, – дает нам после всех сокращений версия «Петрополиса» [10. С. 258]. Свидетельствуя динамику, редакция 1931 г. сохранила промежуточное чтение: «Древние кипарисы стражами стояли возле самого храма» [9. С. 117].

Окончим этот перечень еще одним примером, показывающим характерное для авторской стилистики «возвышение»¹. Описывая в ключевом для замысла автора очерке «Храм Солнца» жалкое селение, возникшее на месте величественного Баальбека, повествователь сетует: «...на месте огромного города остался *бедный* городок с пятью тысячами разноплеменного сирийского люда и развалинами акрополя...» [7. С. 210]. Рутинная социальность преобладает в этой

¹ См. об этой тенденции в целом: [15].

характеристике: когда-то город был богат, теперь измельчал и стал беден. В «Петрополисе» обычное словосочетание с качественным прилагательным заменено причудливой синестезией: «...на месте огромного города остался бледный городок...» [10. С. 295]. В «Тени птицы» 1931 г. читалась старая версия «бедный» [9. С. 169], а советские издатели, вероятно, сочли форму «бледный» опечаткой и вернули фрагменту исходный «социальный» смысл [16. С. 577]. Принимая, однако, во внимание уже намечающуюся тенденцию, можно счесть версию «Петрополиса» изысканным поэтизмом, пришедшим на смену нейтральной характеристике. В лексике травелога прилагательное «бледный» и его производные встречается весьма часто – как правило, в контексте наступающих сумерек. Ср. поистине «балльмонтовское» описание звездной ночи в «Пустыне дьявола»: «Бледный серебристый свет их стоит над далеким мертвенно-бледным Морем. Бледные пески долины мерцают как бы манной. Бледные полосы тумана тянутся по извивам Иордана, – и уже смертоносная влажность чувствуется в воздухе. И бледным дымом спустилось и легло облако у подножия горы Сорокадневной, чернеющей среди звезд своей вершиной...» [10. С. 281]. Исторический упадок, обеднение, с одной стороны, и шпенглеровский «закат», историософская «ночь» – с другой, делают семантическую игру «бедный/бледный» вполне вероятной.

Словообразование и словосочетания. Несколько более высокий «слой» этого микроуровня бунинской работы со словом – эксперименты с лексемами: их более точное сравнительно с начальной редакцией взаимное расположение, а также уничтожение сложных прилагательных и наречий, пишущихся через дефис. И если правки первого типа – преимущественно технические, подсвечивающие стилевое несовершенство начального текста, то корректины второго типа важнее; они конкретизируют разрабатываемую исподволь новую поэтику. Впрочем, количество изменений, относящихся к обеим разновидностям, невелико: перед нами слабые следы тончайшей «огранки» словесного материала, с дальнейшей периферии подводящие нас к основной стратегии редактирования.

В рассказе «Храм Солнца», посвященном развалинам Баальбека, читаем: «Было тихо-тихо. Без конца лежали и стояли вокруг меня обломки сиенитовых туловищ, – точно какие-то страшные каменные существа. Позади и вправо широко раскрывали свои каменные

утробы искаженные и разрушенные экзедры...» (экзедры; ниши. – К.А., Е.П.) [7. С. 213]. Уловив поэтическим ухом опасное соседство двух одинаковых прилагательных («каменные»), Бунин меняет порядок слов и, словно шахматную фигуру, сдвигает вперед эпитет «страшные», пресекая тем самым лексический повтор. В «Петрополисе» читаем: «Было тихо-тихо. Без конца лежали и стояли вокруг меня обломки сиенитовых туловищ, точно какие-то *каменные страшные* существа. Позади и вправо широко раскрывали свои *каменные* утробы искаженные и разрушенные экзедры...» [10. С. 299].

Обратим внимание на случаи ликвидации излюбленных Буниным сложных квалификаций предмета. Вспомним, что в написанной А.И. Куприным на автора «Храма Солнца» пародии «Пироги с груздями» (1906 г.) фигурирует среди прочего «лиловый, облезлый индюк» [17. С. 6]. Безотносительно к комизму словосочетания («лиловый» – высокий поэтизм¹; «облезлый» – вульгарный прозаизм) пара последовательно стоящих прилагательных без труда преобразуется в сложное слово – не менее комичное: «лилово-облезлый». Ловко обыгранный пародистом принцип нагнетания свойств, которые, как небесные тела по орбитам, вращались вокруг определяемого объекта, позволял создавать либо длинные кумуляции предикатов (Куприным-пародистом придуман также «старый, бельмастый, седомордый кобель» – четыре признака в одной характеристике), либо сложные прилагательные и наречия. Особую знаковость обретает желание зрелого Бунина проредить эти скопления качеств. Вот примеры.

«Под Джамхуром паровик стал на подъем в котловине, повернувшись к Бейруту, – и за горами направо я вдруг *близко-близко* увидел голую, серебрянную с чернью громаду Саннина» [7. С. 206]. На страницах «Петрополиса» недостает по уже известной нам причине одного прилагательного («голую»), а также сложного наречия, преображенного в простое. «Под Джамхуром паровик стал на подъем к котловине, повернувшись к Бейруту, – и за горами направо я вдруг *близко* увидел серебрянную с чернью громаду Саннина» [10. С. 290]. В редакции 1931 г. оба эти элемента еще присутствовали [9. С. 162].

¹ О лиловом цвете как примете модернистской поэтики см. ремарку М.Л. Гаспарова: [18. С. 19].

Аналогичную судьбу разделили и несколько сложных прилагательных, либо превращенных в простые, либо исключенных вовсе.

«Кругом – слегка волнистая пустыня, море тощих посевов, сквозит *ржаво-красноватая* почва...» [7. С. 208].

«Дивно было сочетание бездонного бледно-голубого неба и *оранжево-красноватого* тона этих поднебесных стволов» [7. С. 215].

«Дым непрерывных сожжений и языки *прозрачно-золотого пламени* поднимались с гигантского жертвенника...» [7. С. 214].

«Ах, как пышно-прекрасны были земные воплощения бога Нила, эти мощные траурные быки – черные, с белым ястребом на спине, с белым треугольником на лбу, с *блестящими черноливовыми глазами*» [7. С. 155].

«Медленно двигались высокие *грязно-серые дромадеры*, важно выгнув свои тонкие шеи...» [7. С. 176].

Стремление усекать исходные конструкции нарастало, судя по всему, со временем. Так, на промежуточном этапе «Тени птицы» изд. 1931 г. видны только три сокращения из пяти приведенных: «грязно-серые *верблюды*» (не «дромадеры»!) и «прозрачно-золотое *пламя*» еще оставлены [9. С. 102, 177]. Вновь повторим уже задававшийся вопрос: что же руководило Буниным – придиличным редактором собственного текста?

В работе о поэтических стилях Серебряного века М.Л. Гаспаров кратко, но точно упомянул об авторе «Храма Солнца»: его нарочито «простая» манера эффектно оттеняла сильно девальвированную к определенному моменту «сложность» языка символистов. «Бунинское “хорошо бы собаку купить” оказалось не менее выразительно, чем красноречие Бальмонта» [18. С. 21]. Однако вместе с этим

«Кругом – слегка волнистая пустыня, тощие посевы, сквозит *красноватая* почва...» [10. С. 292].

«Дивно было сочетание бездонного бледно-голубого неба и *красноватого* тона этих поднебесных стволов» [10. С. 302].

«Дым непрерывных сожжений и языки *пламени* поднимались с гигантского жертвенника...» [10. С. 300].

«Ах, как пышно-прекрасны были эти “земные воплощения бога Нила”, эти мощные траурные быки – черные, с белым ястребом на спине, с белым треугольником на лбу!» [10. С. 223].

«Медленно двигались высокие *верблюды*, важно выгнув свои тонкие шеи...» [10. С. 247].

отмечаются и модернистские способы сочетания слов: например, удвоения, которые, как указала Н.А. Кожевникова, «характерны и для стихов Бунина, а в более позднее время – для Ахматовой» [19. С. 27]. С чисто конструктивной точки зрения от повторного «близко-близко» к нарочито поэтическим «черно-лиловым глазам» путь невелик: лиловый цвет варьирует и уточняет «темноту» черного. Отметим, что почти все приведенные выше примеры (за исключением «прозрачно-золотого») являются скрытыми удвоениями: оба слагаемых составного слова указывают на похожие оттенки: «кожавый» и «оранжевый», «оранжевый» и «красноватый», «грязный» и «серый».

Однако дело, конечно, не только в этом. В одной из классических работ давно отмечено: «Наряду с вниманием к абстрактным именам <...> символисты культивировали различные виды сложных прилагательных». Прилагательное, цитирует далее В. Гофман известные слова «Книги отражений» И. Анненского, отличает «большая зыбкость», «а отсюда и его большая символичность, так как прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности...» [20. С. 88]. Особенно успешно искомая «зыбкость» передается, по мысли Анненского, сложными прилагательными, каковые поэт и критик выписывает в большом количестве из лирики Бальмонта. В их числе такие вычурные комбинации: «лиловато-желто-розовый», «серно-иссиня-желтый», «сумрачно-странный-безмолвны» [20. С. 89] и т.д. Как представляется, этого Бунину было достаточно. Хорошо знакомый с творчеством Бальмонта, очередного в его глазах «нестерпимо поэтичного поэта» (так в «Воспоминаниях» был именован Блок, причем имя Бальмонта стоит здесь же рядом [21. С. 216]), и без того зайдя своими «путевыми поэмами» на ассоциирующуюся с Бальмонтом «территорию» географической экзотики (помимо прочего творец русского символизма был автором египетского травелога «Край Озириса» – о нем см. далее), создатель «Храма Солнца» решил избавиться от некоторых словесно-стилевых излишеств, допускавших ненужные ему со стороны читателей и критиков сравнения.

Тропы. Литературные цитаты. Если это понимание причин правки верно, оно выводит нас к более общей проблеме – литературности (в понимании Р.О. Якобсона) стиля «Храма Солнца». Пока мы наблюдаем парадокс: уже известное нам «возвышение», отмеченное на уровне лексики (условно говоря, от «столбов» к «столпам») и от

«сторожей» к «стражам»), соседствует с явным желанием избавиться от некоторых других примеров возвышенной стилистики. Едва ли, как нам кажется, Бунином руководило стремление огульно стереть вообще все приметы патетического слога: писатель умело маневрировал между разновидностями того, что сегодня называют *sublime* [22]¹, предпочитая какие-то иные приемы в пику вполне им освоенному символистскому многословному «заговариванию» читателя. Текстология «Храма Солнца» в полной мере иллюстрирует направление этих поисков.

Самыми простыми, но при этом довольно редкими в общем массиве правок примерами являются «обратные переводы» с тропеического языка на обыденно-описательный. Троп – ключевой признак литературно организованного текста, и иногда писатель предпочитает устраниТЬ избыточные иносказания. Вот примеры ликвидированных метафор:

«Кругом – слегка волнистая пустыня,
møre тощих посевов...» [7. С. 208].

«На юго-западе, над лиловатой тьмой моря склоняется покрасневший, меркнутый и теряющийся в небе *серп*» [7. С. 187].

А вот – метонимии:

«Но по горе налево все еще был снег – на изумительно-ярком поле *синевы*» [7. С. 208].

«Кругом – слегка волнистая пустыня,
тощие посевы...» [10. С. 292].

«На западе, над лиловатой тьмой моря склоняется покрасневший, меркнутый и теряющийся в небе *полумесец*» [10. С. 263].

«Но по горе налево все еще был снег – на изумительно-ярком поле *неба*» [10. С. 291].

¹ Все мотивно-тематические и жанровые слагаемые «возвышенного», перечисляемые Харшой Рамом, соответствуют бунинской поэтике и вообще его взгляду на мир: Восток, громадность руин, экстремальная экзотика климата и ландшафта, элегическое созерцание монументальных следов гибельного пути Истории и т.д. Отсутствует только одилический пафос завоеваний и покорений, присущий, кстати, западной, «киплинговской», версии ориентализма, но это и понятно: дух эпохи, означенной поражением в Русско-японской войне, нарастающей внутренней смутой и скорым коллапсом государства, одилическую установку из наущно востребованных средств поэтики исключал.

Перед нами стремление «разбавить» тропеическую речь, избежать ее нарочитой, например, метафоризации. Так, в начале очерка «Шеол» (в ранней редакции это еще «Иудея») метафора *серпа/месяца*, поначалу прозвучавшая три раза подряд («тонкий серп луны», «тонкий серп Аstartы», «теряющийся в небе серп» [7. С. 187]), в «Петрополисе» употреблена только единожды: «тонкий серп луны». Во второй позиции исходная метафора меняется на книжную цитату (тропеическая природа образа остранена кавычками): «тонкий “лук Аstartы”». А третья позиция ликвидирована вовсе [10. С. 263]. В словосочетании «море тощих посевов», где две метафоры следуют друг за другом, оставлена лишь одна: «тощие посевы».

Однако с куда большей интенсивностью и явным программным акцентом поздний Бунин изгоняет из своего текста несравненно более яркие в отличие от простых тропов отпечатки литературности: упоминания о книгах и чтении, атрибутированные цитаты, прямую речь и ссылки на проработанные источники, подчеркнуто книжную по своему происхождению информацию и следы прочитанного автором, позволявшие опознать источник реминисценции. Установка на «читать» и «знать» последовательно корректируется в пользу единственного модуса взаимоотношений с миром: «видеть».

Роль ближайшего фона здесь снова играл для Бунина символизм. Как литературное произведение любой травелог включает в себя две разных словесно-стилевых и мотивно-тематических стихии: с одной стороны, бытовую и историко-географическую, т.е. ту, что задана самим характером воспроизводимых в ходе поездки реалий, а с другой – философско-мединативную, производную уже от авторского взгляда на созерцаемое и программирующую, собственно, образ повествователя, главного героя записок путешествия. В символистской картине мира крен закономерно делается в сторону второй компоненты: медитации, духовные прозрения, не столько видение, сколько видения, были важнее «объективного» хронотопа [23]¹. Но здесь возникало и неизбежное противоречие: проникновение в трансцендентные миры достижимо, по большому счету, безо всяких поездок –

¹ Иногда тексты, организованные такой проблематикой, непосредственно предшествовали жанру литературной фантастики. См.: [24. С. 19].

«путешествовать» можно не от места к месту, а, например, от мысли к мысли и даже – еще более конкретно – от книги к книге.

В 1914 г. свои близкие к «Храму Солнца» по времени написания и проблематике «египетские очерки» «Край Озириса» издал К.Д. Бальмонт. Вот самый первый пассаж, вводящий читателя в историю героя – не столько путешественника, сколько знатока литературы, обитающего в бездонном и безбрежном океане разнообразной словесности.

Движется ли человек или не движется, и если движется, то по прямой линии, в поступательном направлении, или по кругам и спиралям?

Как мне ответить на этот вопрос, не знаю. Посудите сами.

Был я ребенком. Читал много книжек, и между прочим, конечно, читал романы Жюль-Верна. Если не ошибаюсь, это именно в одном из романов Жюль-Верна описывается некий странный человек, с которым было приключение истинное, но весьма неправдоподобное: пожелав изучить Испанский язык, он ошибкой изучил Португальский. Есть, конечно, сходство между Португальским языком и Испанским, но все же, – Испанский язык куда речистее. И Испания, конечно, находится с Португалией рядом, но в Португалии не так звучно песни поются, и Андалузских красавиц там нет, и не Португалец, а Испанец Кортес завоевал Мексику. Многое вообще есть различий между Испанией и Португалией, и между Испанским языком и Португальским [25. С. 7].

За этим «филологическим» зачином следует история автора как читателя вообще, как полиглota, изучившего множество языков, как читателя ученых книг о Египте (некоторые из них позднее перечислены длинным списком [25. С. 48]), как читателя египетских travелогов других авторов. И только после этого плывущий по Средиземному морю к берегу Африки Бальмонт считает нужным дать первую зарисовку Александрии, и то ее описание мгновенно перебивается цитированием собственного стихотворения «Приближаясь к Александрии» [25. С. 15].

Как в похожей ситуации работает Бунин? Он, несомненно, знает архетипическое уподобление Мира читаемой Книге, интенсифицированное его современниками-модернистами¹. Метатекстуальный «ключ» к своему travелогу он и не думает скрывать: это, как хорошо известно,

¹ О развитии этой образности в поэзии Серебряного века см.: [18. С. 55 и др.].

Саади. Присмотримся, однако, внимательнее к истории воспроизведения цитат из персидского классика на страницах первого очерка «Тень птицы». Налицо упорное и последовательное стремление избавить упоминания о Саади от излишних примет металитературности и метатекстуальности, т.е. от автореферентного аспекта словесной культуры, который отсылал к ней как к ремеслу, совокупности технических навыков (выраженной жанровости, риторике и т.д.). Саади нужен позднему Бунину не как «писатель» и даже не как «поэт» в профетическом смысле этого слова, а как истинный пророк и жизнетворческий образец. Приведем примеры.

«В пути со мною бейрутское издание истории Баальбека – Храма Солнца, к которому я совершаю паломничество, да Тезкират Саади...» [7. С. 102].

«В пути со мною Тезкират Саади...» [10. С. 173].

В «Петрополисе» имя персидского стихотворца извлечено из про-чих – профанных на его фоне – авторов, а фраза является синекдохой: не ожидаемые «том» или «издание» «Тезкирата Саади», а «сам» он как будто собственной персоной (слово «тезкират» – сборник – читатель может счесть за имя). Условно говоря, «контекст» сменяется бесконтекстным «кадром».

Интересен следующий отрывок: «Сев на ковре богопочитания, на пути людей Божьей дороги, за каждое свое дыхание рассеивал Саади по жемчужине очаровательнейших газелей – и бесплотные на небесах, слушая его, говорили, что один бейт Саади равняется годичному славословию ангелов» [7. С. 102]. В «Петрополисе» этот фрагмент с указаниями метрических форм восточной поэзии отсутствует, на его месте стоит многоточие. В «Тени птицы» 1931 г. он сокращен ровно наполовину – Бунин словно почувствовал неладное, но пока сохранил хотя бы часть. Она выглядит так: «Сев на ковре богопочитания, на пути людей Божьей дороги, за каждое свое дыхание рассеивал Саади по жемчужине очаровательнейших газелей...» [9. С. 9]. Отточие в конце – авторское.

Наконец, самое главное: и в «Тени Птицы» 1931 г., и в «Петрополисе» отсутствует восклицание повествователя «Как прекрасна жизнь

завоевавшего землю мечом красноречия!» [7. С. 102], предшествовавшее в Марковой редакции знаменитому программному тезису, набранному здесь курсивом: «*Как прекрасна жизнь, потраченная на то, чтобы оставить по себе чекан души своей и обозреть красоту мира!*» [7. С. 102]. Курсив потом был снят, правда «Красота Мира» стала набираться с прописных букв [10. С. 173]. В паре тезисов заметно итоговое преимущество, отданное видению – сперва оно было со-/противопоставлено словесной риторике и декламации («меч красноречия»), но затем оказалось в одиночестве, как единственная предпочтенная автором категория.

И хотя повествователь регулярно напоминает, что источником его знаний о Саади выступает все та же книга («...я сижу на юте и читаю», «...читаю я дальше» [10. С. 173]), из самого читаемого материала избираются исключительно мотивы странствования, а соседствовавшие с ними на первых порах метапоэтические маркеры настойчиво выносятся за скобки. В конце концов нам достается такая эссенция мыслей Саади: «Много странствовал я в дальних краях земли»; «Я коротал дни с людьми всех народов и срывал по колоску с каждой нивы»; «Ибо лучше ходить босиком, чем в обуви узкой...»; «Ибо на каждую новую весну нужно выбирать и нужную любовь...» [10. С. 173–174]. Приоритет непосредственного действия и действенного же опыта, контрастирующего с опосредованностью опыта книжного, очевиден.

Прочие примеры устраниния металитературности как санкционированных автором «текстов в тексте» и признаков начитанности (при этом что страницы травелога в любом случае продолжают пестреть цитатами разного вида) укладываются в непротиворечивую систему:

«В мире нет страны с более сложным и кровавым прошлым, как нет книги ужаснее волей пророков» [7. С. 176].

«Но “Дух ведет Его в пустыню”. Трагедия, в которой будет столько красоты и нежности, все же остается трагедией. И Азазель не может не участвовать в ее прологе. Он знает, что завершится она во имя Азазела. Он как бы

«В мире нет страны с более сложным и кровавым прошлым» [10. С. 248].

«Но – “Дух ведет Его в пустыню”, в царство Азазела, тех ветхозаветных, Богом проклятых мест...» [10. С. 269].

символ тех ветхозаветных, Богом проклятых мест...» [7. С. 191–192].

«В царские одеяния облекли Рожденного здесь, царям, путеводимым Звездою, повелели принести Ему, лежащему в яслях, венцы свои, злато, ливан, смирну, и легендами, прекраснее которых нет на земле, расцветили сладчайшую из земных поэм – поэму Его рождения. На торжественных церковных языках рассказана она. Но когда благоговейно склоняешься над нею в Вифлееме, проступает живая, трепетная красота подлинного, красота простых, первых письмен» [7. С. 216].

«И, оставшись один на террасе, я взял с каменного стола лежащее на нем Евангелие, развернутое как раз на тех страницах, что говорят о море Галилейском. Теперь оно было предо мною. Я, читая о нем, видел и его, и светлый, неизреченно-прекрасный Образ, доныне не покинувший его берегов. Солнце было в зените. Озеро, воздушно-зеленое, во всей тропической мягкости своей, тонуло, млило в серебристом полуденном свете, теряясь на юге...» [7. С. 220].

Индикаторы жанровости: элегизм. Отдельный интерес представляет ликвидация словесных индикаторов жанровости – в особенности это относится к элегии и элегизму. Созерцание громадной исторической руины, в которую к началу XX в. превратился Ближний Восток, обусловливалось не только известным бунинским кredo, тягой ко «всем некрополям, всем кладбищам мира», но также имело множественные параллели в «русских» прозе и поэзии создателя «Храма Солнца», а также коренилось в толще исторической поэтики. Сама по себе ситуация неторопливого движения повествователя, персонажа или лирического героя, например, по заброшенному имению или тихому деревенскому погоду немедленно отсылала к жанровому

«В царские одеяния облекли Рожденного здесь, царям, путеводимым Звездою, повелели принести Ему, лежащему в яслях, венцы свои, злато, ливан, смирну, и легендами, прекраснее которых нет на земле, расцветили сладчайшую из земных поэм – поэму Его рождения. Но когда благоговейно склоняешься над нею в Вифлееме, проступает простое, первое» [10. С. 303–304].

«И, оставшись один на террасе, я взял с каменного стола лежащее на нем Евангелие, развернутое как раз на тех страницах, что говорят о море Галилейском. Теперь оно было предо мною. Воздушно-зеленое, во всей тропической мягкости своей, оно тонуло, млило в серебристом полуденном свете, теряясь на юге...» [10. С. 308].

архетипу – «родине русской поэзии» (Вл. Соловьев) элегии В.А. Жуковского «Сельское кладбище» (1802). Один из полюсов ее лексического состава – слово-концепт «меланхолия», семантическая и историко-культурная энергетика которого задала целую традицию в поэзии (причем не только элегической [26]) и «истории эмоций» русской культуры XIX в.

<...>

Здесь пепел юноши безвременно сокрыли;
Что слава, счастье, не знал он в мире сем.
Но музы от него лица не отвратили,
И меланхолии печать была на нем, –

писал Жуковский в одной из итоговых строф своего стихотворения, всю ее, как и две соседних, взяв курсивом [27. С. 57]¹. В статье «О меланхолии в жизни и в поэзии» (1846) старший классик в близком Бунину ключе уточняет:

Что такое меланхолия? Грустное состояние души, происходящее от *невозвратимой* (курсив автора. – К.А., Е.П.) утраты, или уже свершившейся, или ожидаемой и неизбежной. Причины меланхолии суть причины *внешние*, истекающие из всего того, что нас окружает и что на нас извне действует. <...> Покажется парадоксом, если сказать, что меланхолия есть элемент мира древнего (здесь под миром древним разумеется классический мир греков и римлян), но оно так! [29. С. 385].

Ограничность меланхолических переживаний для поэтики литературных трудов автора «Храма Солнца» отмечалась в специальных работах [30. С. 459–501]. Интерес может вызвать еще один аспект сходства Бунина с поэтом, сами упоминания которого у младшего писателя неизменно сопровождались «апроприиющей» биографической справкой (лишь по известной превратности судьбы «Василий Афанасьевич Бунин» сделался Василием Андреевичем Жуковским): всю свою статью 1846 г. создатель классических баллад и первый русский романтик строит на противопоставлении меланхолии спасительному евангельскому прозрению человека, откровению и *внутреннему* оздоровлению от *внешней* потери и вызванных ею страданий от

¹ Специально об интересе Жуковского к меланхолии см.: [28].

«черной желчи». Историософским аналогом этого процесса Жуковскому видится восхождение европейских народов от меланхолии язычества («у каждого на пиру жизни висел над головою, на тонком волоске, меч Дамоклесов» [29. С. 387]) к радости и бессмертию, даруемым христианством.

Завершив в Генисарете свое «меланхолическое» странствие по руинам погибших цивилизаций, достигнув последнего пункта, места, связанного с земной жизнью Христа, бунинский путешественник, держащий в руке Евангелие, оказывается (спонтанно или по задумке автора – другой вопрос) в риторических координатах этой же схемы, только развернутой в сюжет. А то, что поначалу «путевые поэмы» испытали сильное влияние со стороны «меланхолической» словесности, говорит текстология. Обратимся к примерам.

Материал нам предоставит использование на страницах травелога самого слова-сигнала «меланхолия» и его производных. Уточним количество словоупотреблений: в редакции Маркса таковых нам встретилось восемь. В «Петрополисе» осталось четыре, причем на тех же местах, что и в собрании 1915 г. То есть Бунин не менял локализаций этого концепта, оставив только нужное и избавившись от показавшегося излишним. Сокращена, как видим, ровно половина. Для слова со столь ощутимым историко-культурным влиянием и «жанровой памятью» это заметная потеря. Попробуем детализировать контекст.

В круг чтения писателя входили произведения французского ориенталиста Пьера Лоти (1850–1923). Его имя звучит в дневниках В.Н. Муромцевой-Буниной, бунинском эпистолярии за 1912 г., а начало знакомства с творчеством литератора и путешественника относится по некоторым данным к рубежу XIX и XX вв. [31. С. 936]. Две книги Лоти, «Галилея» и «Иерусалим», по своей тематике ближайшим образом соответствуют «путевым поэмам» русского писателя. Обе изданы в России с одинаковыми подзаголовками «дневник путешествия». Оставляя в стороне представляющую специальный интерес религиозно-историософскую концепцию Лоти, любопытную уже хотя бы тем, что ее выразитель – сравнительно редкий для французской литературы тип протестанта, подчеркивавшего свои конфессиональные корни и, напитываясь от них, освещавшего реалии Святой земли, отметим только одно обстоятельство: европейский путешественник в высшей степени увлечен жанровым клише

меланхолического странствия по руинам, различные словесные признаки которого он щедро рассыпает по страницам обоих сочинений.

Так, почти о тех же местах, что освещены в бунинском очерке «Геннисарет», у Лоти говорится следующее: «Нас окружает со всех сторон только Эдем, продолжительности существования которого нельзя определить, но на котором, однако, лежит печать *меланхолии...*» [32. С. 49]. Постоянно варьируя тему развалин, типовую эстетическую примету раннего европейского модерна, связанную, к слову, с религиозной проблематикой, ибо «руины <...> усложняют провиденциалистское понимание истории и вызывают в воображении образ покинутой Богом Вселенной» [33. С. 13–14], французский автор прямо указывает на источник этих мотивов: живопись «в роде пейзажей XVII столетия, где пещеры, каскады и руины группируются с полной невероятностью». «В действительности же картины эти с восторгом созерцаются в безмолвии покинутых селений; она, т.е. действительность, погружает мысль в глубину древних мифологических времен, вызывает какую-то *меланхолию...*» [32. С. 57]. Найденное им (и, очевидно, подхваченное его русским переводчиком) подходящее слово начинает повторяться, подобно музыкальной ноте: «Было уже четыре или пять часов вечера, когда мы подъезжали к месту нашей ночной стоянки, *меланхолической* деревушке, пустынной и затерявшейся, называемой Кефр-Хаяар» [32. С. 62].

В следующей книге дискурсивное соединение руин с меланхолией столь же наглядно. «Межу тем местность мало-помалу принимает особенный, глубоко *меланхоличный* вид» [34. С. 12]. «В общем этот безмолвный Гарам-эк-Шериф в своем *меланхолическом* великолепии есть поистине тот волшебный дворец, который не трогает сердца, но успокаивает и чарует ум» [34. С. 100]. Не менее часто звучат у Лоти такие «бунинские» слова, как «печаль» и особенно характерное «запустение», любимое Буниным и использованное им в сложной интертекстуальной вязи рассказа «Несрочная весна», где эта лексема отсылала к Баратынскому, рецепции его лирики и, в частности, элегии «Запустение» (1832) [35. С. 197–198]¹. «И большие безмолвные развалины, остатки храмов, части стен церквей крестоносцев смотрят на

¹ См. об этом слове также у Ю. Мальцева: [1. С. 81–82].

обширную и печальную равнину, удивляясь ее теперешнему запустению» [34. С. 13].

Вряд ли стоит упрощать, утверждая, что Бунин сначала «пропускает», а потом «подчищает» в своем травелоге следы знакомства с записками Лоти: интертекстуальность всегда гадательна. Текстологический анализ нуждается в другом: в корректной реконструкции контекста, которому принадлежит активированная в ходе правок языковая единица, и при понимании ее знаковости, релевантности – объяснении причин ее попадания в фокус внимания автора, изменяющего собственный текст. И потому важнее здесь иное: ни на шаг не отойдя от общей элегической доминанты травелога, Бунин решил ретушировать наиболее заметные следы жанровости, не «обнажить» прием, стремясь к авангардности, а скрыть его, двигаясь к герметичности. После всех разъяснений покажем, как это сделано.

«Троя, Скамандар и холмы Ахиллеса на пустынной равнине близ Иды – сколько прелести и меланхолии в этих звуках!» [7. С. 132].

Из описания Иерусалима целиком удален объемный фрагмент: «Давно смолк грозный голос Предтечи. Смолк и кроткий голос Того, у Кого он был “недостоин, наклонившись развязать ремень обуви”. В забвении почиет святая земля, возвратившись к первобытной нищете и безлюдности. Но незабвенно ее летопись. И великой меланхолии исполнены ее дремотные дали» [7. С. 192].

«В ясный вечер, при заходящем солнце, с юга подошли мы к Геннисарету по Иорданской долине; все дико, голо, просто вокруг: и в долине, и по каменистым предгориям, обступившим ее, – меланхолическим, серо-кирничным, в золотисто-рыжих пятнах по склонам...» [7. С. 217].

Итак, Бунин напряжено работает над словообразовательными, образными, метатекстовыми и жанровыми слагаемыми своего травелога, которые, как писатель, вероятно, считал, чрезмерно проявляли

«Троя, Скамандар, Холмы Ахиллеса – сколько прелести в этих звуках!» [10. С. 203].

«В ясный вечер, при заходящем солнце, подходим мы к Геннисарету по Иорданской долине. Все дико, голо, просто вокруг: и в долине, и по каменистым предгориям, обступившим ее, – серо-кирничным, в золотисто-рыжих пятнах по склонам ...» [10. С. 305].

или систему его эстетических приоритетов как таковую, или ряд уже устаревших к 1930-м гг. ее составляющих, демаскировали связи с когда-то актуальными, а теперь изжившими себя приемами письма, техниками создания образа, иначе говоря – выставляли на обозрение «внутреннюю кухню» творческого процесса. Излишние зазоры такого рода художник аккуратно прикрывает.

В идеале, как можно предположить, «путевые поэмы» должны были полностью направить читателя на непосредственное *представление, воображение* всего когда-то увиденного автором «Храма Солнца». Однако, как свидетельствует текстология, на пути к этой цели писатель столкнулся с немалыми трудностями, продиктованными традицией, художественной «инерцией» трактолога. Ведь, по идее, записки о путешествии должны быть «привязаны к местности» не только в ее насущно-визуальном обличии (уровень образа), но также отвечать критериям исторической достоверности и историософско-концептуальной оснащенности. Имея в виду последнее обстоятельство, подчеркнем: писатель посещает не просто отвлеченно-экзотические миры Востока, он путешествует к совершенно конкретным началам мировой цивилизации, трех ее основных религий, к истокам древнейших государств, территории которых ныне оказались в пределах одной из еще существующих мировых империй, ибо Османская Турция считала себя одновременным заместителем Византии¹ и Арабского халифата. По этой причине бунинское повествование обязательно должно быть насыщено самыми разными *контекстами*, содержать тысячи подробностей, десятки интеллектуальных экскурсов, демонстрировать недюжинную эрудицию автора. Но одновременно именно эти компоненты «увлекательного», «умного», в чем-то «мистического» рассказа явно мешали новой нарративной поэтике Бунина, техника которой оттачивалась в течение 1920–1930-х гг.² Масштаб и

¹ Недаром проводником по Стамбулу выступает у Бунина грек-фанариот Герасим.

² Ср. формулировку Ю. Мальцева: «Литература “преодолевается” устранением барьера между рассказанным и нерассказанным, главным и второстепенным. Причинно-следственная связь утрачивает свою рациональную прямолинейность. Незаконченность и недосказанность повышают активность читательского восприятия» [1. С. 106].

значение правок, отнесенных нами к этому, говоря условно, нарратологическому аспекту редакторской работы автора, являются исключительно впечатляющими. Перейдем теперь к ним.

Нарратология: синтаксис и проблема повествователя. Как и прежде, начнем с самых простых примеров – союзных предложений с «и» и «но». Эти способы синтаксического сочетания противопоставлены. Первый служит характерному для Бунина «паратактическому принципу, когда всюду преобладает сочинение» [36. С. 38], нанизывание однородных деталей; второй – противительности, разновидности сочинительной связи, выражющей взаимообусловленность качеств, предметов, действий на основе контраста. Ее аналог в области поэтики – описанные А.Н. Веселовским отрицательные параллелизмы, первый прорыв «к утверждению единичного» [37. С. 145] как бы «на фоне» еще всеобщей синкретической недифференцированности.

Весьма часто Бунин уничтожает оба союза, удаляя попутно и разные темпоральные указатели (типа «теперь», приставки совершенного вида глагола «за-» и т.д. – см. в цитатах ниже), соотносящие событие с актуальным для него хронотопом. Как следствие, образ теряет и кумулятивно-сочинительную, и контрастно-индивидуализирующую связи с контекстом. Иначе говоря, из киноленты словно вырезается отдельный кадр: он больше не «в ряду» с остальными как близкородственная им единица, но и не противопоставляется «соседям» как носитель какого-то уникального признака. В пределе своего развития эта «синтаксическая доминанта однородности» [38. С. 65] ведет скорее к именным предложениям, типология которых отразилась в известной группе бунинских миниатюр начала 1930-х гг., написанных «про» какое-то редкое и/или чем-то удивившее автора слово («Небо над стеной», «Свидание», «Петухи», «Муравский шлях», «Людоедка» и др.) и напоминающих сами по себе однородный ряд, цепочку микроскопических художественных высказываний. Примеры из «Храма Солнца»:

«С берега, из затихшей черной толпы, и с лодок машут белыми платками. *Но берег* все отдаляется и *все* уменьшается» [7. С. 101].

«С берега, из затихшей черной толпы, и с лодок машут белыми платками. *Берег* все отходит, уменьшается» [10. С. 172].

«*Но* в портале на широких нарах курят, пристально глядя на шахматы, турецкие солдаты» [7. С. 180].

«*Но* после полдня тянет легкий ветер, и небо, воздух, солнце – все становится ярче, яснее» [7. С. 192].

«Знойно, *но* солнце уже клонится к западу, за Иерусалим» [7. С. 193].

«Сколько раз приходил Он сюда, похудевший, побледневший за дорогу в пустыне, *но всегда прекрасный, счастливый, приветливый!*» [7. С. 193–194].

«А Моавитские горы похожи *теперь* на великую грозовую тучу против солнца, заступившую весь восток и ни с чем несравнимую по нежности и воздушности» [7. С. 194].

«Быстро замыкается горизонт скалистыми и глинистыми ковригами, разделенными такими же логами и *оврагами...*» [7. С. 194].

«Золотисто-бледно от духоты и зноя небо, *ни* единого кустика и *ни* единого живого существа, кроме ящериц, не замечает глаз и не слышит ухо, гробовая тишина стоит над этой страной...» [7. С. 194].

«На Сионе, за гробницей Давида видел я провалившуюся могилу, *всю* заросшую маком. Его в Иудее больше, чем травы. *И вся-то* Иудея – как эта могила...» [7. С. 173].

«Сквозь сады замелькали синие и красные одежды сирийцев, пахавших

«В портале на широких нарах курят, пристально глядя на шахматы, турецкие солдаты» [10. С. 253].

«После полдня тянет легкий ветер и небо, воздух, солнце – все становится ярче, яснее» [10. С. 270].

«Солнце уже клонится к западу, за Иерусалим» [10. С. 271].

«Сколько раз приходил Он сюда, похудевший, побледневший за дорогу в пустыне!» [10. С. 271].

«А Моавитские горы похожи на великую грозовую тучу против солнца, заступившую весь восток и ни с чем несравнимую по нежности, воздушности» [10. С. 272].

«Быстро замыкается горизонт скалистыми и глинистыми ковригами, разделенными такими же логами...» [10. С. 273].

«Ни единого живого существа, кроме ящериц, не замечает глаз и не слышит ухо, гробовая тишина стоит над этой страной...» [10. С. 273].

«На Сионе, за гробницей Давида видел я провалившуюся могилу, *густо* заросшую маком. *Вся* Иудея – как эта могила...» [10. С. 244].

«Сквозь сады *мелькали* синие и красные одежды сирийцев, пахавших на

на волах ржавую глину в виноградни- волах ржавую глину в виноградни-
ках...» [7. С. 208]. ках...» [10. С. 291–291].

С одной стороны, заметное даже по номерам страниц близкое соседство исправляемых пассажей говорит о густоте подобной правки. С другой – конечно же, бунинский текст не становится всеобъемлющим бессоюзным и вневременным: перед нами не переделка полноценного травелогового нарратива в повествование, например, «Муравского шляха» (кстати сказать, весьма похожего на крошечный фрагмент кого-то травелога), речь идет о прорастании, постепенном вызревании второго в недрах первого.

Итак, регистрируемый нами на этом этапе протест Бунина против традиционной нарративности заключается в стремлении придать вы-сказываниям самодовлеющий характер, «свернуть» сложную картину взаимопересекающихся реалий внутрь единой констатирующей синтагмы. Авторское намерение, впрочем, идеально, и мы продолжаем наблюдать массу различных союзных сочетаний в редакции «Петрополиса». Уловить динамику, сдвиг в области поэтики позволяет лишь изучение истории текста, сравнение его редакций.

Второй ход писателя, редактирующего «Храм Солнца», логически вытекает из первого. «Самоценное», словно безавторское высказывание проблематизирует фигуру самого говорящего. Субъектность повествователя, обладающего, по Бахтину, «избытком видения» [39. С. 104], явно начинает тяготить писателя, и Бунин обрушивается на формы самовыражения нарратора, его кругозор, идеологию, бытовое правдоподобие облика и поступков, коммуникативность. А поскольку последним обстоятельством задается, в том числе, сюжетность травелога (герой-путешественник общается с другими людьми, сам предстает перед ними в той или иной роли), то неудивительны предпринятые Бунином решительные сокращения периферийных сюжетных историй (подчас открыто новеллистических).

Начнем с анекдотической детали. Путешествуя вместе с В.Н. Муромцевой-Буниной, биографический автор не спешит пропускать в текст упоминания о своей компаньонке и в течение всего повествования прячет ее и себя за местоимением «мы», относящимся к неопределенному количеству лиц, а также ретуширует бытовые подробности, которые могли пролить свет на истинные реалии.

«В отеле отвели мне довольно просторную комнату с каменным полом, покрытым тонкими коврами. В ней стояли *две широкие постели под кисейными балдахинами*, было полутемно и прохладно» [7. С. 147].

Самый значительный массив правок в рамках этого аспекта темы и один из крупнейших в истории текста произведения вообще – это элиминация признаков хорошей «туристической» оснащенности и осведомленности повествователя. Изъятию подлежали конкретные указатели маршрута, подробности в описаниях артефактов, воспоминания о других, виденных прежде достопримечательностях и т.д., – все то, что недоброжелателей-критиков побуждало говорить о зависимости Бунина от бедекеров [31. С. 970]¹. С другой стороны, исчезновение этих эпизодов обеспечивало минимизацию повествовательского «присутствия» в нарративе: образ рассказчика размывался и сдвигался в сторону ауториальности – примечательна здесь (см. две цитаты ниже) замена первоначального строя предложения на безличный. Ввиду, повторим, огромного количества таких изменений приведем только несколько примеров.

«Помню, капищем показался мне венецианский Марк. Но как юн Марк перед Софией! Таинственностью капища исполнены и призраки мертвых византийских мозаик, просвечивающих сквозь белила, которыми покрыли их турки» [7. С. 120].

Желание избежать сравнения константинопольской Софии с собором Св. Марка показательно: в любом сравнительном обороте субъект открыто или намеком выражается. Точности, рациональности и атрибутированности такого сопоставления с участием субъекта («Помню...») Бунин на сей раз предпочел «символистскую»

«В отеле близ Площади Консулов мне отвели просторную комнату с каменным полом, покрытым тонкими коврами. В ней стояла постель под кисейным балдахином, было полутемно и прохладно» [10. С. 215].

«Капищем веет от колонн, мутно-красных, мутно-малахитовых и голубовато-желтых. Таинственностью капища исполнены и призраки мертвых византийских мозаик, просвечивающих сквозь белила, которыми покрыли их турки» [10. С. 192].

¹ Бунин-поэт, автор сонета «В Альпах», уже становился в 1903 г. мишенью для своего зоила Брюсова, обвинившего бывшего соратника в поэтическом туризме «с бедекерами в кармане и биноклями в руках» [40. С. 68].

суггестию сложных прилагательных – увидев колонны в «мутно-красных, мутно-малахитовых и голубовато-желтых» тонах.

Ср. также такой любопытный пример, говорящий о тончайшей работе автора с субъектностью:

«Тонкая, как у мумии, шея обмотана шелковым лиловым платком» [7. С. 195]. «Тонкая, цвета мумии, шея обмотана шелковым лиловым платком» [10. С. 275].

Поздняя фраза из «Петрополиса» имплицитно задает «цвет мумии» как бы по умолчанию, в то время как в цитате из редакции Маркса еще «виден» повествователь, прибегнувший к сравнению и «удостоверивший» тем самым читателя, что он наблюдал мумии и знает, как они выглядят. Правя текст, писатель весьма последован. Ср.:

«Пошли, как из пемзы, обрывы плоского побережья, покрытого весенней зеленью» [7. С. 130]. «Справа шли обрывы плоского побережья, цвета пемзы» [10. С. 201].

Не таким сложным с конструктивной точки зрения, но крайне влиятельным в общем числе внесенных изменений предстает сокращение числа сюжетных эпизодов с участием повествователя, вступавшего во взаимодействие со своими случайными попутчиками. Обозреть все эти фрагменты не представляется возможным ввиду опять-таки десятков и десятков сделанных Буниным изъятий. Остановимся только на одном, напоминающем известные рассказы «Солнечный удар» и «Визитные карточки», схожие любовной интригой, начатой героем на плывущем корабле. На страницах Марковой редакции в составе очерка «Море богов» (см.: [7. С. 139–142]) читается уникальный, позднее удаленный эпизод (в «Тени птицы» 1931 г. он уже отсутствует) с некой мулаткой, которая встретилась путешественнику на корабле, попавшем в туман. Рассказ ведется Буниным от первого лица. Мулатка, одетая в японский халат «канареичного цвета» [7. С. 140], с японским же веером в руке очевидно привлекла внимание героя. Дав яркое описание ее восточной внешности, рассказчик слышит заданный ею вопрос, подходит, подносит огонь к ее папироше – читатель, знающий творчество позднего Бунина, уже готов к интриге в духе названных рассказов, – но тут она, «признав во мне человека

совершенно неинтересного, с наивной грубыстью махнула рукой. И потом уж не замечала меня» [7. С. 140]. Зато повествователь продолжает свое наблюдение и, закольцовывая фрагмент, оканчивает сюжет последним упоминанием о его любвеобильной героине.

Солнце склонялось, необозримый круг воды становился все нежнее и задумчивее. Мулатка, сонно и тоскливо полузацрив ресницы, подпевала низким грудным голосом. Младший механик сидел напротив, и она, слабо улыбаясь, изредка поводила на него глазами. <...> Теплый ветер усиливаясь, – и вдруг одна из полос провалилась в черную пропасть, а вся глыба парохода зыбко приподнялась с носа и еще более зыбко и плавно опустилась среди закипевшей почти до бортов голубовато-дымной воды. Мулатка, показавшаяся в это время в светлом пространстве входа в рубку, ухватилась было за притолоку, но в ту же минуту оторвалась и со смехом, с поднятыми руками побежала по наклонной палубе. А немного погодя, из той же двери вышел младший механик, оглянулся и, увидев меня, неестественно запел что-то и твердыми шагами пошел по опускающейся и поднимающейся палубе следом за ней... [7. С. 142].

Перед нами «конспект» лирической новеллы, от которого Бунин избавляется, оставляя в редакции «Петрополиса» лишь заключительное упоминание о вышедшем из рубки механике и засмеявшейся «кой-то женщин[е]» [10. С. 212].

Завершая анализ повествовательного уровня поэтики травелога по данным истории текста, остановимся на столь же не сложном, но крайне важном процессе: борьбе позднего Бунина с декларативными высказываниями повествователя, которые подсвечивали глубинный замысел «путевых поэм», их идеологию. Подобную стратегию правки также можно рассматривать в перспективе редукции субъектного начала – хотя бы потому, что ликвидированные фрагменты строились как заявления от первого лица.

В рассказе «Пустыня дьявола» содержалось такое сокрушенное сетование повествователя: «Мы слишком давно лишены веры, с которой следил Израиль за жертвой (речь идет о козле отпущения. – К.А., Е.П.), уводимой, во искупление грехов его, в пустыню. Для нас пустыня эта только *растрескавшаяся от жгучего солнца бугры и перевалы...*» [7. С. 192]. В «Петрополисе» от этих слов осталось только последнее уточнение: «Пустыней называется только тот скат, та дикая и от века бесплодная вулканическая страна, что за Элеоном, эти *растрескавшиеся от*

жгучего солнца бугры и перевалы...» [10. С. 269]. Смысл и структура всего отрывка решительно преображенены: патетическая историософия заменена скучным природоописанием. Ср. также акцент на принципиальном для Бунина понимании истории как круговорота:

«Слышино, как там в каморке, без огня, укладываются спать и, плача, ссорятся дети... Да, совершила жизнь огромный круг! Всем существом пережил я за эти месяцы долгую и страшную летопись Востока... На юго-западе, над лиловатой тьмой моря склоняется покрасневший, меркнущий и теряющийся в небе *серп*» [7. С. 187].

То, что поначалу звучало как речь, в эмигрантских редакциях стало выражаться поэтикой, а не декларацией.

* * *

Выводы. Итак, основная цель «мелкой правки» состоит совсем не в том, что опытный Бунин в 1930-е гг. мог сказать все то же, что сказано в дореволюционных редакциях 1900–1910-х гг., но точнее и ярче, чем раньше. Впрочем, не исключаем, что сам для себя писатель мог формулировать цель именно так – тем более что в текстах эмигрантских редакций встречается много «улучшенных» таким образом фраз и абзацев. Стремление к лаконизму, уходу от личных глагольных форм к объективной неопределенности субъекта повествования, избавлению от наивных исторических экскурсов и декларативных пассажей – все это могло казаться писателю лишь более зрелым стилем письма. Но текст книги от «мелкой правки» преобразился, в первую очередь, духовно. В заключение покажем это на двух (кратком и обширном) примерах из очерков, посвященных Святой земле, взятых практически случайно из одного и того же мини-сюжета.

В описании «пещеры Иеремии», у которой путешественник заметил шакала, важной деталью оказывается косвенное указание на дым от свечей и лампад, которые часто зажигали тут в прошлом: «На земле, при входе, закопченном дымом, валялись пестренькие крыльшки

съеденной совки...» [7. С. 175]. В последней редакции род и само согласование прилагательного изменены: «На земле, при входе в пещеру, закопченной дымом, валялись пестренькие крыльшки съеденной совки...» [10. С. 247]. За счет этой, казалось бы, чисто грамматической правки многосотлетнее пламя лампад начинает наполнять всю окрестную землю («закопченной» относится к «земле»), а, кроме того, и пещеру, а не только оставляет свой след на входе в нее. Святыня из полу-заброшенной превращается в почитаемую и в своей заброшенности, что соответствует общему поэтическому настрою очерка «Иудея». Чуть ранее путешественник осматривал «водоемы Соломона»:

Водоемы Соломона! Я ждал их с волнением – и вот увидел наконец пустынную долину. Возле гор налево – руины зубчатой крепости Саладина, а за ней, еще левее, открылся вход в новую глухую и мертвую долину. Путь к Хеврону – на юг, а она, понижаясь, идет к востоку. И уступами лежат в ней три гигантских квадратных цистерны. Первая пуста: сухая каменная бездна. Во второй <...> [7. С. 175].

Водоемы Соломона! Я ждал их с волнением – и вот увидел наконец. Влево от дороги стоят руины зубчатой сарацинской крепости. За ней вход в новую глухую, мертвую долину. И уступами лежат в этой долине три гигантских цистерны. Первая суха, пуста. Во второй <...> [10. С. 246].

Здесь, на первый взгляд, писатель просто освобождает предложения от длиннот и снимает ненужные подробности. При внимательном же рассмотрении дело обстоит иначе. В редакции 1915 г. камертоном зарисовки становится «пустынная долина». Вторая долина, которая открывается с дороги, воспринимается семантическим продолжением первой, и вся земля бывшего царства Соломона оказывается последовательностью пустынных долин. В редакции 1936 г. путешественник увидел не долину, а именно то, что хотел увидеть, – водоемы Соломона. Идея мертвленности земли, которой когда-то владел Соломон, значительно ослаблена. И хотя «новая долина» с соответствующими эпитетами сохраняется в тексте, многое в восприятии ставится в зависимость от начального посыла.

Между эпитетами «глухая» и «мертвая», характеризующими эту вторую долину, в первой редакции стоит соединительный союз, в то время как в последней между ними поставлена запятая. Это

незначительное изменение вносит в текст определенный дополнительный смысл. Соединительный союз усиливает семантику первого эпитета, делает его самостоятельным. В лексеме «глухая» актуализируются самостоятельные значения «бездюндная» и «беззвучная». При замене союза на запятую «глухая» как бы подводит к лексеме «мертвая» – получается миниградация из двух семантически однородных прилагательных, в которой первое значит то же, что и второе (в словарных значениях слова «глухой» встречается значение «тихий, без проявления жизни»), и лишь подводит к нему.

Убранные топонимические подробности (левее, на юг, к востоку), а также замена конкретно-исторического более общим («крепость Саладина» на «сарацинскую крепость») характерны для переформатирования трактолога в застывшую картину мертвого пространства. Вычеркнутая «каменная бездна» снимает мифологическую метафорику. То и другое – общие тенденции правки «Храма Солнца» в эмиграции¹. А вот снятое прилагательное «квадратных» относится к «мелкой правке». Исчезновение прилагательного позволяет читателю представить цистерны самостоятельно – это сообщает фрагменту стереоэффект: цистерны, особенно современные и древние, сильно отличаются друг от друга. Что представит себе читатель, предугадать трудно. Появившаяся однородность кратких прилагательных «суха, пуста» создает грамматико-семантическую рифму с «глухая, мертвая».

В целом, обильная «мелкая правка» начала этого абзаца (остальная часть абзаца практически не тронута) меняет все восприятие водопроводов Соломона: теперь это не «долины» и «бездны», а три древние цистерны – более ничего. Цистерны, вид которых во многом зависит от воображения читателя. Система «мелкой правки» в этих нескольких предложениях органически вписывается в концептуальную систему изменений. Полагаем, что это общее свойство бунинской работы с текстом: в «мелком» всегда проглядывает «целое». Именно потому писатель неуклонно требовал от издателей не менять в его рукописях ничего – ни единого знака препинания.

¹ Подробнее см.: [6].

Список источников

1. *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870–1953. Москва ; Франкфурт-на-Майне : Попсев, 1994. 432 с.
2. *Пономарев Е.Р.* Преодолевший модернизм: Творчество И.А. Бунина эмигрантского периода. М. : Литфакт, 2019. 340 с.
3. *Двинятина Т.М., Морозов С.Н.* Проза И.А. Бунина. Выбор основного текста (к постановке вопроса) // Литературный факт. 2020. № 2 (16). С. 68–79.
4. *Двинятина Т.М., Морозов С.Н.* Проза И.А. Бунина 1917–1920 гг. К вопросу об основном тексте // Литературный факт. 2021. № 3 (21). С. 220–227.
5. *Пономарев Е.Р.* Книга очерков «Храм Солнца»: проблема заглавия и основного текста // И.А. Бунин и его время: контексты судьбы – история творчества / отв. ред.-сост. Т.М. Двинятина, С.Н. Морозов ; ред. А.В. Бакунцев, Е.Р. Пономарев. М. : ИМЛИ РАН, 2021. С. 881–889.
6. *Анисимов К.В., Пономарев Е.Р.* Книга очерков И.А. Бунина «Храм Солнца»: История текста // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 82. С. 218–253.
7. *Бунин И.А.* Храм Солнца // Полн. собр. соч. : в 6 т. Пг. : Изд-во Т-ва А.Ф. Маркса, 1915. Т. 4. С. 100–220.
8. *Пономарев Е.Р.* «Храм Солнца» или «Тень Птицы»? Поэтика «путевых поэм» И.А. Бунина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 69. С. 298–320.
9. *Бунин Ив.* Тень Птицы. Париж : Современные записки, 1931. 209 с.
10. *Бунин И.А.* Храм Солнца // Собрание сочинений : [в 11 т.]. [Берлин] : Петрополис, 1936. Т. 1: Храм Солнца. С. 169–308.
11. *Живов В.М., Успенский Б.А.* Царь и Бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) // Успенский Б.А. Избранные труды : в 2 т. М. : Язык русской культуры, 1996. Т. 1. С. 205–337.
12. *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб. : Академический проект, 1999. 400 с.
13. *Ломоносов М.В.* Надпись на иллюминацию, представленную в торжественный день восшествия на престол Ея Величества, ноября 25 дня 1750 года, перед Зимним Домом, где изображен был Вавилон, окруженный зеленеющим садом; по сторонам торжественные столпы // Полн. собр. соч. : в 11 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 8. С. 291.
14. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Репринт. воспроизв. изд. 1882 г. : в 4 т. М. : Русский язык, 1991. Т. 4. 684 с.
15. *Зоркая Н.М.* Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И.А. Бунина // На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М. : Наука, 1976. С. 251–259.
16. *Бунин И.А.* Тень Птицы // Собр. соч. : в 6 т. М. : Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 499–586.

17. Куприн А.И. Пироги с груздями // Полн. собр. соч. : в 9 т. СПб. : Изд-во Т-ва А.Ф. Маркса, 1912. Т. 7. С. 5–6.
18. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М. : Наука, 1993. С. 5–44.
19. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М. : Наука, 1986. 253 с.
20. Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. М. : Журнально-газетное объединение, 1937. Вып. 27–28. С. 54–105.
21. Бунин И.А. Воспоминания. Париж : Возрождение, 1950. 273 с.
22. Ram H. The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire. Madison : The Univ. of Wisconsin Press, 2003. 307 р.
23. Шатин Ю.В. Африка Андрея Белого и Николая Гумилева: лики травелога // Русский травелог XVIII–XX веков / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2015. С. 378–392.
24. Киссель В.С. Путешествие на Солнце без возврата: к вопросу о модернизме в русских травелогах первой трети XX века // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века : сб. ст. М. : Новое литературное обозрение, 2010. С. 9–34.
25. Бальмонт К.Д. Край Озириса // Собр. соч. : в 7 т. М. : Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 6. С. 7–164.
26. Мароши В.В. «Желчевики» и диатриба: к генеалогии героя и жанра в русской литературе // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 21–32.
27. Жуковский В.А. Сельское кладбище // Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 1999. Т. 1. С. 53–57.
28. Садовников А.Г. Концепция меланхолии в художественной системе сентиментализма и творчестве В.А. Жуковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2009. 26 с.
29. Жуковский В.А. О меланхолии в жизни и в поэзии // Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М. : Языки славянской культуры, 2012. Т. 12. С. 383–393.
30. Tangemann C.J.H. Das Unheil der Melancholie. Frankfurt a/M. ; Berlin : Peter Lang, 2002. 531 с.
31. Щавлинский М.С. «Храм Солнца» И.А. Бунина – неоконченный проект освоения Востока // И.А. Бунин и его время: контексты судьбы – история творчества / отв. ред.-сост. Т.М. Двинятина, С.Н. Морозов ; ред. А.В. Бакунцев, Е.Р. Пономарев. М. : ИМЛИ РАН, 2021. С. 934–952.
32. Лоти П. Галилея. Дневник путешествия. 2-е изд. СПб. : Изд. Н.Ф. Мертца, 1897. 103 с.
33. Шёнле А. Архитектура забвения. Руины и историческое сознание в России Нового времени. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 360 с.
34. Лоти П. Иерусалим. Дневник путешествия. 2-е изд. СПб. : Изд. Н.Ф. Мертца, 1897. 104 с.
35. Капинос Е.В. Поэзия Приморских Альп. Рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. М. : Языки славянской культуры, 2014. 248 с.

36. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М. : Изд-во РГГУ, 2004. 270 с.
37. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 406 с.
38. Фигуровский И.А. О синтаксисе прозы Бунина. Синтаксическая доминанта «Темных аллей» // Русская речь. 1970. № 5. С. 63–66.
39. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1. М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 69–263.
40. Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е – 1950-е годы): Антология / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М. : Книжница: Русский путь, 2010. 928 с.

References

1. Mal'tsev, Yu. (1994) *Ivan Bunin. 1870–1953*. Moscow; Frankfurt am Main: Posev. (In Russian).
2. Ponomarev, E.R. (2019) *Preodolevshiy modernizm: Tvorchestvo I.A. Bunina emigrantskogo perioda* [Overcoming modernism: Works of I.A. Bunin of the emigrant period]. Moscow: Litfakt.
3. DVINYATINA, T.M. & MOROZOV, S.N. (2020) Proza I.A. Bunina. Vybor osnovnogo teksta (k postanovke voprosa) [Prose by I.A. Bunin. Selecting the main text (posing the question)]. *Literaturnyy fakt*. 2 (16). pp. 68–79.
4. DVINYATINA, T.M. & MOROZOV, S.N. (2021) *Proza I.A. Bunina 1917–1920 gg. K voprosu ob osnovnom tekste* [Prose by I.A. Bunin of 1917–1920. On the main text]. *Literaturnyy fakt*. 3 (21). pp. 220–227.
5. Ponomarev, E.R. (2021) Kniga ocherkov “Khram Solntsa”: problema zaglaviya i osnovnogo teksta [Book of essays “Temple of the Sun”: the problem of the title and main text]. In: Bakunsev, A.V. & Ponomarev, E.R. (eds) *I.A. Bunin i ego vremya: konteksty sud'by – istoriya tvorchestva* [I.A. Bunin and his time: contexts of fate – history of creative works]. Moscow: IWL RAS. pp. 881–889.
6. ANISIMOV, K.V. & PONOMAREV, E.R. (2023) Ivan Bunin’s Book of Travel Sketches the Temple of the Sun: A History of the Text. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 82. pp. 218–253. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/82/10
7. BUNIN, I.A. (1915) *Poln. sobr. soch.*: v 6 t. [Complete works: in 6 volumes]. Vol. 4. Petrograd: Izd-vo T-va A.F. Marks. pp. 100–220.
8. PONOMAREV, E.R. (2021) Temple of the Sun or Bird’s Shadow? The Poetics of the Travel Poems by Ivan Bunin. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 69. pp. 298–320. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/69/15
9. BUNIN, I.A. (1931) *Ten’ Ptitsy* [The Shadow of a Bird]. Parizh: Izd-vo “Sovremennye zapiski”.
10. BUNIN, I.A. (1936) *Sobranie sochineniy: /v 11 t./* [Collected works: [in 11 volumes]]. Vol. 1. [Berlin]: Petropolis. pp. 169–308.

11. Zhivov, V.M. & Uspenskiy, B.A. (1996) *Tsar' i Bog* (Semioticheskie aspekty sakralizatsii monarkha v Rossii) [Tsar and God (Semiotic aspects of the sacralization of the monarch in Russia)]. In: Uspenskiy, B.A. *Izbr. trudy: v 2 t.* [Selected works: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Yazyk russkoy kul'tury. pp. 205–337.
12. Gasparov, B.M. (1999) *Poeticheskiy yazyk Pushkina kak fakt istorii russkogo literaturnogo yazyka* [Pushkin's poetic language as a fact of the history of the Russian literary language]. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt.
13. Lomonosov, M.V. (1959) *Poln. sobr. soch.: v 11 t.* [Complete works: in 11 volumes]. Vol. 8. Moscow; Leningrad: USSR AS. p. 291.
14. Dal', V. (1991) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language]. Reprint of the. 1882 edition: in 4 volumes. Vol. 4. Moscow: Russkiy yazyk.
15. Zorkaya, N.M. (1976) *Na rubezhe stoletiy. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov* [At the turn of the century. At the origins of mass art in Russia in 1900–1910]. Moscow: Nauka. pp. 251–259.
16. Bunin, I.A. (1987) *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collected works: in 6 volumes]. Vol. 3. Moscow: Khud. lit. pp. 499–586.
17. Kuprin, A.I. (1912) *Poln. sobr. soch.: v 9 t.* [Complete works: in 9 volumes]. Vol. 7. St. Petersburg: Izd-vo t-va A.F. Marks. pp. 5–6.
18. Gasparov, M.L. (1993) Poetika “serebryanogo veka” [Poetics of the “Silver Age”]. In: Bagdasaryan, I.S. (ed.) *Russkaya poeziya “serebryanogo veka”, 1890–1917: Antologiya* [Russian poetry of the “Silver Age”, 1890–1917: Anthology]. Moscow: Nauka. pp. 5–44.
19. Kozhevnikova, N.A. (1986) *Slовоупотребление в russkoy poezii nachala XX veka* [Word usage in Russian poetry of the early 20th century]. Moscow: Nauka.
20. Gofman, V. (1937) *Yazyk simvolistov* [The language of the symbolists]. In: Lebedev-Polyanskiy, P.I. (ed.) *Lit. nasledstvo* [Literary heritage]. Vol. 27–28. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie. pp. 54–105.
21. Bunin, I.A. (1950) *Vospominaniya* [Memories]. Paris: Vozrozhdenie.
22. Ram, H. (2003) *The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press.
23. Shatin, Yu.V. (2015) Afrika Andreya Belogo i Nikolaya Gumileva: liki traveloga [Africa of Andrei Bely and Nikolai Gumilyov: faces of travelogue]. In: Pecherskaya, T.I. (ed.) *Russkiy travelog XVIII–XX vekov* [Russian travelogue of the 18th–20th centuries]. Vol. I. Novosibirsk: NSPU. pp. 378–392.
24. Kissel', V.S. (2010) *Puteshestvie na Solntse bez vozvrata: k voprosu o modernizme v russkikh travelogakh pervoy treti XX veka* [Journey to the Sun without return: on modernism in Russian travelogues of the first third of the 20th century]. In: *Beglye vzglyady: Novoe prochtenie russkikh travelogov pervoy treti XX veka* [Quick glances: A new reading of Russian travelogues of the first third of the 20th century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 9–34.
25. Bal'mont, K.D. (2010) *Sobr. soch.: v 7 t.* [Collected works: in 7 volumes]. Vol. 6. Moscow: Knizhnyy Klub Knigovek. pp. 7–164.

26. Maroshi, V.V. (2016) “Zhelcheviki” i diatriba: k genealogii geroya i zhanra v russkoy literature [“Zhelcheviki” and diatribe: to the genealogy of the hero and genre in Russian literature]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*. 2. pp. 21–32.
27. Zhukovskiy, V.A. (2012) *Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 volumes]. Vol. 1. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury. pp. 53–57.
28. Sadovnikov, A.G. (2009) *Konseptsiya melankholii v khudozhestvennoy sisteme sentimentalizma i tvorchestve V.A. Zhukovskogo* [The concept of melancholy in the literary system of sentimentalism and works by V.A. Zhukovsky]. Abstract of Philology Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
29. Zhukovskiy, V.A. (2012) *Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 volumes]. Vol. 12. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury. pp. 383–393.
30. Tangemann, C.J.H. (2002) *Das Unheil der Melancholie*. Frankfurt a/M.; Berlin: Peter Lang.
31. Shchavlinskiy, M.S. (2021) “Khram Solntsa” I.A. Bunina – neokonchennyy proekt osvoeniya Vostoka [“The Temple of the Sun” by I.A. Bunin – an unfinished project for the development of the East]. In: Bakuntsev, A.V. & Ponomarev, E.R. (eds) *I.A. Bunin i ego vremya: konteksty sud’by – istoriya tvorchestva* [I.A. Bunin and his time: contexts of fate – history of creative works]. Moscow: IWL RAS. pp. 934–952.
32. Loti, P. (1897) *Galileya. Dnevnik puteshestviya* [Galilee. A travel diary]. 2nd ed. St. Petersburg: Izd. N.F. Merttsa.
33. Schönle, A. (2018) *Arkhitektura zabveniya. Ruiny i istoricheskoe soznanie v Rossii Novogo vremeni* [Architecture of oblivion. Ruins and historical consciousness in Russia in the New Time]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
34. Loti, P. (1897) *Ierusalim. Dnevnik puteshestviya* [Jerusalem. A travel diary]. 2nd ed. St. Petersburg: Izd. N.F. Merttsa.
35. Kapinos, E.V. (2014) *Poeziya Primorskikh Al’p. Rasskazy I.A. Bunina 1920-kh godov* [Poetry of the Maritime Alps. Stories by I.A. Bunin of the 1920s]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury.
36. Slivitskaya, O.V. (2004) “*Povyshennoe chuvstvo zhizni*”: *Mir Ivana Bunina* [“Heightened sense of life”: The World of Ivan Bunin]. Moscow: RSUH.
37. Veselovskiy, A.N. (1989) *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
38. Figurovskiy, I.A. (1970) O sintaksise prozy Bunina. Sintaksicheskaya dominanta “Temnykh alley” [On the syntax of Bunin’s prose. Syntactic dominant of “Dark Alleys”]. *Russkaya rech’*. 5. pp. 63–66.
39. Bakhtin, M.M. (2003) *Sobr. soch.: v 7 t.* [Collected works: in 7 volumes]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo “Russkie slovari”, Yazyki slavyanskoy kul’tury. pp. 69–263.
40. Mel’nikov, N.G. (ed.) (2010) *Klassik bez retushi: Literaturnyy mir o tvorchestve I.A. Bunina: Kriticheskie otzyvy, esse, parodii (1890-e – 1950-e gody): Antologiya* [Classic without retouching: The literary world about I.A. Bunin’s works: Critical reviews, essays, parodies (1890s–1950s): Anthology]. Moscow: Knizhnitsa: Russkiy put’.

Информация об авторах:

Анисимов К.В. – д-р филол. наук, заведующий кафедрой журналистики и литературоведения Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: kianisimov2009@yandex.ru

Пономарев Е.Р. – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия). E-mail: eponomarev@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

K.V. Anisimov, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Journalism and Literary Criticism, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: kianisimov2009@yandex.ru

E.R. Ponomarev, Dr. Sci. (Philology), leading research fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: eponomarev@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 15.03.2023.

The article was accepted for publication 15.03.2023.

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/24099554/20/17

Поиски идентичности в поэзии А. Улзытуева: имагологический подход

*Людмила Санжисбоеевна Дампилова¹
Ольга Владимировна Хандарова²*

^{1, 2} Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения
РАН, Улан-Удэ, Россия

¹ *dampilova_luda@rambler.ru*

² *olga.khandarova@gmail.com*

Аннотация. Рассматривается образ внутреннего «Я» в поэзии А. Улзытуева. Выявлено, что образ формируется из множества обликов, и его осмысление возможно провести в категориях оппозиции Свой – Иной, Другой, Чужой. Установлено, что облик Другого работает на привлечение читательского внимания и составляет периферическую область внутреннего «Я», тогда как центральная часть образа формируется из взаимодействия универсального человеческого «Я» с обликом Своего. Последний в большей степени проявлен на структурном уровне поэтики А. Улзытуева.

Ключевые слова: образ, мотив, код, литература Бурятии, этническая идентичность

Источник финансирования: Статья подготовлена в рамках государственного задания (проект «Этнокультурная идентичность в архитектуре фольклорных и литературных текстов народов Байкальского региона», № 121031000259-6).

Для цитирования: Дампилова Л.С., Хандарова О.В. Поиски идентичности в поэзии А. Улзытуева: имагологический подход // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 351–363. doi: 10.17223/24099554/20/17

Original article

doi: 10.17223/24099554/20/17

Search for identity in Amarsana Ulzytuev's poetry: An imagological approach

Lyudmila S. Dampilova¹

Olga V. Khandarova²

^{1, 2} Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Ulan-Ude, Russia

¹ *dampilova_luda@rambler.ru*

² *olga.khandarova@gmail.com*

Abstract. The identity of a Russian-speaking artist, who has a different nationality, is of a hybrid character, so the problem of defining his ethnic “ego” acquires special significance in his oeuvre. The article attempts to determine the images and motifs of the Eastern, Buryat mentality in Russian-language literature on the example of the poetry of Amarsana Ulzytuev using the terms of imagology. Amarsana Ulzytuev is a Russian-speaking Buryat poet, he knows the Buryat language at a conversational level, knows the culture and philosophy, traditions and mythology of the Eastern peoples. At the same time, his poetic “ego” is obviously consciously immersed in the context of Russian and world literature and culture. In this study, we start from the assumption that the image of his inner “ego” in poetry is formed from a variety of guises, and it can be comprehended in the categories of the “self – other” opposition. We have established that the “other” is functioning predominantly at the portrait level, referring to the Mongolian history and culture, which is better known to the general reader than the Buryat ones. The image works to attract the reader’s attention, it is outrageous and is partly the implementation of the post-colonial consciousness’ strategy of “self-exoticization”. The “self”, which we highlight in Ulzytuev’s poetry, has a pronounced universal human character. This image is mostly formed as a result of the lyrical hero’s reflection; it is made up of the thematic content of his poetry, of those images of culture that the hero’s gaze is directed at, and shows the poet’s deep ideas about the world and man. There is yet another image, which is difficult to detect, but it is accessible to the reader’s sensations. This image of “self” arises in connection with the themes of childhood and the local history of the native people. Thus, the lyrical hero of Ulzytuev’s poetry has a multifaceted and eclectic “ego”, whose structure, at first glance, is chaotic. However, as a result of the imagological analysis, we have identified three vectors along which the characteristics that make up the supporting structure of this image are located. The image of the “other” is deliberately exotic and created for an external ethnic look; it constitutes the peripheral

area of the inner “ego”. The central part of the image is formed from the interaction of the universal human “ego” with the “self”. The former belongs to the poet-philosopher, characterized by an intellectual and aesthetically refined view. The latter, apparently, manifests itself at the structural level of poetics, is recognized by the “self”-determined reader in the poet’s work with images, his choice of motifs, his associative links.

Keywords: image, motif, code, literature of Buryatia, ethnic identity

Financial Support: The research was carried out within the state assignment, Project No. 121031000259-6: Ethnocultural Identity in the Architectonics of Folklore and Literary Texts of the Peoples of the Baikal Region.

For citation: Dampilova, L.S. & Khandarova, O.V. (2023) Search for identity in Amarsana Ulzytuev’s poetry: An imagological approach. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 351–363. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/17

Введение

По этнической принадлежности бурятскую литературу можно отнести к литературам монгольских народов, по государственной идентичности – включить в поле русской литературы. Для национального русскоязычного художника, не знающего родной язык или знающего его на разговорном уровне и воспитанного в традициях русской и западной мировой культуры, проблема определения своего этнического «Я» обретает особое значение. В целом понятно, что национальное «Я» гибридизируется с этническим, в результате чего возникает внутренний образ, конфликтность которого чувствуется на интуитивном уровне. Спектр восприятия русского языка и культуры, чувство причастности к русской родине могут варьироваться от принятия их как родные и близкие до явственного ощущения собственной чужеродности в окружающем культурном пространстве.

В связи с этим возникает вопрос: если в человеке генетически укоренено определенное этническое состояние души, то каким образом это отражается в художественном тексте? Вопрос идентичности является актуальной проблемой современного многонационального отечественного литературоведения. В настоящей статье предпринимается попытка определить образы и мотивы восточной, бурятской

ментальности в русскоязычной литературе на примере поэзии Амарсаны Улзытуева через выявление оппозиции Свой – Иной, Другой, Чужой.

Материалы и методы

В работе анализируются произведения русскоязычного бурятского поэта А. Улзытуева, опубликованные в сборниках «Анафоры» (2013), «Новые анафоры» (2016) и «Обоо с долгим «О»» (2020), а также его стихотворные подборки в литературных журналах.

Инструментарий литературоведческой имагологии представляется в данном случае подходящим «герменевтическим методом интерпретации («объяснения») „глубинной семантики“ (Поль Рикер) феномена культурного, национального или этнического „чужого“, проявляющегося в мире художественных текстов» (цит. по: [1. С. 115]). В социальной психологии уже в середине XX в. «национальные идентичности» стали рассматриваться как «интернализированные коллективные образы себя, формирующиеся в структурном контексте оппозиции „Я – Другой“» [2. С. 22]. В работе использованы интертекстуальный, семантико-герменевтический методы анализа художественного текста.

Общая характеристика творчества А. Улзытуева

Амарсана Улзытуев, сын известного бурятского поэта Дондока Улзытуева, писавшего на родном языке, владеет бурятским языком на разговорном уровне, знает культуру и философию, традиции и мифологию восточных народов. При этом его поэтическое «Я» очевидным образом сознательно погружено в контекст русской и мировой литературы и культуры. Подчеркивая «первобытные, звериные символы» в его поэзии, литературные критики признают его «тонким и рафинированным поэтом». В данной работе мы выдвигаем гипотезу, что «тонкий и рафинированный поэт» – это его истинное существо, а «звериные символы» – его эпатажное, громкое утверждение своей чуждости, особенности в русской поэзии. Это иллюстрирует конфликтность решения вопроса этнического «Я» для национального поэта.

Амарсана пишет напористо оптимистично, активно в виде манифеста доказывает новизну и инаковость своей бурят-монгольской системы стихосложения в русской поэзии, как чтец своих произведений выступает экспрессивно и нарочито экзотично. Интерес к его поэзии в пространстве российского интернета и литературной критики не угасает уже много лет, что предполагает значимость его поэзии и манифеста: П. Басинский в 2013 г. писал, что «две поэтические стихотворные культуры – русская европейская и бурятско-монгольская – сталкиваясь, разумеется, конфликтуют, но и рождают искру» [3. С. 16]. В 2020 г. А.Ю. Увицкий признает: «Вряд ли этот проект (как, впрочем, и хлебниковский) будет иметь для русской поэзии глобальное значение, но расширению поэтического сознания, несомненно, послужит» [4].

В его интертекстуальных аллюзиях можно найти архетипы из мировой мифологии, реминисценции на художественные образы всех континентов. Здесь полное взаимодействие представлений о своей и чужой культуре, поэт вовлечен в события в мировом масштабе. Его неологизм «всеземля» определяет координаты поэтических поисков. Как пишет Л. Аннинский, «планета Земля – вот настоящий лирический герой Амарсаны» [5. С. 9]. В плане поэтики отмечены сложные приемы стихосложения и роль неологизмов в его версификационных упражнениях. В поэзии Улзытуева начальная аллитерация поддерживается ассонансами, звуковыми повторами, долгими гласными, внутренней рифмой, акцентно-слоговым ритмом. Поэт Евгений Рейн считает, что «Амарсана Улзытуев совершенно естественно и свободно сегодня ведёт собственную обретённую линию» [6. С. 110].

Другой, Чужой, Иной

Образ чужака всегда представлялся привлекательным и удобным для осмыслиения незнакомой или малознакомой культуры. При этом он наделен своим функционалом: «...по мнению Ж.-М. Мура, общественная фантазия способствует созданию культурно опосредованных образов ”чужого“ в литературе, которые имеют идеологический или утопический характер. В тексте эти образы исполняют либо интегрирующую роль (как идеология), либо (как утопия) роль субверсивную, разрушающую данную группу, нацию или культуру» (цит.

по: [1. С. 115]). Проанализируем, как именно встраивается образ Другого во внутреннее «Я» в творчестве поэта.

Амарсана подчеркнуто декларирует свое особенное и незнакомое читателю «Я». В «Автопортрете» оборванными и резкими символическими строками нарочито создается пугающий образ скорее Чужого, чем более близкого Другого: «Чистое золото орд моего лица, / Чик узкоглазым, как лезвие, взглядом – и нету его, супротивника мово! / Вырастил я нос да не нос, приплюснутый кувалдой, / Выпрастял из-под жестких волос ушки на макушке – слушать топот судьбы» [7. С. 55]. Метафора «золото орд», отсылая к Золотой Орде и образу врага в романах В. Яна, определяет его этническую связь с монгольским миром. В этом гиперболизированном образе чужака-дикаря вырисовываются два противоположных героя: кровожадный воин эпохи Чингис-хана и вдумчивый современник, пытающийся понять суть жизни. Прием интерференции, в частности смешение былинного («супротивника мово») и разговорного стиля, усложняя восприятие текста, подчеркивает идентичность нарисованного портрета.

В его стихотворениях встречаются явные реминисценции из древнерусской лексики, из «Слова о полку Игореве», для него русский язык такой близкий, он хочет сказать что-то новое именно в русской поэзии и на русском языке. Но при всем при том его позиция связана с генетическими истоками, поэтому в творчестве он активно прибегает к «самоэкзотизации» [8], когда этнический образ создается с позиции русского сознания и для него же, чтобы быть узнаваемым российским читателем.

Амарсана умеет выбрать экзотичное и дикое для другого менталитета и облекать это в утонченные формы интеллектуальных размышлений: «Созерцаю необратимый процесс, / Согласно второму закону термодинамики, / Вспарывания брюха, проскальзывания руки под шкуру – / оторвать аорту, / Взмахи и песнопенья ножа...» [9. С. 76]. Натуралистическое описание разделки барана бескровным методом для инородного взгляда почти не понятно, а для этнического «Я» – это самое обычное явление.

Здесь мы наблюдаем иллюстрацию того, как образы, касающиеся характера и идентичности, не просто являются ментальными репрезентациями, созданными нациями о нациях, а сами словно задают образцы этой национальной идентификации [10]. Только в нашем

случае поэт создает автопортрет, изображающий хоть и внешне цельного чужого героя, однако с отчетливо приступающим внутренним «Я», метафизически преодолевающим эту кажущуюся цельность.

Универсальное «Я»

Лирический герой Улзытуева многогранен. Его отличает тенденция к универсализму, в философском плане он открывает миру свое «христианнейшее мусульмано-даосско-буддийское сердце...»: «“Алоха!” – я им кричу, “Аллахум!” – я им пою, “Ом мани!” – я их молю...» [9. С. 38, 41]. Программным заявлением звучит заглавие одного из разделов сборника – «Всеземля»: «Любое человечество пою, / Слепое под землей, немое, кольцами ревущее, / Сырое, окающееся, космосами из себя плюющее, / Ночное, лазающее, ползущее, деревья жрущее... / Святое человечество люблю, / Светы их и мраки, / Раи их и ады, / Рон их богов, что горше Иеговы, пуще Будды, Иисуса слаше» [11. С. 11]. От того, куда обращен всеохватный взгляд поэта, зависят и его собственные ипостаси: «Поэт, прежде всего – рыцарь <...> / Поэт, прежде всего – самурай <...> / Поэт, прежде всего – индеец <...> / Поэт, прежде всего – богатырь...» [11. С. 6].

У Улзытуева нет прямых описаний, все в контексте, в постмодернистской манере из коротких разрозненных эпизодов составляется полная картина. Шаман у него – итальянец-повар, ищущий что-то особенное в шаманизме. Возможно, это отсылка ко временам расцвета неошаманизма, когда для бурятских шаманов открылся заграничный мир, а иностранцы стали приезжать в Бурятию на конференции, порой демонстрируя истинность в вере в культ. В итоге автор рисует черно-белый портрет шамана: «Шаманы мстительны и опасны, / Дурманы прячут в своих карманах, / Шаманы трогательны и прекрасны, / Мечтой осияны они, как дети» [9. С. 62]. Текст построен в характерном для поэта ироничном стиле, и ирония у него чаще позитивная, но здесь особенно следует отметить отчетливо сторонний взгляд на шамана, не дополняемый никаким сокровенным отношением и знанием посвященного изнутри. Подобный универсальный деконструированный взгляд характерен не только для творчества А. Улзытуева, но и для некоторых других (однако не всех) современных

бурятских русскоязычных писателей – таковы, например, герои Булата Аюшеева или Геннадия Башкуева.

Развивая предыдущую мысль, можно заметить, что ориентация на вечность и безграничность фактически содержит глобализационную подоплеку. Если поэт обращается ко всем сразу, то, получается, что ни к кому в отдельности. Так возникает образ неприкаянных странствующих слепых музыкантов, обладающих эзотерическим знанием, чье искусство недоступно окружающим, но также и ни одному человеку на земле: «Где им, бессмертным, найти на земле сокровенное ухо?» [11. С. 7].

Вместе с тем необходимо признать, что буддийские мотивы в его философских размышлениях о жизни и смерти встречаются намного чаще, выделяя уникальное видение мира: «Нет пути к Брахме, нет, / Смертным заказан путь, / Дай же хотя бы росинку бессмертья, / Джай Гуру Дэйва Ом!», «Ом, повторяет усталый шерп», «О, журавлинная песнь песней моей души! / Ом мани падме хум!» [9. С. 19, 37, 91]. Примечателен последний пример, где текст выстроен семантически плотно, и в трех словах «журавлинная песнь песней» читаются аллюзии на два произведения. Прощальная песня «Журавли» Р. Гамзатова ведет к мотиву разлуки, «Песнь песней Соломона» из библии – к мотиву любви: в этих двух строках сходятся воедино времена, континенты и верования. Несмотря на заявленный довлеющий универсализм, в подобных соединениях образов, на наш взгляд, может пропасть этнически окрашенный способ мировидения. Рассмотрим далее предметно, в чем он заключается.

Свой

Если в обозначенной в предыдущем разделе позиции можно заподозрить определенную демонстративность и декларативность, то в иных текстах поэта явно чувствуется естественное состояние души «отстоять и молиться Ом Мани! и Да святится имя Твое» [11. С. 61]. Тексты в раннем лирическом сборнике Амарсаны Улзытуева «Утро навсегда» были выстроены как заговор, заклинание, молитва. Манtras и молитвы всегда на устах героя, одновременно живущего в христианско-буддийском единении. В разных вариациях восхваляющие божественного учителя молитвы используются автором в бытовых

сценах и философских размышлений. Таким образом, со временем поэт приходит к философской концепции синкретического религиозного чувства, однако с преобладающей буддийской окраской, что, на наш взгляд, является уже отличительным свойством облика Своего в идентичности поэта.

Кроме того, этнически обозначенный Свой проявляется в связях образов и некоторых мотивах. Например: «Вот она [Германия] какая – как спящий ребенок, трогательная и безмятежная! / Любо мне прикоснуться к ляльке ее крепостей и соборов, / Люб готический ее поцеловать...» – или, наоборот, земли благословляют героя: «Царствуй! – отвечают гуэлинские горы, / Целуя каждого в лоб» [11. С. 23–24] – здесь мы имеем дело именно с этнически маркированным действием. В бытовой традиции монгольских народов поцелуй в лоб обладает коннотацией приветствия и благословения, причем именно взрослого в отношении к ребенку. В русской культуре поцелуй в лоб все же чаще обладает символикой прощания. Без этого знания трудно в полной мере оценить отеческую нежность и покровительственное отношение, которые «вкладывает» автор в эти строки.

По нашим наблюдениям, мотивы, связанные с образом Своего, часто отсылают к теме детства, что, конечно, закономерно. В стихотворении «Обоо с длинным о» герой возвращается в детство, в котором открывается иной, параллельный мир духов: «А сами думаем, не рассердятся ли на нас эзэны, таинственные и грозные, / С глазами кузнецов и стрекоз, с ушами одуванчиков и васильков» [9. С. 61]. Эзэны – это бесплотные духи местности в бурятской шаманистской традиции, однако взгляд ребенка придает им осозаемые черты, наделяя их органической связью с насекомыми и растениями – знакомым и близким природным микромиром детства.

В стихотворении мы наблюдаем двойное возвращение – к истокам и к бесконечности: «Вселенная – ты твёрже смерти, камлает старик, жертвуя спички и молоко...» [9. С. 61]. Свой последний сборник стихотворений поэт назвал «Обоо», еще раз подчеркивая свою инаковость. Значение слова *обоо*, обозначающее у тюрко-монгольских народов кучу камней на местах поклонений, автор не раскрывает в примечаниях, и в русском языке это заимствование становится своего рода образом-символом. В данном случае под символом подразумевается художественный образ, в котором заключена «способность

сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты» [12. С. 241]. Подобные непереведенные образы-символы в национальной русскоязычной поэзии становятся художественным кодом, в котором зашифрована в том числе и информация о содержании образа Своего.

Выводы

В поэзии А. Улзытуева лирический герой обладает многогранным и эклектичным «Я», структура которого, на первый взгляд, хаотична. Однако при ближайшем рассмотрении можно определить векторы, по которым располагаются характеристики, составляющие несущую конструкцию этого образа.

В первую очередь, заметен нарочито экзотичный, созданный, прежде всего, для внешнего этнического взгляда облик Другого, местами даже Чужого. Он чаще проявляется в портретных образах и эксплуатирует расхожие представления о диком кочевнике, жителе степей. Таким образом поэт намеренно выстраивает бурятскую этническую составляющую своей идентичности от монгольской, возможно, рассчитывая на создание и закрепление образа бурята на родственном, но более широко известном, узнаваемом и устойчивом материале. Мы предполагаем, что это периферическая область внутреннего «Я» поэта, направленная на первичное привлечение внимания, расчитанная на начало взаимодействия автора и читателя.

Ядро же внутреннего образа заключает в себе две составляющих. Во-первых, это поэт-философ, универсалист, сострадающий всему живому, не делающий различий между временами и народами. Этот облик во многом рождается из тематического ряда стихотворений и характеризуется максимально всеохватным, общечеловеческим видением. Он вырастает из его интеллектуально ориентированного мировидения и миропонимания, формируется как результат самообразования и самовоспитания, как отражение направленности его эстетически утонченного взгляда, как глубинное представление поэта о жизни и человеке. Это та область духа, куда приглашает поэт читателя при более близком знакомстве.

Во-вторых, есть все же обусловленная этнической идентичностью составляющая «Свой», которая, отчасти субъективно, ощущается

генетически родственным читателем и которая обнаруживает свойственность, своеобразность мышления поэта. Это то ненамеренное, недекларируемое этническое «Я», которое восходит корнями к детству, бытовому поведению и ритуалам, ко времени усвоения отдельным представителем человечества одного из языков общения и взаимодействия. Облик Своего считывается в работе с образами, выборе мотивов, ассоциативных связях. Иными словами, мы усматриваем эту составляющую в большей степени не на образном, а на структурном, архитектоническом уровне поэтики творчества Улзытуева.

Эта трудноуловимая сущность, неосознаваемая или малоосознаваемая самим автором, однако, довольно ясно считываемая читателем и/или исследователем, является интересной в изучении творчества национальных русскоязычных авторов и авторов-билингвов. Мы считаем, что применение инструментария имагологического литературоведения является перспективным способом для рассмотрения этого предмета.

Список источников

1. Козлова А.А. Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 118–122.
2. Leerssen J. Imagology: History and method // Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey. Amsterdam : Rodopi, 2007. Р. 17–32.
3. Басинский П. Вышла книга стихов Амарсаны Улзытуева // Российская газета. 2013. № 6258. 13 дек. Рец. на кн.: Улзытуев А. Анафоры. М. : ОГИ, 2013.
4. Увичкий А.Ю. Большое кочевье. Амарсана Улзытуев // Вопросы литературы. 2020. № 2. URL: <https://voplit.ru/article/bolshoe-kocheve-amarsana-uzyltuev/>
5. Аннинский Л. Счастье нечаянно жить // Улзытуев А.Д. Новые анафоры. М. : Время, 2016. С. 5–10.
6. Рейн Е. Закодированный звуками струн... // Байкал. 2016. № 2. С. 109–113.
7. Улзытуев А.Д. Анафоры. М. : ОГИ, 2013. 76 с.
8. Кукулин И. «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000 годов // Гефтер. 2014. 19 марта. URL: <http://gefter.ru/archive/11708>
9. Улзытуев А.Д. Новые анафоры. М. : Время, 2016. 128 с.
10. Dyserinck H. Komparatistik: Eine Einführung. Bonn : Bouvier, 1991. 234 p.
11. Улзытуев А.Д. Обоо с долгим «О». Владивосток, 2020. 102 с.
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб, 2000. 704 с.

References

1. Kozlova, A.A. (2015) Imagologicheskiy metod v issledovaniyakh literatury i kul'tury [Imagological method in studies of literature and culture]. *Observatoriya kul'tury*. 3. pp. 118–122.
2. Leerssen, J. (2007) Imagology: History and method. In: Leerssen, J. & Beller, M. (eds) *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam: Rodopi. pp. 17–32.
3. Basinskiy, P. (2013) Vyshla kniga stikhov Amarsany Ulzytueva [A book of poems by Amarsana Ulzytuev has been published]. *Rossiyskaya gazeta*. 6258. 13 December. Book Review: Ulzytuev, A.D. (2013) *Anafory* [Anaforas]. Moscow: OGI.
4. Uvitskiy, A.Yu. (2020) Bol'shoee kochev'e. Amarsana Ulzytuev [A large nomad camp. Amarsana Ulzytuev]. *Voprosy literatury*. 2. [Online] Available from: <https://voplit.ru/article/bolshoe-kocheve-amarsana-uzyltuev/>
5. Anninskiy, L. (2016) Schast'e nechayanno zhit' [Happiness is to live unexpectedly]. In: Ulzytuev, A.D. *Novye anafory* [New anaphoras]. Moscow: Vremya. pp. 5–10.
6. Reyn, E. (2016) Zakoldovannyj zvukami strun... [Enchanted by the sounds of strings...]. *Baykal*. 2. pp. 109–113.
7. Ulzytuev, A.D. (2013) *Anafory* [Anaforas]. Moscow: OGI.
8. Kukulin, I. (2014) “Vnutrennyaya postkolonizatsiya”: formirovaniye postkolonial'nogo soznaniya v russkoy literature 1970–2000 godov [“Internal postcolonization”: the formation of postcolonial consciousness in Russian literature of 1970–2000]. *Gefter*. 19 March. [Online] Available from: <http://gefter.ru/archive/11708>
9. Ulzytuev, A.D. (2016) *Novye anafory* [New anaphoras]. Moscow: Vremya.
10. Dyserinck, H. (1991) *Komparatistik: Eine Einführung*. Bonn: Bouvier.
11. Ulzytuev, A.D. (2020) *Oboo s dolgim “O”* [Oboo with a long “O”]. Vladivostok: [s.n.].
12. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb.

Информация об авторах:

Дампилова Л.С. – д-р филол. наук, главный научный сотрудник отдела литературоведения и фольклористики Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (Улан-Удэ, Россия). E-mail: dampilova_luda@rambler.ru

Хандарова О.В. – канд. филол. наук, младший научный сотрудник отдела литературоведения и фольклористики Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (Улан-Удэ, Россия). E-mail: olga.khandarova@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

L.S. Dampilova, Dr. Sci. (Philology), chief research fellow, Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: dampilova_luda@rambler.ru

O.V. Khandarova, Cand. Sci. (Philology), junior research fellow, Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: olga.khandarova@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 19.11.2022.

The article was accepted for publication 19.11.2022.

Научная статья
УДК 82.091+821.161.1
doi: 10.17223/24099554/20/18

Образ мира в современной русскоязычной прозе

Оксана Николаевна Гибрагларская

*Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека, Ташкент,
Республика Узбекистан, ogibraltarskaya@mail.ru*

Аннотация. Современная русскоязычная проза представляет диалогический художественный образ мира, мифологический уровень которого представлен мифологемой «Азия» в сопоставлении с Россией, Израилем, Францией на основе эксплицитного и имплицитного изображения национального топоса (Казань – Ташкент – Самарканд, Москва – Ташкент – Иерусалим, Париж – Брянск – Ташкент); фольклорный – соположением архетипов (девона, дервиш, художник); художественный – принципами и приемами искусства (литература, живопись, музыка).

Ключевые слова: русскоязычная проза, методология анализа, художественный образ мира, пространство, символ, ассоциация

Для цитирования: Гибрагларская О.Н. Образ мира в современной русскоязычной прозе // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 364–384. doi: 10.17223/24099554/20/18

Original article
doi: 10.17223/24099554/20/18

The image of the world in modern Russian-language prose

Oksana N. Gibraltarskaya

*National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek, Tashkent,
Republic of Uzbekistan, ogibraltarskaya@mail.ru*

Abstract. Modern Russian-language prose is a multilevel phenomenon which requires a developed methodology of analysis considering its distribution in foreign cultural environment, for its specific functioning creates a dialogical

image of the world that is formed based on the national *topos* described explicitly and implicitly and on the collocation of archetypal symbols and imaginative associations. Thus, researchers distinguish such concepts as “literary image of the world”, “non-Russian ethnic culture”, “mythologem”. The first concept allows elaborating and applying an effective methodology of analysis. For instance, an urban image in the prose by G. Yakhina, D. Rubina, A. Ustimenko, V. Popov, E. Abdullaev and other Russian-language authors proves that the following correlations exist: Kazan – Tashkent – Samarkand; Moscow – Tashkent – Jerusalem; Paris – Bryansk – Tashkent. This associates the prose with the “Petersburg text” and the “Moscow text” in Russian literature as well as with the Moscow–Petersburg opposition. This also evidences the creation of a literary image of the world, whose mythological level is represented by the “Asia” mythologem centered on Tashkent and corresponded to Russia, France and Israel. Its folklore level is expressed in the image of a person who unites the roles of a dervish and an artist. The artistic level is presented by the laws of art and creativity (literature, painting, music). The “Asia” mythologem is represented through extremely vivid and tangible details of space (Tashkent – Vernyi – Samarkand – Bukhara – the Aral Sea – the Alay Market – Kashgarka – tmutarakan) and time (the past – World War II, the Stalinist repressions – the present) as well as subsistence features (ceaseless flock with a shepherd wearing “caftan and turban”, “drinking tea from a piala while holding yellow Uzbek loaf sugar in mouth”, “in each hand there is an Uzbek galosh with a pointed and bent toe”) and the fantasticality of the whole. This fact allows expanding the national space (St. Petersburg – Moscow – Zolotonosha – Dnipropetrovsk – Mariupol, Irkutsk – Jovnino – Poltava – Riga – Petrozavodsk – Constantinople – Bryansk, Heidelberg – Königstuhl – Michelsstadt – Jerusalem – Paris) and discussing essential issues, especially the one concerning dialogue between cultures (“conversation under a pomegranate tree”, “when two are talking and the rest are listening”, “Why, it is as if I would have written it”). It also allows creating the mythological level of the literary image of the world of Russian-language prose. The folklore level is connected with the image of an artist whose word-creating ability, paintings and music heal the soul. Indications of precedent texts (the Bible, the Koran, *Doctor Zhivago* and *The Master and Margarita* novels), sculpture (*Pushkin and Mickiewicz*) and stage works (*The Queen of Spades* ballet starring Ilze Liepa as the Old Countess) produce imaginative associations and correlate with the nation’s cultural paradigm.

Keywords: Russian-language prose, methodology of analysis, literary image of world, space, symbol, association

For citation: Gibraltarskaya, O.N. (2023) The image of the world in modern Russian-language prose. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 364–384. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/18

Определение русскоязычной литературы как художественного феномена, обладающего отличительными особенностями и типологическими чертами, отражающими общие закономерности мирового литературного процесса, – одна из актуальных задач современного литературоведения.

Обзор научных исследований по данной проблеме показал, что вопрос функционирования терминологии остается открытым: в различных трудах (статьи, монографии, диссертации) для обозначения современной прозы одновременно используются определения «русскоязычная» и «русская». При этом произведения Ч. Айтматова, Ф. Искандера, Т. Пулатова, Д. Рубиной, Г. Яхиной, А. Васильевой могут быть рассмотрены как многоуровневое явление литературного процесса в определенном пространственно-временном континууме: литература метрополии и современная русскоязычная проза, существующая в новых исторических условиях XXI в., когда следует говорить о русскоязычной литературе Киргизии, Татарстана, Узбекистана. Литература метрополии существовала на территории огромной страны, государственным языком которой был русский, и многие этнически нерусские писатели создавали свои произведения на русском языке или переводили их на русский язык, в частности, были специальные пометы «перевод автора» или «перевод автора и А. Дмитриевой» [1. С. 620]. Учитывая историко-культурную ситуацию, изменения, произошедшие в художественном сознании, мы предлагаем произведения, написанные до 1991 г. и бытовавшие в условиях единого государства, относить к русской литературе XX в.; художественные тексты, созданные в условиях современного литературного процесса, – к современной русскоязычной литературе. Тогда в рамках этого феномена можно рассмотреть инокультурный контекст русскоязычной литературы Израиля, США, Франции. Задача эта также является сложной и решается неоднозначно, поскольку существует несколько открытых вопросов. В частности, к какой литературе следует отнести произведение, написанное в Ташкенте с 1988 по 1993 г. (первая книга романа «Возвращение в эмиграцию» А. Васильевой); надлежит ли относить творчество Д. Рубиной к русскоязычной литературе Узбекистана или Израиля; представителями русскоязычной литературы Узбекистана являются этнически нерусские писатели, пишущие на русском, или пишущие на русском и живущие в Узбекистане, или все,

пишущие об Узбекистане. На наш взгляд, чтобы решить эти задачи и ответить на вопросы, необходимо концептуально представить материал исследования – проанализировать русскоязычную литературу как систему, существующую по собственным законам. В данной работе мы попытаемся рассмотреть лишь художественный образ мира, представленный в современной русскоязычной прозе, и как соотносятся «русская речевая стихия» и инонациональные типы и формы «бытия и мыслевыражения» [2. С. 3], культура, зафиксированная в то-понимах, мифологических и фольклорных представлениях, искусстве.

Фундаментальной методологической базой исследования являются статья Н.Л. Лейдермана «Русскоязычная литература – перекресток культур»; монография А.Н. Давшан «Азия в русской литературе XX века»; диссертация Э.Ф. Шафранской «Мифопоэтика иноэтно-культурного текста в прозе XX–XXI вв.», поскольку это позволяет проанализировать художественный образ мира, представленный в русскоязычном тексте и включающий в себя мифологему «Азия», архетипические образы дервиша, художника, и выявить выстраивание парадигмы посредством ассоциаций с образами предшествующих художественных произведений.

Н.Л. Лейдерман предлагает «адекватную методику изучения «пограничных» художественных систем» [3. С. 21], каковой является русскоязычная литература. Исследователь выделяет макроуровень – образ мира и микроуровень – образные ассоциации. Образ мира представлен триадой «мифологический – фольклорный – художественный», при этом в основе первого лежит ценность вселенной, второго – человек, третьего – «законы красоты». Образные ассоциации, по мнению ученого, – «это самые мельчайшие архетипы национального сознания» [3. С. 22], которые переплетаются с общечеловеческими представлениями и ценностями.

В работах Э.Ф. Шафранской русскоязычные писатели представлены как «референты иноэтнокультуры» в контексте «метаязыка» и «национальных образов мира». Нам представляется актуальным и региональный характер последнего понятия, тем более что сам ученый отмечает отсутствие границ в процессе взаимодействия культур: «Государственные границы, проведенные не так давно (в 20-е гг. XX в.), не тождественны границам этническим и культурным в

Средней (ныне Центральной) Азии» [4. С. 12]. По мнению Э.Ф. Шафранской, ключевое значение в анализе приобретает выявление в поэтике произведений этих писателей «фольклоризма и мифологизма». В частности, в отношении Д. Рубиной, Т. Пулатова, Сухбата Афлатуни, Ч. Айтматова исследователь отмечает: «Находясь в поле фольклорных и мифологических семейных преданий, воспоминаний, обычаев, кухни, аксиологии, религиозных мифологем, персоналии этого феномена – русской иноэтнической литературы – по-русски создают “иноэтнотекст”, выступая комментаторами, толкователями, посредниками между двумя ментальностями: “своей” и “иной”, выступая *реперентами* нерусской этнической культуры» [4. С. 10]. Мы согласны, что русскоязычные писатели представляют несколько культур одновременно, но считаем необходимым сосредоточиться на символическом значении художественных образов, которые возникают в процессе «транскультуры».

Исследователь также отмечает специфику фольклорных жанров в контексте традиционности, «вторжение» фольклора в литературу, и приходит к выводу: «Фольклоризм прозы Рубиной, Афлатуни и других авторов, таким образом, складывается из русского литературно-фольклорного мейнстрима: это прецедентные тексты, реминисценции, мифологические персонажи» [4. С. 29]. На наш взгляд, здесь наблюдается связь с архетипическими символами, которые могут иметь мифологическое и фольклорное происхождение, в частности образы «Ноев ковчег», «девона», «дервиш», «художник».

Выводы, к которым приходит Э.Ф. Шафранская, открывают перспективы для более детального анализа: «Таким образом, мифы способствуют социальной интеграции, поддерживают сплоченность, чувство единения и традиционные ценности, сохраняют культурную непрерывность и устойчивость общественных отношений» [4. С. 481]. При этом Э.Ф. Шафранская утверждает: «...одним из рабочих терминов нашего исследования является *мифологема* (*мифема*), используемая в качестве сюжетообразующего элемента литературного/фольклорного текста, который восходит к мифу (архаическому и современному)» [4. С. 36]. Нам же представляется более продуктивным использование именно термина «мифологема» и в том значении, которое представлено в работе А.Н. Давшан. В частности, в русской литературе XX в. исследователем констатируется такое явление, как

мифологема «Азия», и дается следующая дефиниция: «Предельная осязаемость деталей с фантастичностью целого – так определяется мифологема. Ее возникновение зависит от обстоятельств места и времени, которые освоил художник» [5. С. 5]. Факты развития русскоязычной литературы подтверждают этот тезис, поскольку существует множество примеров, когда Азия в целом воспринимается именно как фантастическое, экзотическое место, при этом в художественных произведениях выделяются вполне конкретные города, люди, обстоятельства. Исторически это было связано с восприятием и осмысливанием мифологемы «Азия» в творчестве русских писателей, введением в художественные произведения топонимов, символов, национальных традиций и обычаев.

Как подчеркивает А.Н. Давшан, «для индивидуального творческого развития было значимо личное пребывание на восточной земле» [5. С. 3–4]. Именно поэтому М. Волошин, М. Пришвин, С. Есенин считали необходимым побывать непосредственно в среднеазиатском регионе. Другие, такие как А. Ахматова, оказались в Ташкенте в силу трагических обстоятельств, но это обогатило их творчество не только экзотическими ориентальными мотивами, но и позволило узнать культуру, вместившую в себя богатство многовекового опыта народа.

Мифологический уровень художественного образа мира: мифологема «Азия»

В заглавия романа «Эшелон на Самарканд» Г. Яхиной, повестей «Воскресная месса в Толедо» Д. Рубиной, «Хмарь стеклянной Бухары» А. Устименко, фантастического очерка «Увидеть Ташкент...» В. Попова, рассказов «Снег в Венеции», «В Сан-Серге туман», «Кошки в Иерусалиме», «В России надо жить долго», «По дороге из Гейдельберга», «Белый осел в ожидании Спасителя. Иерусалимские холмы» Д. Рубиной, «Проснуться в Ташкенте» Е. Абдуллаева вынесены определенные пространственные обозначения. При этом следует учитывать, что многие авторы живут и творят не на малой родине: Г. Яхина родилась в Казани, живет в Москве; В. Попов родился в Казани, живет в Санкт-Петербурге; Д. Рубина родилась в Ташкенте, живет в городе Мевасерет-Цион (Израиль); А. Устименко родился в

Новосибирске, живет в Ташкенте и лишь Е. Абдуллаев родился и живет в Ташкенте. Во всех указанных произведениях объединяющим началом является образ города, который представлен эксплицированно, на первом плане.

В произведениях «Увидеть Ташкент...» и «Проснуться в Ташкенте» наблюдаются явные художественные параллели, в частности, центральный образ имеет сходную характеристику: «такого яркого жаркого солнца, да еще в октябре» не ожидал рассказчик-персонаж в произведении В. Попова «Увидеть Ташкент...» [6. С. 18]; «Зачем в такую жару лететь в Ташкент?» – спрашивает герой рассказа Е. Абдуллаева «Проснуться в Ташкенте» [7. С. 126]. Но при этом оценочная коннотация является разной: восхищение первого и недоумение второго. В обоих произведениях наглядно проиллюстрирована мифологема «Азия» с предельной осозаемостью деталей пространства (Ташкент, речка Салар, улица Жуковского, на которой проживала А. Ахматова) и времени («где-то здесь в двадцатые годы отец мой спасался от голода» [6. С. 18] – это в воспоминаниях героя; «на дворе были восьмидесятые годы» [6. С. 24] – это о настоящем героя; упоминание о площади «Независимости с серебристым глобусом Узбекистана» [6. С. 22] – как известно, 1990-е гг.); особенностей существования (некончаемая отара овец с пастухом «в халате и чалме» [6. С. 27], упоминание Алайского рынка, на котором он встретил человека, позвавшего незнакомца на свой семейный праздник); быта (перечисление блюд национальной кухни) и фантастичностью целого, наиболее адекватной формой воплощения которой становится жанр фантастического очерка, предполагающего нацеленность на ирреальность, и повествование от первого лица. Это позволяет расширить национальное пространство, затронуть важнейшие вопросы современности, в частности диалога культур, и создать мифологическую вселенную, центром которой является Ташкент, о чем свидетельствуют сопоставления Ленинград – Ташкент – Санкт-Петербург, Верный – Ташкент – Алматы, Тель-Авив – Ташкент – Иерусалим, Иерусалим – Ташкент – Москва.

В рассказе «По дороге из Гейдельберга» название объяснено описательно: что произошло по дороге из Франкфурта, от которого «рукой подать» до Гейдельберга, до Михельштадта и потом по пути домой, в Израиль. Промежуточное положение на этом пути занимают

топоним «Кёнигштуль» – характеризуется автором как «смешное, школьное, легко переводимое название» [8], и города Магнитогорск и Ташкент: «Да, это был поворот сюжета. Это была, как я догадывалась, запутанная дорога от Магнитогорска и Ташкента до сумрачной громады замка на горе и хорошей немецкой графини, которая сердилась, когда обижали иностранцев» [8]. В связи с историей графини возникают еще два географических обозначения: Петербург и Петрозаводск как два полюса: «Он учился в Петербурге, влюбился там в сокурсницу, а она совсем простая девочка, из Петрозаводска. Забеременела. Скандал! А он уперся: женюсь, и все! Порядочный, понимаете? Это их графиня так воспитала» [8]. Философский контекст данного рассказа, контрастно представленный на фоне семейной истории, выделяет притчевый характер повествования, что наиболее ярко отображено в рассказе «Белый осел в ожидании Спасителя. Иерусалимские холмы».

Кроме того, имплицитно почти во всех произведениях Д. Рубиной присутствует Ташкент, исключение составляют «Чужие подъезды» и «Завтра как обычно». В этих повестях время и пространство представлены размыто, без названий городов, улиц, хотя в заглавие первой вынесено пространственное обозначение «подъезды», но акцент смещен на определение «чужие». В повести «Завтра как обычно» вначале показан сказочный хронотоп: «Жили-были дед да баба» [9. С. 87], который потом преобразовывается в бытовой, намеренно сниженный: «Я купил в буфете лимоны и поднялся к себе, на второй этаж» [9. С. 87]. Несмотря на точный адрес – «улица Космонавтов, дом семь, квартира четырнадцать» [9. С. 144], – это мог быть и Ташкент, и Москва, и Красногорск.

В рассказах Д. Рубиной «Яблоки из сада Шлицбутера» и «Любка» образ Ташкента представлен во взаимодействии с другими топосами. Так, в первом рассказе это соотношение Ташкент – Москва («В те годы я часто летала в Москву» [10. С. 53]), Москва – Азия («Москва тебе – не Азия, там как ударят заморозки...» [10. С. 61]), Ташкент – Золотоноша («Может, вы знаете – было такое mestечко под Полтавой – Золотоноша» [10. С. 91]), Москва – Золотоноша («Рассказывает про Золотоношу! Приехала из Азии в тулупе и рассказывает – мне! – где есть Золотоноша!» [10. С. 91]). При этом упоминания о Ташкенте встречаются во всем тексте рассказа: «...пять яблонь сорта “гольден”

росло во дворе моего деда, в Рыночном тупике Кашгарки – самого вавилонского района Ташкента» [10. С. 74], «– Почему – на Севере? – тупо переспросила я. – Ташкент же – на юге» [10. С. 79], «Думаете, в Ташкенте жизнь хуже, чем в вашей сумасшедшей Москве?..» [10. С. 91]. При этом значимо, что дважды повторяется сорт яблок «гольден» [10. С. 74, 91] и район Ташкента Кашгарка [10. С. 74, 84]. Возникает художественный образ мира, где современность и время Второй мировой войны соединяются, выстраивая триаду Москва – Ташкент – Золотоноша. Два последних члена триады представлены также в рассказе «Бабка» – этот аспект был проанализирован нами с аксиологической точки зрения: «Так, в рассказе Д. Рубиной «Бабка» на поверхности семантические коннотации, связанные с локальными ценностями, в частности национальными» [11. С. 129].

В рассказе «Любка» образ города в целом представлен пунктирно: сначала намек на то, что Ирина Михайловна приехала из Ташкента, поскольку имела платье «сшитое когда-то лучшей ташкентской портнихой» [12. С. 111], далее героиня о себе говорит: «Но моя семья последние лет двадцать жила в Ташкенте» [12. С. 129]. Затем выясняется, что в прошлом была Москва: «семья московская, врачебная» [12. С. 129], а в настоящем – «захолустье азиатского городка» [12. С. 116], в котором героиня пьет «чай из пиалы вприкуску с желтым узбекским сахаром» [12. С. 114], а няня ее дочери держит «в каждой руке – по узбекской, с загнутыми острыми носами галоше» [12. С. 117]. И даже здесь героине не укрыться от «заговора врачей» [12. С. 126]. В результате очень хороший человек предлагает ей: «...отпустим вас в Ташкент, в столицу, из нашей тьмутаракани...» [12. С. 139]. То есть здесь триада преобразована в противопоставление центра и периферии: Москва – Ташкент – захолустье, тьмутаракань.

Особый ракурс соотношение между топосами приобретает в условиях эмиграции или возвращения на историческую родину, вписываясь в общемировой, вселенский масштаб изменений в жизни отдельного человека, попавшего в фашистский плен, оказавшегося на чужбине, и всего человечества, пережившего катализмы XX в.

Образ Ташкента соотносится с топосами внутри страны, существовавшей до 1991 г. (Золотоноша, Днепропетровск, Мариуполь, Иркутск, Жовнино, Полтава, Рига, Петербург и Петрозаводск), и во всем мире (Гейдельберг, Кёнигштуль, Михельштадт и Иерусалим).

В первом случае особое значение приобретает топоним «Рига», который в рассказе «Дед и Лайма» представлен сначала имплицитно – Рижским гетто, потом эксплицитно: там «жили две ее бездетные тетки, единственныe живые родственницы» [13]. Судьбы героев показаны параллельно: сначала каждый живет в своем городе (Костюковичи, Находка), затем они оба оказываются в Сибири и Риге (табл. 1), при этом Ташкент упоминается лишь однажды. Ключевое значение имеет время, когда люди оказались «в жерле проклятой эпохи». В табл. 2 также показаны значимые даты, но акцент уже смешен на то, какую роль они сыграли в жизни каждого отдельного человека.

Таблица 1
Локусы романа

«в жерле проклятой эпохи»							
Герой	До войны	1938 г.	1946 г.		1954 г.	1954 г.	
Дед	Костюковичи	Сибирь	Сибирь	Сибирь	Рига	Саратов	Рига (Европа!)
Лайма	Находка		Рига			Ташкент	

Таблица 2
Ключевые даты романа

Судьба человека							
Герой	1937 г.	1938 г.	1942 г.	1941 г.	1946 г.	1951 г.	1954 г.
Дед	28 лет	Сын 6 лет, дочь, Риточка, 1 год			Погибла в 28 лет	Сын Сергей	Свадьба старшего сына, Рите 17 лет
Бабушка Паня	24 года		Спасла 70 детей, увезла в Саратов				
Лайма	Комсомольский секретарь, девочка компанийская и веселая	Братишки 7 и 3 лет				Сыновья Янис и Гундарс	

В контексте взаимодействия с городами всего мира центральное место в авторской системе Д. Рубиной занимает топоним Иерусалим, который концентрирует вокруг себя все остальные пространственные обозначения: Толедо, Венеция, Сан-Серг, Ташкент, но при этом намеренно представляется в обытовленном контексте: белый осёл, кошки.

В повести А. Устименко «Хмарь стеклянной Бухары» Ташкент со-относится с Самаркандом и «Бухарией», поскольку глава «Самаркандинская Бухария» играет важную роль в композиции произведения, состоящего из следующих глав: «Пыль под снегом вдоль обочин», «Хохочущий дом», «Дервиш с браслетами на ногах», «Маузер на да-стархане», «Литературный, черт его побери, вечер», «Мальчики с накрашенными глазами», «Между горбов лежащего верблюда». Кроме того, имеется «Post Scriptum, без которого вполне можно обойтись». Каждая из этих глав имеет эпиграф, выполняющий роль композиционной скрепы, поскольку это последние слова предшествующей главы, а также общий для всей повести эпиграф: «Его жизнь сгарила как-то криво, с одной стороны, как неудачно закуренная папироса. *Анатолий Мариенгоф*» [14. С. 6]. Если исходить из того, что эпиграф сосредоточивает внимание на идее произведения, то получается, что основная мысль этого произведения связана с судьбой А. Ширяевца. Доказательством этому служат последние размышления С.А. Есенина при расставании с ним («И здесь не прижился» [14. С. 58]) и информация, представленная в «Post Scriptum»-е, но при этом в противоречие с такой интерпретацией вступает название повести – «Хмарь стеклянной Бухары». Как известно, хмарь – это туман, наваждение, смутность, дымка. В частности, в «Толковом словаре русского языка» Т.Ф. Ефремовой это слово объясняется при помощи подбора синонимов: «мгла, темнота» в первом значении, во втором – «пелена тумана» [15]. На наш взгляд, основная тема повести связана с общим осмыслением судьбы отдельной личности, в первую очередь, поэта (Есенин, Ширяевец, Азимбай Пулкан-оглы), живописца (Волков) в контексте времени и места, в которых оказались герои. Картина этого осмысления носит характер синтеза предельной осозаемости деталей с фантастичностью целого и предопределяется обстоятельствами места и времени, в которых оказался художник.

В романе Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд» топонимический аспект представлен в архитектонике произведения, поскольку названия

глав («Пять сотен», «Вдвоем», «Чергова дюжина», «Один», «Вычитание и сложение», «И снова пять сотен», «Трое») и их подзаголовки («Казань», «Свияжск – Урмары», «Сергач – Арзамас – Бузулук», «Оренбург – Аральск», «Казалинск – Арысь», «Самарканд» соответственно, кроме четвертой главы «Один», которая не имеет подзаголовка) представляют не только движение из точки А в точку В, но и выполнение особой миссии, стремление к мечте, к чуду. В этом контексте символично и количество глав, поскольку 7 – это сакральная цифра, имеющая во всех мифологических представлениях положительные коннотации. В соответствии с этим Самарканд представлен не только конечной целью, но и местом жизни, исцеления. Но прежде герои должны пройти сложный путь через населенные пункты, которые сопряжены со временем («До Рязани ехали неделю. До Рузаевки – еще одну» [16. С. 157]), с ощущениями героя («Чашкан, Жинишке, Альджан – от одних названий песок на зубах хрустит» [16. С. 345]), со смертью («После Актюбинска сюрпризы прекратятся – атаман Яблочник погибнет» [16. С. 375]) и жизнью («На перегоне между Куламой и Алабазом встретили еще одну девочку», «А после станции Челкар случилась радость: холера отступила» [16. С. 390]), с бытом («На станции Саксаульская обнаружилась немаленькая напорная башня» [16. С. 391]). Время и пространство сфокусированы в архетипических образах: «– Одну ночь в сборном хлеву!» [16. С. 191], «напоминали стадо белых ягнят» [16. С. 348], «Сейчас другое время. Мы не только предстоим распятому Христу – мы стали его продолжением» [16. С. 366], «– Не поезд, а Ноев ковчег» [16. С. 380]. Также упоминается Ташкент: «Иди в Ташкент за хлебом <...> Я не знал, где Ташкент, и не пошел. Я только Волгу знал, на ней Ташкента нет» [16. С. 292]. Здесь стилизация под наивное детское сознание создает смещение пространственных ориентиров Волга – Ташкент. В контексте выискивания «– Дождусь, пока доберемся до Ташкента или Самарканда, уж там-то телеграф отыщется» [16. С. 387] эксплицируется противопоставление указанных городов как центров цивилизации с другими, периферийными. То есть выстраивается достаточно сложная конструкция: Казань – Рязань – Рузаевка – хлев – Ноев ковчег – Волга – Чашкан – Жинишке – Альджан – Актюбинск – Кулама – Алабаз – Челкар – Саксаульская – Ташкент – Самарканд.

Первая книга романа А. Васильевой «Возвращение в эмиграцию» начинается с пролога, в котором ключевое значение приобретают такие пространственные обозначения, как «какие-то Сухиничи» [17. С. 7], «г. Брянск» [17. С. 13]. Первая глава первой тетради «Моя родословная – Бегство – Константинополь» описывает жизнь глазами ребенка, не осознающего трагичность ситуации: «Первые месяцы жизни в Константинополе не оставили особых следов в памяти» [17. С. 22]. Пребывание во Франции обозначено через знаковые детали («он побывал на Монпарнасе» [17. С. 130]) в соотнесении с образом мамы: «Я помню ее со стертymi на заводе Рено руками» [17. С. 131]. Возвращение в эмиграцию представлено указанием на известные события: «В Гродно нам предстояло жить в специальном лагере <...> вода в вагоне была затхлая» [17. С. 510]. Помета «г. Ташкент, 1988–1993 гг.» позволяет выстроить триаду: Париж – Брянск – Ташкент.

Фольклорный уровень художественного образа мира: девона, дервиш, художник

В повести А. Устименко «Хмарь стеклянной Бухары» поднимается тема истинного искусства посредством введения слова «девона» с авторским разъяснением в примечании: «Девона – человек не от мира сего, сумасшедший. (Прим. автора); Девона – сумасшедший. (Прим. автора)». Первый раз это слово появляется в главе «Мальчики с накрашенными глазами», когда дается внутренний монолог Азимбая Пулкан-оглы, который пишет длинные стихи и очень «опасается, что о нем подумают – девона, раз принялся делать поэтическое дело так, как не принято» [14. С. 34]. Второй раз слово «девона» будет использовано автором в финале в связи с именем художника Волкова – в ответе Ширяевца на вопрос Есенина «Кто это?»: «Девона. Местный дервиш. А вообще-то очень хороший художник Волков, Александр Николаевич» [14. С. 58]. Показательно, что ответ является трехчастным.

Первая номинация имеет примечание, при этом автор несколько изменяет объяснение слова «девона» в отношении Волкова: дана более краткая расшифровка слова – сумасшедший, т.е. исчезает значение «человек не от мира сего». На наш взгляд, это обусловлено тем, что, с одной стороны, в первом примечании уже была дана эта характеристика, с другой – с тем, что далее следует вторая номинация

«местный дервиш», включающая в себя значение «человек не от мира сего». Следует отметить, что у А. Устименко в № 3 журнала «Звезда Востока» за 2017 г. опубликовано эссе, посвященное писателю В. Яну, – «Дервиш, делающий чудеса». Представляет интерес тот факт, что в метафорической форме охарактеризован роман «Чингизхан»: «Наступающий на него Чингиз-хан, говорил с писателем Яном целыми днями» [18. С. 11]. Затем в № 4 за 2017 г. в том же журнале опубликовано эссе, связанное с писательской судьбой С.П. Бородина, но, на наш взгляд, данный аспект может составить предмет другого исследования. В контексте повести «Хмарь стеклянной Бухары» слово «дервиш» напрямую соотносится с главой «Дервиш с браслетами на ногах» и воссоздает образ-воспоминание дервиша, который защитил и, возможно, спас Есенина от старогородских мальчишек.

Третья номинация, «художник Волков, Александр Николаевич», создает образ художника, собирающего осколки красного солнца для создания единого целого, и поэта, пишущего о Востоке. О творчестве Волкова больше знает Есенин благодаря личной встрече, описанной в главе «Между горбов лежащего верблюда». Это была «беседа под веткой граната», когда двое говорят, остальные слушают» [14. С. 57]. После этой беседы у Есенина возникло чувство, что он встретил ту самую Азию, о которой мечтал.

Фигура Александра Волкова предстает в восприятии Есенина в символическом значении, и это не только внешний облик дервиша, но и его внутренний мир. Начитанность, искренность и естественность художника покоряют русского поэта. Все – умение по-восточному отхлебывать чай, философски относиться к окружающему миру – вызывает сначала недоумение, потом восхищение Есенина. Особенно его поражает чтение стихов А. Волковым: «– Да ведь это же будто я написал, – восторженно хлопнул себя по бокам Сергей» [14. С. 57].

Родство двух поэтов выражено эксплицитно, в словах «это же будто я написал», и имплицитно, в номинации по имени – Сергей. В тексте поэт обозначен по фамилии, кроме начала повести: «развеселил Сергея», «сказал Сергей» [14. С. 6], «решил Сергей» [14. С. 7], «откликнулся Сергей» [14. С. 8]. Этот антропоним подчеркивает искренность порывов Сергея Есенина: он пытается найти естественность в окружающих, увидеть истинный Восток, называет Ширяевца «Шурка». Но возникшее между друзьями недопонимание показано и

в отсутствии антропонима Сергей. Последний раз он употребляется в следующем контексте: «взглянул на Сергея Ширяевца» [14. С. 9]. Затем в доме Ширяевца, при знакомстве с его матерью: «— Сергей, — наконец поклонился Марии Ермолаевне и Есенин» [14. С. 12]. Это скромное «Сергей» контрастирует с предыдущим «Колобов. Григорий сын Романов» [14. С. 12]. Затем антропоним употребляется тогда, когда герой находится в одиночестве: «думал Сергей» [14. С. 15], «решил Сергей», «подумал Сергей» [14. С. 17], «Сергей вновь сунулся в полуутму еще одной Чай-хонэ», «— Еще бы! — произнес Сергей, медленно приглядываясь к темноте» [14. С. 18]. Последнюю фразу он тоже произносит как бы в одиночестве, поскольку еще не разглядел в темноте обладателя голоса, которым был задан вопрос.

Таким образом, искренние чувства, острое желание познать Восток характеризуют героя повести «Хмаря стеклянной Бухары», Сергея Есенина, и желание это будет удовлетворено художником, объединившим в своем творчестве «два народа, две культуры» [19. С. 74] и ставшим частью восточной культуры. Именно этого добивался Есенин от своего друга по переписке Ширяевца: «Есенин все ждал, что, наконец, вот-вот заговорит Восток, к которому он так долго ехал, которого достиг и который он сейчас попирал своими пыльными ногами. Но Восток молчал» [14. С. 8]. Есенин с горечью понимает, Восток не открыл его другу Ширяевцу, который так и не стал для него своим: «Пропадет Шурка… Чужой он, пожалуй, здесь. Понимает, а пытается опровергнуть. Про азиатчину даже пишет, не про одни свои китежи. Поживет здесь еще чуть-чуть, примется всякое слово в стихах писать с большой буквы. Как всякие те… Доморощеные стихослагатели» [14. С. 11]. В данном отрывке актуализируется противопоставление Азия — Китеж и мифологемный контекст обоих пространственных обозначений, также поднимается проблема предназначения искусства, истинного поэта — художника слова.

Художественный уровень образа мира: литература, живопись, музыка

Так же, как и в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза», где рефреном на протяжении всего пути «стучат колеса», «колеса стучат громко, заглушают разговор» [20. С. 131], в романе «Эшелон на

Самарканд» «в колесном стуке слова рассыпать можно – какие хочешь» [16. С. 343]. Эта тема сакральности слова имеет магистральное значение: слухи, «страшные фантазии <...> как замена сказок» [16. С. 105], имя Искандер, которым Фатима «называла младенца» [16. С. 343], а потом все дети себя «– Искандер. – Искандер» [16. С. 484], прозвища как словотворчество детей, потому что «прозвища были важнее имен» [16. С. 246].

Для многих рассказов Д. Рубиной важен мотив, соотносящий нации и народы с их музыкальными пристрастиями. В рассказе «Адам и Мирьям» это связано с музыкальными инструментами: «Вон там, в углу, стояли клавикорды, два клавесина, по стенам развесаны скрипки, две-три гитары, мандолина, старинная лютня... Здесь даже барочная скрипка была и виола да гамба – чего только ни приплывало в пустынную Палестину! И на столах у той вон стены рядом лежало столько разных диковинных дудок, свирелей, бубнов, трещоток... По этому хламу вполне можно было изучать историю музыкальных инструментов народов всей земли...» [21]. Эту фразу можно четко разделить на значимые части: тезис, доказательство, вывод. Тезис связан с многонациональностью: «чего только ни приплывало в пустынную Палестину!»; доказательство – с перечислением музыкальных инструментов: «столько разных диковинных дудок, свирелей, бубнов, трещоток»; вывод звучит отрезвляюще: «По этому хламу вполне можно было изучать историю музыкальных инструментов народов всей земли». Тезис при этом можно рассматривать и как намек, и как перифраз, и как метафору. Продолжением музыкальной темы становится история, непосредственно посвященная Адаму и Мирьям.

В рассказе «Ральф и Шура» мотив музыки представлен в свернутом виде: «Шура хватала голову, взлетала на пианино и там деловито расправлялась с ней, пользуясь выгодным местоположением, прямо на стопке нот с ноктюрнами Шопена» [22], поскольку знаковыми являются инструмент (пианино), жанр музыкального произведения (ноктюрн), композитор (Шопен). Кроме того, высокое предназначение музыки соседствует с бытовым, что представлено во вставной конструкции: ««(Музицирующие гости потом никак в толк не могли взять – что тут происходит с любителями ноктюрнов, отчего ноты все окровавлены?)» [22].

В произведении «По дороге из Гейдельберга» музыкальный вкус обнаженно представлен в соотнесении с народом: «Два музыканта – очевидно, поляки: они подозрительно хорошо говорили по-русски – бродили от стола к столу, наигрывая на гармошке и скрипке мелодии тех стран, к которым безошибочно относили клиентов. Для нас, например, заговорщицы подмигивая и склоняя к нашим плечам скрипичный гриф, сыграли “Подмосковные вечера”, а для шумной компании итальянцев за соседними сдвинутыми столами – “Вернись в Сорренто”...» [8]. Интересно, что ответная реакция компании героини не была столь бурной, как у итальянцев. Возможно, это связано с тем, что для русского человека больший интерес представляет не музыка, но чтение, как считает А.П. Платонов. Так, в статье «К столетию со времени смерти Лермонтова» писатель отмечает: «Чтение для русского народа всегда было особенным занятием, а книга лучшей школы. Наш народ – это читатель по преимуществу; равно есть и другие народы, для которых то же значение, что для русских чтение, представляют музыка, зрелища или живопись» [23. С. 38]. Значение для творчества Д. Рубиной музыкальной темы подробно рассмотрено в диссертации Э.Ф. Шафранской, которая также отмечает наличие в прозе писательницы таких ключевых компонентов «Ташкентского текста», как, во-первых, «солнце», «дерево», «глина», «вода», с чем связано упоминание о теплом климате «Города», о князе Николае Константиновиче Романове; так, во-вторых, «еда и напитки <...> имеющие ритуальную архетипику» [4. С. 335], что формирует целый пласт культурной парадигмы.

Кроме того, в рассказах Д. Рубиной широко представлены указания, вызывающие образные ассоциации с произведениями литературы («Доктор Живаго», «Мастер и Маргарита»), театра (балет «Пиковая дама» с Илзе Лиепа в роли Старухи).

Таким образом, в ходе проведенного исследования мы пришли к следующим выводам.

Современная русскоязычная проза – явление многоуровневое, требующее разработки методологии анализа с учетом инокультурного контекста ее распространения, поскольку специфика функционирования создает диалогический образ мира, который формируется на основе эксплицитного и имплицитного изображения национального тонаса, соположения архетипических символов, образных ассоциаций.

Исследователи в связи с этим выделяют «художественный образ мира», «киноэтнокультуру», «мифологему». Первое понятие позволяет разработать и применить эффективную методологию анализа. В частности, образ города свидетельствует о следующих соотношениях: Казань – Ташкент – Самарканд, Москва – Ташкент – Иерусалим, Париж – Брянск – Ташкент. Во-первых, это вызывает образные ассоциации с петербургским и московским текстом в русской литературе и противопоставлением Москва – Санкт-Петербург, во-вторых, свидетельствует о создании художественного образа мира, мифологический уровень которого представлен мифологемой «Азия» с центром Ташкент и соотносится с Россией, Францией, Израилем; фольклорный уровень презентируется образом человека, совмещающего ипостаси дервиша, художника; художественный – законами искусства, творчества (литература, живопись, музыка).

Мифологема «Азия» представлена с предельной осозаемостью деталей пространства (Ташкент – Верный – Самарканд – Бухара – Арап – Алайский рынок – Кашгарка – тъмутаракань), времени (прошлое – Вторая мировая война, сталинские репрессии – настоящее); особенностей существования (некончаемая отара овец с пастухом «в халате и чалме», «чай из пиалы вприкуску с желтым узбекским сахаром», «в каждой руке – по узбекской, с загнутыми острыми носами галоше») и фантастичностью целого. Это позволяет расширить национальное пространство (Санкт-Петербург – Москва – Золотоноша – Днепропетровск – Мариуполь, Иркутск – Жовнино – Полтава – Рига – Петрозаводск – Константинополь – Брянск, Гейдельберг – Кёнигсштуль – Михельштадт – Иерусалим – Париж), затронуть важнейшие вопросы, в частности диалога культур («беседа под веткой граната», когда двое говорят, остальные слушают», «Да ведь это же будто я написал») и создать мифологический уровень художественного образа мира русскоязычной прозы.

Фольклорный уровень связан с образом художника, словотворчество, живопись, музыка которого исцеляют душу. Указания на прецедентные тексты (Библия, Коран, «Доктор Живаго», «Мастер и Маргарита»), произведения скульптуры («Пушкин и Мицкевич»), театра (балет «Пиковая дама» с Илзе Лиепа в роли Старухи) вызывают образные ассоциации и соотносятся с национальной культурной парадигмой.

Список источников

1. Айтматов Ч. Повести и рассказы. Фрунзе : Кыргызстан, 1974. 620 с.
2. Тартаковский П., Каганович С. Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе. Ташкент : Фан, 1991. 239 с.
3. Лейдерман Н.Л. Русскоязычная литература – перекресток культур // Филологический класс. 2015. № 3 (41). С. 19–24.
4. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе ХХ–ХХI вв. : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. 481 с.
5. Давиан А.Н. Азия в русской литературе ХХ века. Ташкент : MUMTOZSO'Z, 2011. 126 с.
6. Попов В. Увидеть Ташкент... // Звезда. 2015. № 8. С. 18–31.
7. Абдуллаев Е. Проснуться в Ташкенте // Звезда Востока. 2015. № 3. С. 126–140.
8. Рубина Д. По дороге из Гейдельберга // Рубина Д. Цыганка. URL: <https://www.litres.ru/dina-rubina/cyganka/chitat-onlayn/>
9. Рубина Д. Завтра как обычно. М. : Эксмо, 2020. 224 с.
10. Рубина Д. Яблоки из сада Шлицбутера. М. : Эксмо, 2020. 160 с.
11. Гибралтарская О.Н. Аксиосфера современной русскоязычной литературы // Polish journal of science. 2021. № 36-2. С. 49–51.
12. Рубина Д. Любка // Яблоки из сада Шлицбутера. М. : Эксмо, 2020. С. 104–156.
13. Рубина Д. Дед и Лайма // Цыганка. URL: <https://www.litres.ru/dina-rubina/cyganka/chitat-onlayn/>
14. Устименко А. Хмарь стеклянной Бухары // Звезда Востока. 2016. № 4. С. 6–59.
15. Ефремова Т.Ф. Толковый словарь русского языка. URL: www.efremova.info/word/xmar.html
16. Яхина Г. Эшелон на Самарканд. М. : АСТ, 2021. 507 с.
17. Васильева А. Возвращение в эмиграцию. Ташкент : Шарк, 2004. 512 с.
18. Устименко А. Дервиш, делающий чудеса // Звезда Востока. 2017. № 3. С. 11.
19. Санаева Т. Гранатовый свет Востока // Звезда Востока. 2017. № 4. С. 74.
20. Яхина Г. Зулейха открывает глаза. М. : АСТ, 2018. 431 с.
21. Рубина Д. Адам и Мириям // Цыганка URL: <https://www.litres.ru/dina-rubina/cyganka/chitat-onlayn/>
22. Рубина Д. Ральф и Шура // Цыганка. URL: <https://www.litres.ru/dina-rubina/cyganka/chitat-onlayn/>
23. Платонов А.П. К столетию со времени смерти Лермонтова // Размышления читателя. Мюнхен : ImWerdenVerlag, 2005. С. 38–43.

References

1. Aytmatov, Ch. (1974) *Povesti i rasskazy* [Tales and stories]. Frunze: Kyrgyzstan.
2. Tartakovskiy, P. & Kaganovich, S. (1991) *Russkoyazychnaya poeziya Uzbekistana na sovremenном etape* [Russian-language poetry of Uzbekistan at the present stage]. Tashkent: Fan.
3. Leyderman, N.L. (2015) Russkoyazychnaya literatura – perekrestok kul'tur [Russian-language literature – a crossroads of cultures]. *Filologicheskiy klass.* 3 (41). pp. 19–24.
4. Shafranskaya, E.F. (2008) *Mifopoetika inoetnokul'turnogo teksta v russkoy proze XX – XXI vv.* [Mythopoetics of foreign ethnocultural text in Russian prose of the 20th and 21st centuries]. Philology Dr. Diss. Moscow.
5. Davshan, A.N. (2011) *Aziya v russkoy literature XX veka* [Asia in Russian literature of the twentieth century]. Tashkent: MUMTOZSO'Z.
6. Popov, V. (2015) *Uvidet' Tashkent...* [To See Tashkent...]. *Zvezda. 8.* pp. 18–31.
7. Abdullaev, E. (2015) *Prosnut'sya v Tashkente* [To Wake up in Tashkent]. *Zvezda Vostoka. 3.* pp. 126–140.
8. Rubina, D. (2021) *Po doroge iz Geydel'berga* [On the road from Heidelberg]. [Online] Available from: <https://www.litres.ru/dina-rubina/cyganka/chitat-onlayn/>
9. Rubina, D. (2020) *Zavtra kak obychno* [Tomorrow as usual]. Moscow: Eksmo.
10. Rubina, D. (2020) *Yablonki iz sada Shlitsbutera* [Apples from Schlitzbuter's garden]. Moscow: Eksmo.
11. Gibraltarskaya, O.N. (2021) *Aksiosfera sovremennoy russkoyazychnoy literatury* [Axiosphere of modern Russian-language literature]. *Polish Journal of Science.* 36–2. pp. 49–51.
12. Rubina, D. (2020) *Yablonki iz sada Shlitsbutera* [Apples from Schlitzbuter's garden]. Moscow: Eksmo. pp. 104–156.
13. Rubina, D. (2021) *Ded i Layma* [Grandfather and Laima]. [Online] Available from: <https://www.litres.ru/dina-rubina/cyganka/chitat-onlayn/>
14. Ustimenko, A. (2016) *Khmar' steklyannoy Bukhary* [The darkness of glass Bukhara]. *Zvezda Vostoka. 4.* pp. 6–59.
15. Efremova, T.F. (n.d.) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. [Online] Available from: www.efremova.info/word/xmar.html
16. Yakhina, G. (2021) *Eshelon na Samarkand* [Echelon to Samarkand]. Moscow: AST.
17. Vasil'eva, A. (2004) *Vozvrashchenie v emigratsiyu* [Return to emigration]. Tashkent: Shark.
18. Ustimenko, A. (2017) *Dervish, delayushchiy chudesa* [Dervish who makes miracles]. *Zvezda Vostoka. 3.* p. 11.
19. Sanaeva, T. (2017) *Granatovyy svet Vostoka* [Pomegranate light of the East]. *Zvezda Vostoka. 4.* p. 74.

20. Yakhina, G. (2018) *Zuleykhа otkryvaet glaza* [Zuleikha opens her eyes]. Moscow: AST.
21. Rubina, D. (2021) *Adam i Mir'ym* [Adam and Miryam]. Rubina D. Tsyganka [Online]. Available from: <https://www.litres.ru/book/dina-rubina/cyganka-164377/chitat-onlayn/>
22. Rubina, D. (2021) *Ral'fi Shura* [Ralph and Shura]. [Online] Available from: <https://www.litres.ru/book/dina-rubina/cyganka-164377/chitat-onlayn/>
23. Platonov, A.P. (2005) *Razmyshleniya chitatelya* [Reader's thoughts]. Munich: ImWerdenVerlag. pp. 38–43.

Информация об авторе:

Гибрагтурская О.Н. – д-р филол. наук, профессор кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека (Ташкент, Республика Узбекистан). E-mail: ogibraltarskaya@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

O.N. Gibraltarskaya, Dr. Sci. (Philology), professor, National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek (Tashkent, Republic of Uzbekistan). E-mail: ogibraltarskaya@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 06.09.2022.

The article was accepted for publication 06.09.2022.

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), приводится (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 заголовком «Список источников» 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/imago/>) 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

IMAGOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

2023. № 20

Редактор

Компьютерная верстка А.И. Лелоюр

Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 15.11.2023 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 00.12.2023 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