

ИМАГОЛОГИЯ  
И  
КОМПАРАТИВИСТИКА

---

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

---

Научно-практический журнал

2014

№ 2

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА  
«ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА»

- А.С. Янушкевич** (Томск) – председатель  
**О.Б. Лебедева** (Томск) – зам. председателя  
**Н.В. Хомук** (Томск) – отв. секретарь  
**А.А. Казаков** (Томск)  
**Н.Е. Никонова** (Томск)  
**В.С. Киселев** (Томск)  
**Е.Н. Пенская** (Москва)  
**В.В. Абашев** (Пермь)  
**К.В. Анисимов** (Красноярск)  
**Л.А. Ходанен** (Кемерово)  
**Р.Ю. Данилевский** (Санкт-Петербург)  
**И.Ю. Виноцкий** (Калифорния, США)  
**В.Г. Щукин** (Краков, Польша)  
**С. Франк** (Берлин, Германия)  
**Р. Джулиани** (Рим, Италия)  
**А. д'Амелия** (Салерно, Италия)  
**Т.Т. Гузаиров** (Тарту, Эстония)

---

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### ИМАГОЛОГИЯ

<i>Янушкевич А.С.</i> От картины мира к образу мира: история становления имагологического текста в русской словесной культуре .....	5
<i>Мароши В.В.</i> Паук за работой: архетип Арахны в рефлексивной имагологии литературы .....	17
<i>Генина Н.Е.</i> Три ансамбля А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и В.Ф. Одоевского: «Дом сумасшедших», «Арабески», «Современник».....	34
<i>Третьяков Е.О.</i> От Миргорода до Рима: «онтологическое обеспечение» повести «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя (Опыт интерпретации гоголевского «локального текста» в парадигме семантики четырех стихий) .....	44
<i>Щужин В.Г.</i> Тихий ангел. К истории одного из константных мотивов русской литературы. Статья вторая. Невыразимое: От Жуковского к Тургеневу .....	70
<i>Шастина Т.П.</i> Книга Г.М. Пушкарева «В хребтах Алтая» как прообраз ойротской энциклопедии (к вопросу о художественно-идеологическом воплощении советской национальной окраины).....	92

### КОМПАРАТИВИСТИКА

<i>Ковалев П.А.</i> Формы интерпретации тюркского силлабического стиха в русской поэзии .....	114
<i>Алексеев П.В.</i> Образ халифа в исторической характеристике «Ал-Мамун» Н.В. Гоголя .....	122
<i>Хомук Н.В.</i> «Мертвые души» Н.В. Гоголя и «Моби Дик, или Белый кит» Г. Мелвилла: Формы эпизации в онтологическом реализме .....	136
<i>Никонова Н.Е., Хило Е.С.</i> Немецкие жизнеописания С.А. Есенина .....	154
Сведения об авторах.....	168

---

## CONTENTS

---

### IMAGOLOGY

<i>Yanushkevich A.S.</i> From the world picture to the world image: the history of the imagological text formation in Russian literary culture .....	5
<i>Maroshi V.V.</i> A spider at work: the archetype of Arachne in the reflexive imagology of literature .....	17
<i>Genina N.Ye.</i> Three ensembles by A.S. Pushkin, N.V. Gogol and V.F. Odoevsky: <i>The Asylum, The Arabesques, The Contemporary</i> .....	34
<i>Tretyakov E.O.</i> From Mirgorod to Rome: "ontological support" of <i>Taras Bulba</i> by N.V. Gogol. Experience of interpretation of Gogol's "local text" in the paradigm of the semantics of the four elements .....	44
<i>Shchukin V.G.</i> The still angel. On the history of one of the constant motifs of Russian literature. Article Two. The Ineffable: from Zhukovsky to Turgenev .....	70
<i>Shastina T.P.</i> G. Pushkaryov's <i>In the ranges of the Altai</i> as a prototype of the Oirot encyclopedia (Some aspects of the artistic-ideological imagination of Soviet national peripheral areas) .....	92

### COMPARATIVE STUDIES

<i>Kovalev P.A.</i> Forms of interpretation of the Turkic syllabic verse in Russian poetry .....	114
<i>Alekseev P.V.</i> The image of the Caliph in the historical sketch "Al-Ma'mun" by N.V. Gogol .....	122
<i>Khomuk N.V.</i> <i>Dead Souls</i> by N. Gogol and <i>Moby-Dick; or, The Whale</i> by H. Melville: forms of epicitation in ontological realism .....	136
<i>Nikonova N.Ye., Khilo E.S.</i> German biographies of S. Yesenin .....	154
Information about the authors .....	168

# ИМАГОЛОГИЯ

УДК 82.091.03

DOI 10.17223/24099554/2/1

---

**А.С. Янушкевич**

## **ОТ КАРТИНЫ МИРА К ОБРАЗУ МИРА: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ИМАГОЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОЙ КУЛЬТУРЕ**

---

*В центре статьи – история становления имагологического текста в русской словесной культуре первой трети XIX в. Этот процесс неразрывно связан с понятиями «картина мира» и «образ мира». Именно в них, в их взаимодействии и эволюции выявляются характерные тенденции миромоделирования, пересоздания жизненного материала в литературный текст. Имагологический текст обретает в картинах мира ментальные черты и формирует образ мира. История самого понятия «картина мира» рассматривается в контексте европейской философской и эстетической традиции. Сенсуалистская психология и предромантическая натурфилософия, эстетика немецкого романтизма, французская нарратология становятся методологической основой для русской словесной культуры. Открытия Карамзина, романтической эстетики, поэтические опыты Жуковского и Пушкина, проза Гоголя раскрывают историософский и антропологический потенциал русской имагологии.*

*Ключевые слова: имагологический текст, картина мира, образ мира.*

Подражание действительности, ее образное отражение и миромоделирование – эстетические категории, выявляющие процесс пересоздания жизненного материала в литературный текст. В результате этого пересоздания жизнь предстает в формах, имитирующих формы самой жизни, но не адекватные ей. Языковая картина мира, философская картина мира передают процесс словесно-речевого постижения бытия в вербализации мыслительного процесса.

Какова же специфика литературной картины мира – образа литературной реальности, созданного средствами художественной литературы? Нет необходимости доказывать, что одним из основных образных средств литературы является язык. Очевидно, что и мысль как таковая им тоже является, она есть органичное звено литературного миромоделирования, так как художник слова выступает как мыслитель, своеобразный творец мира. Всё это определяет органи-

ческую связь литературного мирообраза и с языковой, и с философской картиной мира. Литература, с ее склонностью к моделированию синтетической и универсальной картины мира, своеобразный «текст-конструкт» [1. С. 389], в котором один компонент трудно или вообще невозможно отделить от другого. Картина мира в литературе определенного художественного направления, той или иной эпохи или в творчестве отдельного писателя не является чем-то средне-типологическим, хотя не может быть интерпретирована и как нечто индивидуально-субъективное. Именно в системе мирообразов на перечисленных уровнях литературного процесса картина мира является как образный аналог реципируемой действительности, пересозданный в образном мышлении мир.

В программной для данной проблемы статье Мартина Хайдеггера «Время картины мира» принципиальным является следующее размышление об образном отражении мира: «Образ мира – если понимать эти слова в существенном смысле, разумеет поэтому не какой-нибудь образ, сложившийся у нас о мире, а разумеет мир, постигнутый как образ» [2. С. 147]. Процесс образного постижения мира художественной литературой и создание его картины – это литературное явление, и в этом смысле картина мира как высший уровень литературного процесса является «формой времени», облекающей «идею времени».

Историческая эпоха, к которой может быть приурочен акт самосознания новой европейской литературы как миромоделирующей системы, выразившийся в системе терминологических новаций в эстетике, – это конец XVIII – начало XIX в., и характер этого исторического времени определен рядом больших общественных потрясений, прежде всего событиями Великой французской революции. Рождение новой романтической историографии и идеалистической философии определило существенные сдвиги в эстетическом сознании общества. Феномен сенсуалистской психологии и предромантической натурфилософии обозначил интерес к картине мира как части дескриптивной поэтики.

Картина мира, как не столько отраженная, сколько пересозданная в творческом сознании модель мира, получает категориальный статус в «Созерцании природы» Ш. Бонне, в «Трактате об ощущениях» Э.Б. Кондильяка, в «Эмпирической психологии» Ф.В.Д. Снелля, в трудах Д. Юма (подробнее см.: [3. С. 18–69]). В предисловии к первому изданию «Картин природы» (1807) Александр Гумбольдт настойчиво подчеркивал важность и необходимость новых художественных синтезов в постижении реальности, утверждая, что «каждая

статья должна представлять собой единое целое, но в каждой вместе с тем должна чувствоваться и общая тенденция» [4. С. 22]. Позднее, в его учении о космосе, идея «живого целого», принцип общей связи явлений и картин внешнего мира становятся основополагающими.

Сам термин «картина» органично входит в эстетический арсенал эпохи и становится обозначением эстетически дифференцированного художественного приема, стилевого явления. Характерно, что в 1805–1806 гг. молодой Жуковский, работая над хрестоматией «Примеры слога, выбранные из лучших французских прозаических писателей...» выделяет специальный раздел «Картины», где в переводах фрагментов французских художественных текстов пытается представить различные формы описательно-изобразительного повествования, ищет свой язык для воссоздания образа внешнего мира через систему картин [5. Т. 8. С. 380–388].

Сенсуалистская философия и дескриптивная поэзия, характерным образцом которой была поэма Жака Делиля «Сады» (подробнее см.: [6. С. 191–209]), получает развитие и продолжение в европейской культуре романтической эпохи. Немецкая эстетика активно формирует понятие «картина мира» через созерцание и словесное воссоздание произведений живописи, где само понятие «картина» вполне вещественно и зримо. Статьи Клеменса Brentано «Различные чувства, испытываемые перед морскими пейзажами Фридриха», «Объяснение эмблематическим рисункам», Адама Мюллера «Нечто о пейзажной живописи», Карла Густава Каруса «Фридрихпейзажист», Каспара Давида Фридриха «Высказывания при осмотре собрания картин» дают живую эстетику образа, которая «тяготеет не к теоретическому положению и тезису, но к зримой картине, которая должна служить объяснением самой себе и в то же время уводить в бесконечность, от частного – к общему смыслу, от вещи – к бытию, от зримого – к незримому» [7. С. 29].

Картина как явление визуального ряда (произведение живописи) становится важным элементом искусства слова, формой вербальности. Отсюда – столь значимые для романтического искусства тематические мотивы: оживающий портрет (от «Портрета» Гоголя до «Портрета Дориана Грея» Уайльда), символическая картина («Рафаэлева мадонна» Жуковского), образ художника, статья, посвященная описанию живописного полотна (статья Гоголя «Последний день Помпеи»). Перевод живописной картины в словесную форму способствовал формированию особого слога для литературной картины мира (подробнее см.: [8. С. 17–19]).

В жанровой системе предромантической и романтической литературы начинает укореняться понятие «картины» как определенной композиционной единицы текста. Особенно распространены «идиллии в картинах». Характерно, что Гоголь дает поэме «Ганц Кюхельгартен» жанровое определение «идиллии в картинах», а все повествование членит на 18 картин. Как справедливо замечает современный комментатор «Ганца Кюхельгартена», благодаря этому определению «этимологический смысл жанра (по-древнегречески *eidyllion* – это картина, или картинка) словно удваивается» [9. С. 580]. Вообще гоголевское тяготение к организации литературного текста по принципу «живых картин» («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Невский проспект», «Рим», «Портрет», немая сцена в «Ревизоре», статьи о художниках) может стать предметом самостоятельного исследования в рамках проблематики литературного миромоделирования.

Столь же значим принцип «картины мира» в композиции панорамной или исторической элегии. Так, в «прогулке по садам Романтизма», элегии «Славянка» (1815), Жуковский афористично определил свой главный эстетический принцип: «Что шаг, то новая в глазах моих картина...». Этот же прием кумулятивного миромоделирования использует в «Деревне» (1819) Пушкин: «Везде передо мной подвижные картины...» (курсив мой. – А.Я.).

Появление декупажа, т.е. картины как драматической сцены, во многом связано с развитием эпических элементов в драме (в этом отношении показательна композиция «Бориса Годунова» Пушкина, где действие, по существу, разбито именно на картины, а не на традиционные явления и акты). Гоголь в своих «маленьких комедиях» («Тяжба», «Лакейская», «Утро делового человека», «Отрывок») членит драматическое действие на части, лишённые названия, но представляющие собой последовательную смену картин обозначенного названием мира. Это продиктовано принципиально новым драматургическим видением мира, нашедшим отражение в изменении техники драмы: «...драматург не фиксирует кризис, а разлагает действительность, предлагает фрагменты одного прерывающегося времени» [10. С. 138].

Общее изменение нарративной поэтики, во многом связанное с достижениями французской романтической историографии (нарратология Баранта), исторического романа В. Скотта, внесло свои коррективы в историческую картину мира. По тонкому замечанию А.В. Михайлова, «романтик находит в природе образ постоянства, возвращающегося (день и ночь, времена года), а в этот образ постоянства вмещает уникальное – человеческую жизнь – и сквозь этот



образ начинает пропускать нить всеохватного исторического движения» [7. С. 131]. Картина мира обогащается за счет своеобразного сопряжения «культурно-исторического и «природного» начал.

В русской литературе это новое качество миромоделирования почувствовал в своих повестях Н.М. Карамзин. Его «исторические пейзажи» обретают антропоцентрическое и символическое измерения (см.: [11. С. 90–123]). Уже в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», опубликованной на страницах журнала «Вестник Европы» (1802), Карамзин последовательно развивает мысль о связи истории и живописи, формируя в русском общественном сознании понятие «историческая картина». Свои размышления о содержании этого феномена он завершает следующими словами: «...с живым удовольствием воображая себе целую картинную галерею отечественной истории и действие ее на сердце любителей искусства» [12. С. 306]. В движении от «Писем русского путешественника» к «Рыцарю нашего времени», а затем и к «Истории государства Российского» он формирует модель национальной картины мира – с ее «всемирной отзывчивостью» и исторософским потенциалом. Меняется объем понятия: картина мира обретает статус образа мира. И в этом смысле Пушкин вырастает из Карамзина, опираясь на его принципы миромоделирования и развивая их в направлении движения к «поэзии действительности».

Уже романтическая поэзия активно осваивает понятия «местного колорита», национального и исторического содержания картин мира. В программном для декабристской эстетики трактате О.М. Сомова «О романтической поэзии» рефреном проходит мысль о картинах мира как мирообразе национального бытия. «Словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни» [13. С. 125] – эти слова конкретизируются в создании оригинального каталога пейзажных и исторических картин русской жизни. «Герои русские утвердили славу отчизны на полях брани, мужи твердого духа ознаменовали ее летописи доблестями гражданскими; пусть же певцы русские станут на чреде великих певцов древности и времен позднейших незаимствованными новыми красотами поэзии» [13. С. 147]. Опираясь на «великий труд славного историографа» (имеется в виду Карамзин), осмысляя открытия Державина, Жуковского, Пушкина, О. Сомов страстно призывает к воссозданию «духа народа» и образа русского мира.

На повестке дня остро встает вопрос об антропологизации этого мира, открытии «русской души». Картины мира расширяются до

образа мира, ибо в центре их – история русского мира и жизнь человеческого духа. Мерилом бытия становится человек.

Пространство пушкинского романа «Евгений Онегин», самого репрезентативного его творения, вместившего почти всю творческую жизнь поэта, представляет любопытный материал для осмысления слова-образа «картина» в характерном пушкинском словоупотреблении. В тексте романа слово «картина» встречается 8 раз: гл. 1 (1 раз), гл. 3 (1), гл. 4 (3), гл. 5 (2) и «Путешествие Онегина» (1). Определения, сопровождающие слово «картина», следующие: «верная», «живая», «семейственная», «счастливой любви», «ряд утомительных», «такого рода», «иные». Очевидна связь этих определений с жизнью, прежде всего семейной. Пушкин включает представления о ней в отповедь Онегина Татьяне «Когда б семейственной картиной // Пленился я хоть миг единый – // То верно б кроме вас одной // Невесты не искал иной...» (4; 13. 5) [14]<sup>1</sup>.

Пушкин несколько иронизирует, переходя от состояния страдающей Татьяны, и пытается «развеселить воображенье» читателя «картиной счастливой любви» (4; 24. 10) Ленского и Ольги. Наконец, в заключение четвертой главы, сопоставляя разные представления о семейной жизни: «И тайны брачныя постели, // И сладостной любви венки // Его восторгов ожидали» (4; 50. 3–5) – «Гимена хлопоты, печали, // Зевоты хладная чреда // Ему не снились никогда» (4; 50. 6–8), Пушкин делает еще одно ироническое обобщение: «Меж тем как мы, враги Гимена, // В домашней жизни зрим один // Ряд утомительных картин, // Роман во вкусе Лафонтена...» (4; 50. 9–12). И это обобщение выходит уже на уровень эстетического. Автор романа делает собственное примечание к последним словам: «<sup>36</sup> Август Лафонтен, автор множества семейственных романов», тем самым переводя слово «картина» в статус романного мирообраза.

Художественное произведение, как плод творческого сознания, для Пушкина обязательно включает, в качестве одной из своих составляющих, «верные», «живые» картины. Так, характеризуя гадательную книгу Мартына Задеки, по которой Татьяна толкует свой сон, Пушкин замечает: «Хоть не являла книга эта // Ни сладких вымыслов поэта, // Ни мудрых истин, ни картин...» (5; 22. 5–7; курсив мой. – А.Я.). Понятие «картина» становится принадлежностью истинного творения, достоверным образом мира.

---

<sup>1</sup> При цитировании романа «Евгений Онегин» мы используем традиционный способ отсылки к его тексту: первая цифра означает порядковый номер главы, вторая – строфы, третья – стиха. Цитаты из «Путешествия Онегина» даются с указанием «Пут.» и номеров строфы и стиха.

Именно в этом статусе оно постепенно входит в текст «Евгения Онегина», определяя эволюцию эстетической позиции Пушкина. Уже в пятой главе, рисуя картину обыкновенной деревенской жизни и русской зимы, Пушкин резюмирует: «Но, может быть, такого рода // Картины вас не привлекут: // Все это низкая природа; // Изящного не много тут» (5; 3. 1–4). «Такого рода картины» введены в эстетическую систему как противопоставление «изящному», высокой природе. Автор «Евгения Онегина» последовательно вводит в поэтический текст элементы «низкой прозы», «фламандской школы пестрый сор» (последний стих содержит в себе косвенную отсылку к видеоряду живописной школы, эстетизировавшей жизнеподобно-достоверный быт). Через «такого рода картины» идет формирование «иной картины», и образ мира, оформленный в этих категориях, предстает эстетической декларацией в «Путешествии Онегина», которое по праву может быть рассмотрено как своеобразный эпилог романа. Именно здесь, вводя читателя в мир русской жизни, Пушкин в специальной строфе раскрывает свою новую позицию, противопоставляя ее романтической («Таков ли был я, расцветая? // Скажи, фонтан Бахчисарая!» – Пут. 10. 5–6).

Поэт уже не ограничивается указанием на «верные» и «живые» картины, картины «такого рода». Он на глазах читателя, после двоеочия, поэтапно, последовательно, через уточняющее обстоятельство времени «теперь», через эмоционально окрашенные слова «люблю», «мила», притяжательные местоимения первого лица «мой», «мои» и эстетически сформулированное понятие «мой идеал» воссоздает свою новую картину мира:

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
На небе серенькие тучи,  
Перед гумном соломы кучи  
И пруд под сенью ив густых,  
Раздолье уток молодых;  
Теперь мила мне балалайка  
Да пьяный топот трепака  
Перед порогом кабака.  
Мой идеал теперь – хозяйка,  
Мои желанья – покой,  
*Да щей горшок, да сам большой*  
(Пут. 9. 1–14.).

Смело вводя читателя в мир «прозаических бредней», Пушкин создает свой эстетический манифест. Написанные Болдинской осенью «Домик в Коломне», «Румяный критик мой...» развивают эту позицию и последовательно демонстрируют «иные картины» как акт эстетического самоопределения.

Но в этом контексте «иных картин» автор «Евгения Онегина» последовательно формирует судьбу человеческую и образ героя как носителя идей века. Образ человека для Пушкина – своеобразный репрезентант образа мира. Картины мира вбирают в себя философию человеческого существования. В этом отношении показательно миромоделирование образа Онегина в романе. Весь путь пушкинского героя – это постижение его образа. От петербургского денди к деревенскому затворнику, от московского новоявленного Чацкого к путешественнику по России – за всем этим открывается образ героя своего времени. Уже в начале третьей главы Пушкин задает координаты своеобразного моделирования образа:

Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар,  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон,  
Который нам наводит сон,  
Все для мечтательницы нежной  
В единый образ облеклись,  
В одном Онегине слились» (3. 9; 7–14).

«Единый образ» Онегина здесь формируется как набор литературных штампов, ориентированных на круг чтения героини. Но уже в седьмой главе после посещения библиотеки Онегина Татьяна, всматриваясь в круг чтения героя, в его пометы на полях книг, пытается постичь его духовный мир: «Везде Онегина душа...» (7. 23; 11). Наконец, в восьмой главе уже сам автор, пытаясь постичь новый образ своего героя через череду мучительных вопросов: «Кто он таков? Ужель Евгений? // Ужели он?...» (8. 7; 12–13), перебирая возможные «маски» 26-летнего Онегина (Мельмог, космополит, патриот, Гарольд, квакер, ханжа, добрый малый, притворный чудака, печальный сумасброд, сатанический урод, Демон), обращается к читателю с вопросом: «Знаком он вам?» – и сам же отвечает: «И да и нет» (8. 8; 14). И в этом ответе, в полемике с традиционными штампами оценки героя Пушкин стремится «очеловечить» Онегина. «Странствия без цели» после объяснения с Татьяной сменяются пристальным всматриванием в мир. «Отрывки из Путешествия Онегина» не просто открытый финал романа, но и тот образ мира, кото-

рый входит в сознание и мирозерцание пушкинского героя. Как справедливо заметила А.А. Ахматова: «...в 8-й главе между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства. Пушкин (не автор романа) целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое» [13. С. 170]. Развивая эту мысль, Ю.Н. Чумаков убедительно показал отражение этой позиции в Путешествии: «Несмотря на особенно резкую тоску, охватившую героя в путешествии, пресловутая “разность между Онегиным и мной” здесь существенно стирается – автор гораздо меньше отделяет от себя свое создание. <...> Онегину почти исключительно отдаются пушкинские маршруты и места...» [14. С. 28]. Пушкинские новые картины мира бросают отраженный свет и на мировосприятие его героя. Имагологический текст романа сопрягает понятия «картины мира», топосы и образы героев.

Столь же последовательно творит свою картину и Гоголь, предлагая в статьях «Арабесок» образ мира как социума и общественного бытия. Гоголевский «Всемир», образованный на постоянном пересечении слов-понятий «весь» и «мир», – это особая картина, создающаяся на перекрестье «мира» и «города», вечного и суетного, общего и частного, единого и раздробленного. Около 200 раз в сборнике «Арабески» Гоголь дает различные модификации слова-образа «мир». Гоголевский «Всемир» – понятие хронотопичное, ибо в нем образы-мотивы строительства, сотворения бытия, включают в себя историю и географию, космогонию и архитектуру. История топосов – в центре размышлений Гоголя, но топосы эти антропоцентричны, так как главный объект его художественного исследования – обитатель пространств, человек социума. Панорама Невского проспекта в повести «Невский проспект» – это бесконечная смена картин. «Какая быстрая совершается на нем фантазмагория в течение одного только дня!» – восклицает автор [15. Т. 3. С. 10] и затем рисует жизнь-мираж, где «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется» [15. Т. 3. С. 45]. Гоголевская картина мира в «Невском проспекте» – это прежде всего жизнь социума, бездушного и обезличенного существования. Приемы метонимии и гротеска определяют своеобразие этой картины.

Подводя итоги, можно сказать, что процесс становления картины мира как мирообраза и своеобразного эстетического понятия многогранен и тесно связан с выработкой новой философии бытия и оригинальной нарративной поэтики. И здесь существенно важно то, что литературная картина мира – это своеобразная «форма времени» для европейской литературы на рубеже XVIII–XIX вв. Эпоха моделирования первообразных картин мира вносит существенные коррективы в объем самого понятия, его жанрово-стилевые и конструктивные особенности,

в общее направление эстетических поисков в области текстоструктур. История русского имагологического текста в этом контексте обретает особые ментальные смыслы. Историософские и антропологические аспекты определяют его национальное содержание.

### Литература

1. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // *Лотман Ю.М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры.* Таллин: Александра, 1992. С. 386–406.
2. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. 464 с.
3. Канунова Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1990. 182 с.
4. Гумбольдт А. Картины природы. М., 1959. 308 с.
5. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянских культур, 2011. Т. 8. Примечания И.А. Айзиковой.
6. Лотман Ю.М. «Сады» Делиля в переводе Воейкова // Делиль Жак. Сады. Л.: Наука, 1988. С. 191–209. (Лит. памятники).
7. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 7–43.
8. Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века. Л.: Наука, 1988. С. 5–34.
9. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 23 т. Т. 1. М.: Наука, 2001. Примечания И.Ю. Винницкого.
10. Пави Патрис. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 481 с.
11. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М.: РГГУ, 1995. 512 с.
12. Вестник Европы. 1802. Ч. 6, № 24.
13. Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. № 11.
14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6.
15. Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // *Вопр. лит.* 1970. № 1.
16. Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Гос. Пушкинский театральный центр, 1999. 432 с.
17. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3.

FROM THE WORLD PICTURE TO THE WORLD IMAGE: THE HISTORY OF THE IMAGOLOGICAL TEXT FORMATION IN RUSSIAN LITERARY CULTURE.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp.5–6. DOI 10.17223/24099554/2/1

Yanushkevich Aleksandr S. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: asyanush50@yandex.ru

*Keywords:* imagological text, world picture, world image.

The originality of an imagological text of national literary culture is inseparably connected with the concepts of "world picture" and "world image". Their evolution and interaction are defined mainly by the peculiarity of imagology as a science. For Russian literature, this

process is stipulated by the change in the paradigm of social and philosophical development at the turn of the 19th century. The birth of new romantic historiography and idealistic philosophy in Europe determined significant progress in aesthetic consciousness of Russian culture. The era of "civil exaltation" in the 1810–1820s activated the interest in the problems of national consciousness and historical development of Russia. The scope of books Russian intelligentsia were reading broadened with the works of the representatives of sensualism (Ch. Bonnet, E. Condillac, D. Hume), pre-romanticist natural philosophy (G.L. Buffon, A. Humboldt), descriptive poetry ("The gardens, a poem" by Jacques Delille), the works by French historiographers and German philosophers. The concept of "world picture" was methodologically recognized as the main principle of world simulation. A picture as the phenomenon of a visual range (a piece of painting) became an important element of the word art. The thematic motives so significant for the romantic art originate from a resurgent portrait, a symbolic picture, an artist image and an ekphrasis phenomenon. The transfer of a picture to the word form promoted the formation of a special style of the literary world picture. This new style was developing in the atmosphere of national history comprehension. Karamzin's search in historiography gave birth to the original repertory of "historical pictures". The interest to the local color and local text promoted the synthesis of historical content and national character in the world pictures. Young Gogol's search (the idyll in pictures "Hans Küchengarten"), the discoveries of Russian poets in panoramic or historical elegy ("Slavic Girl" by Zhukovsky, "Dying Tasso" by Batyushkov, "The Memories in Tsarskoye Selo" by Pushkin, and "The Thoughts" by Ryleyev), poetics of drama scenes and "live pictures" in Pushkin's and Gogol's drama promoted the anthropologization of world pictures. Pushkin's "Eugene Onegin" became a representation of the process. Russian literary culture made a step-by-step transition from the world pictures to the world image formation.

### References

1. Lotman Yu.M. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i*: v 3 t. [Selected articles. In 3 vols.]. Tallin: Aleksandra Publ., 1992, vol. 1, pp. 386-406.
2. Heidegger M. *Raboty i razmyshleniya raznykh let* [Works and reflections of different years]. Translated from German. Moscow: Gnozis Publ., 1993. 464 p.
3. Kanunova F.Z. *Voprosy mirovozzreniya i estetiki V.A. Zhukovskogo* [Philosophy and aesthetics of V.A. Zhukovsky]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 1990. 182 p.
4. Humboldt A. *Kartiny prirody* [Views of nature]. Translated from German. M., 1959. 308 s.
5. Zhukovskiy V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem*: v 20 t. [The complete collection of works and letters. In 20 vols.] Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2011, vol. 8.
6. Lotman Yu.M. "Sady" Delilya v perevode Voeykova ["Gardens" by Delisle translated by Voeykov]. In: Delisle J. *Sady (Gardens)*. Leningrad: Nauka Publ., 1988, pp. 191-209.
7. Mikhaylov A.V. *Esteticheskie idei nemetskogo romantizma* [Aesthetic ideas of German Romanticism]. In: Ovsyannikov M.F., Mikhailov A.V. (eds.) *Estetika nemetskikh romantikov* [Aesthetics of German Romantics]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987, pp. 7-43.
8. Barsht K.A. *O tipologicheskikh vzaimosvyazyakh literatury i zhivopisi (na materiale russkogo iskusstva XIX veka)* [About typological relations between literature and painting (based on the Russian art of the 19th century)]. In: Gerasimov Yu.K., Nosov S.N. (eds.) *Russkaya literatura i izobrazitel'noe iskusstvo XVIII – nachala XX veka* [Russian art and literature of the 18th – early 20th centuries]. Leningrad: Nauka Publ., 1988, pp. 5-34.
9. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 23 t. [The complete works. In 23 vols.]. Moscow: Nauka Publ., 2001, vol. 1.

10. Pavie P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theater]. Translated from French by L. Bazhenova, A. Bobyleva, T. Sukhanova, E. Khamaza, A. Shestakova. Moscow: Progress Publ., 1991. 481 p.
11. Toporov V.N. “*Bednaya Liza*” Karamzina: *Opyt prochteniya: K dvukhsotletiyu so dnya vykhoda v svet* [Reading “Poor Liza” by Karamzin: to the bicentenary of the publication]. Moscow: Russian University for the Humanities Publ., 1995. 512 p.
12. *Vestnik Evropy*, 1802, pt. 6, no. 24.
13. *Sorevnovatel' prosveshcheniya i blagotvorennya*, 1823, no. 11.
14. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 t.* [The complete works. In 16 vols.] Moscow; Leningrad: AS USSR Publ., 1937, vol. 6.
15. Akhmatova A. Neizdannye zametki Anny Akhmatovoy o Pushkine [Unpublished notes of Anna Akhmatova about Pushkin]. *Voprosy literatury*, 1970, no. 1.
16. Chumakov Yu.N. *Stikhotvornaya poetika Pushkina* [The verse poetics of Pushkin]. St. Petersburg: State Pushkin theatre Centre Publ., 1999. 432 p.
17. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [The complete works]. Moscow; Leningrad: AS USSR Publ., 1938, vol. 3.



**В.В. Мароши****ПАУК ЗА РАБОТОЙ: АРХЕТИП АРАХНЫ  
В РЕФЛЕКСИВНОЙ ИМАГОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

---

*В статье рассматривается формирование в мифопоэтике и литературной поэтике архетипа художественного «текста», который предлагается назвать «архетипом Арахны». Его истоки в корнях древнегреческих и латинских слов, обозначавших «прочную и гармоничную внутреннюю связь, сплетение». Образ языка актуализируется в античном мифе о споре Арахны и покровительницы ткацкого искусства Афины. В статье архетип выявляется в разных художественных системах, в разные литературные эпохи и в разных национальных литературах, в частности в древнерусской словесности, в натурализме, в русском символизме и постсимволизме, в отечественном и западном постмодернизме конца XX в.*

Ключевые слова: *архетип, мифопоэтика, текст, ткань, паук, паутина.*

Архетип в нашем понимании – это образная сверхструктура, текстопорождающая матрица, которая в отрефлексированном или иррефлекситивном виде воздействует на текстообразование сравнительно небольшого числа наиболее авторитетных или программных авторских текстов. Он сформировался в мифопоэтике на синкретической стадии словесности, когда автор не вполне отделял себя от героя, а слово было визуально и тактильно ощутимым.

Ремесленнический характер создания и строения античного свитка и средневековой книги и письма, имевших «волоконистую», визуальную фактуру, сохранились и в литературе XX в., перейдя вовнутрь поэтики текста. Текстильность как метафора связности, метатекстуальные мотивы нити, ткачества, прядения, вязания, плетения и переплетения, прямо или косвенно соотносящиеся с его внутренней структурой, стали одним из самых значимых вариантов метатекста как визуального эйдоса Текста. Можно утверждать, что текстильно-биологическая и микродискретная рефлексия внутренней связности художественного произведения (плоскость текстуры, основа и уток ткань, сплетение, переплетение, лоскутки, образ автора или метатекстуального персонажа как ткущих или вытканых текстильных демиургов) соперничает с целостно-архитектонической (дискретность больших частей, иерархия, система персонажей, линейный сюжет, композиция). Средоточием «текстуальной» страте-

гии нам представляется и мифопоэтика Арахны, восходящая к внутренней форме мифа об Арахне в античной словесности и древних языках; ею в значительной степени обусловлено введение зооморфных персонажей-пауков в персонажную систему произведения; большая часть текстильной и аранеоцентричной тропеики паука, если они составляют единую образную цепочку в литературных текстах.

В древнегреческом языке слова «гнезда Арахны» (ἀράχη – паук [1. С. 190], ἀρκος – сеть, тенета [196]), по мнению составителя словаря А.Д. Вейсмана, связаны через корень –ἀρ- с ἀραρίσχω – («удвоен. кор. ἀρ. – ладить, прилаживать, ... сплачивать, соединять плотно, строить» [1. С. 189–190]); ἀρτιος – «складный, стройный» [1. С. 202], всеми словами с начальным ἀρτι- («в сложных словах... иногда значит, ос. эп. и поэт. совершенно, искусно, хорошо, стройно» [1. С. 200] и даже связующей частицей ара – («сродно с ἀρ., ἀραρίσχω, частица по преимуществу заключительная, служащая для связи последующего с предыдущим» [1. С. 188–189]). Таким образом, в основе мифического внутреннего образа имени Арахны лежит языковая внутренняя форма корня –ἀρ-, обозначающего совершенную и прочную внутреннюю связь некой сделанной вещи, «артефакта» (того же корня слова «гармония», латинское «ars» и т.п.). Это мотивирует «искусность» мастерицы Арахны как «вызов богам» Человека, и адресован он был прежде всего покровительнице ткацкого искусства («ars Palladis») – Афине Палладе, которая его и приняла. «Логика мифа» в будущем сюжете об Арахне и Афине Овидия выражает «чрез-мерность искусства человека», наказанного именно за эту «гордость», к тому же гордыня возомнившего о себе «героя» сопровождается его глумлением над богами (сцены, вытканные Арахной). Поэтому в дальнейшем архетип в культуре будет развиваться как в сфере метатекстуальной метафоры «предельно искусного творца» (писатель, поэт, художник), так и в сфере тропеики, связанной с антагонизмом литературного антигероя по отношению к Богу (отвратительное существо, недочеловек, преступник, демон, сам дьявол).

Поэтика Овидия, в контексте которой впервые с максимальной полнотой оформляется литературное изложение мифа об Арахне, является его образным структурным эквивалентом, где выбор сюжета и принципы построения взаимообусловлены. Она представляет собой орнаментальную поэтику «текста». Употребление большинства слов с этим корнем («intertexo, subtexo» и др.) приходится как раз на тексты Овидия и на фрагмент об Арахне в составе «Метаморфоз» в частности. М.Л. Гаспаров прямо называет поэтику Овидия «худож-

жественным тканьем» [2. С. 219], определяя ее через образы орнамента и ткацкого искусства. Можно предположить, что словесное переложение мифа об Арахне, реализованное в античной литературе именно Овидием, в какой-то степени позволило ему отрефлексировать риторическую в своей основе, сложносплетенную природу своего собственного текста. Обращает на себя внимание и этимологизация «искусства» Арахны («ars» – «aranea» – «arcus»), обыгрывание все того же общего для древнегреческого и латыни корня \*ar-. Так в поэтике Овидия и в рамках одного из сказаний «Метаморфоз» впервые сюжетно оформляется мифический по своему происхождению образ. Происходит переход от синкретической имагологии, предполагающей нерасчлененность мифа и языка, автора и героя, к риторической, в рамках которой сюжетно разворачивается принцип изображающей словесной ткани, «ut picture poesis», поэзии как ковра и картины, крайне значимый для всей античной поэзии.

То, в чем соревнуются Афина и Арахна, обозначается в 6-й книге «Метаморфоз» как *vestis* («ковер»), *picta* («картина»), *tela* («ткань»), а сам процесс – как нечто среднее между тканьем и рисованием («*pingo*» – “писать, вышивать, рисовать» [3. С. 587]). Афина – покровительница тканья («*Palladis ars*») – является сначала в виде старухи, которая пытается вразумить девушку Арахну, а затем превращается в грозную богиню.

Подоплека соревнования бога и самой искусной среди людей ткачихи, конечно, не сводима к метатекстовой рефлексии поэта, она включает в себя и подтекст, связанный с бытовавшей в Античности аналогией письма и тканья, наиболее отчетливо выраженный опять-таки в контекстах поэзии Овидия: «*Quod tua texuerunt scripta*» (то, что было внушено твоим письмом); «*texo epistulas verbis*» [3. С. 769]. Для описания процесса работы с утком и основой Овидий использует такое многозначное слово, как «*arundo*», обозначавшее и «писчее перо», и «литературный слог, стиль», и «бёрдо, гребень для прибивания утка к ткани», а для описания изображения – «*inscribo*» – «вписывать, писать на...» («*sua quemque deorum inscribit facies*»), «*argumentum*» – «аргумент, любая тема, развивавшаяся в письменной форме» («*vetus in tela deducitur argumentum*») [4. С. 125]. Тканье обеих ткачих, таким образом, ассоциируется с работой писца или пишущего ратора. В римской поэзии и риторике это было вовсе не в диковинку: как качество словесного произведения, так и процесс его написания часто сравнивались с тканьем или вышиванием.

На значимость архетипа для мифопоэтики литературы влияет и архетип божественной ткачихи, где ткань или нить судьбы прядется или ткется женскими божествами (Парками, норнами, Мокошью и т.п.). Кроме того, образно-ассоциативная связь образов пряжи, нити, веревки, вышивки, узора на одежде, искусно сплетенных волос с особой суггестией фольклорно-магических текстов – словесных заклинаний или заговоров, вряд ли подлежит сомнению. В византийской риторической традиции, восходящей к античной поэтике, наиболее распространены метафоры формы как единства словесного плетения и облечения в украшенную одежду: «Многообразно-искусные мужи в словесном плетеньи, // Мог бы сказать, изящества в речи как душу вдыхают... И, как достойным весьма покровом благородное тело, // Мысль многомудрую также они облакают словами...» [5. С. 337].

Архетип актуализируется в истории словесности и авторских метаописаниях поэтики в периоды, отмеченные следующими чертами: 1) «вторичностью» стилевых стратегий; 2) доминированием «формы» над «содержанием», представляющей обычно в особой риторической усложненности высказывания – словесного «орнаментализма»; 3) преобладанием авторской стратегии самовыражения над стратегиями репрезентации реальности или следования канонам. В древнерусской литературе это периоды так называемого «второго южнославянского влияния», а позже – воздействия поэтики западнославянского барокко; влияния «гоголевского текста» в русской прозе от раннего Достоевского до А. Белого и, конечно, «плетение словес» русского младосимволизма и постсимволизма, включая сюда и «самовитое слово» кубофутуристов; наконец, орнаментальная проза 1920-х гг. и рефлексия отечественной неофициальной словесности в послевоенное время.

Авторская рефлексия архетипа в индивидуальных поэтиках и систематизирующих метаописаниях может быть выражена как последовательность трех сменяющих друг друга стратегий словесности, соотносимых, в свою очередь, с тремя моделями художественного текста. Логика их последовательности восходит к стратегиям утверждения и отрицания сакрального порядка мира, с которыми соотносится любая авторская модель воображаемого мира. В рамках первой стратегии, восходящей к христианской литургийной риторике, автор использует «сплетенную» словесную форму, «извитое» слово для прославления Бога и созданного им мира. Подобные ме-

тапоэтические метафоры характерны прежде всего для древнерусской книжности – Е. Премудрого, Е. Чудовского, а в Новое время – для «Кубка метелей» А. Белого, поэзии Вяч. Иванова, Н. Клюева. Во второй творческой стратегии автор или герой, опосредующий авторскую рефлексию слова, противопоставляет свое «сплетенное целое» сакральному миропорядку, бросая зачастую вызов «небу», богам или Богу, Власти, любой авторитетной инстанции. Наконец, на третьей стадии подобного «коллективного сознания» литературы автор (или его пишущий герой-медиатор) осознает свой опасный / богоборческий / «демонический» статус, используя метафору паука-чудовища или мировой паутины. Для последней стадии художественной рефлексии характерны стирание антропоморфного, личностно-субъективного начала, метаморфоза Арахны в «отвратительного паука». Литература и ее основа в Новое время – самоутверждающаяся в слове личность осознаются как предельно греховное дело. Антигерой-литератор, как и античная Арахна, может покончить с собой или «воскреснуть» после символической смерти. Рассмотрим все три стратегии более детально.

Напомним, что Арахна – дочь красильщика Идмона. Ее мастерство тканья предполагало, следуя точному подстрочнику Н.А. Куна, как выделку «тканей, прозрачных, как воздух» [6. С. 30], так и разнообразие сплетения ярких цветных нитей в красочные ковры. Если структура христианской литургической риторики восходит к внутренней форме «ирмоса» (heirmos – «сплетение»), то житийная риторика Е. Премудрого предполагает тавтологические в своей основе смысловые и звуковые вариации ключевых слов-символов. В красочном орнаменте плетения словес «во славу» святого, сакрального образа-символа сочетается усиленная изобразительность цветообозначений одежды или ткани с лейтмотивной структурой мотивно-тематических, словесных и звуковых повторов. Это, как правило, поэтические тексты или ритмизованная проза. Авторская сверхзадача подобного плетения была осознана А. Белым как воплощение божественного Слова, структурное выражение невыразимого: «...как совместить внутреннюю связь невоплотимых в образ переживаний (я бы сказал, мистических) со связью образов?» [7. С. 252]; «Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее. Для того чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали» [7. С. 254].

Назвав эту саморазвивающуюся структуру тканью («...ткань всей «Симфонии» [7. С. 253]), А. Белый указал на ее мифопоэтические, а не структурные основания. А. Лавров, опираясь на подсчеты З. Юрьевой, заключает: «Тенденция к взаимопроникновению духовного и материального, абстрактных и конкретных понятий зримо сказывается у Белого в выстраивании метафор, апеллирующих к различным тканям и одеждам...; подсчитано, что в тексте четвертой «симфонии» встречается более 200 различных материй (бархат, кружево, шелк, парча, атлас, муар, кисея и т.д.), лишь 25% этих словоупотреблений использовано в прямом значении, а 75% – в переносном. Изошренная образная орнаментика, рождающаяся в бесконечных и безудержных вариациях сравнительно небольшого количества непрестанно возобновляющихся тем и мотивов, растворяет в себе собственно сюжетные элементы и полностью их подчиняет...» [8. С. 31]. Естественно, что уже в первых фрагментах «Симфонии» появляется и метафора паутины, ставшая одним из ее лейтмотивов: «Певучие ленты серебра налетали – пролетали, обволакивали» [7. С. 255 ]; «Вьюга – клубок серебряных ниток – накатилась: ветры стали разматывать.

И парчовое серебро сквозной паутиной опутало улицы и дома.

Из-за заборов встал ряд снежных нитей и улетел в небеса» [7. С. 261].

Не менее ясно избыточность подобной орнаментально-риторической формы осознавал и древнерусский книжник Е. Премудрый: в «Житии Стефана Пермского» он как бы останавливает поток своих славословий святому явно негативным по смыслу сравнением себя с пауком («паучноточная простирати прядения, аки нити мѣзгиревыхъ тенет плутати» – «...простирати прядение аки нити мезгиревыхъ тенет плутати» [9. С. 111]). Для Вяч. Иванова видение «вещей в славе» связано прежде всего с образом сплетаемого венка и солнечной ткани: «...алые цветики собирать, // Красные веночки соплетати...» [10. С. 93]; «Цепи ты плетешь из твоих сокровищ, // Вязью золотой ты любимцу вяжешь...» [10. С. 111]; «Ткань ореад – лазурный дым...» [10. С. 114]; «Где ткет любовь меж мраморных Диан // На солнце ткань...» [10. С. 193]. Излюбленные поэтом «венки сонетов» стали наиболее подходящей для литургийного «извития словес» поэтической структуры.

Орнаментальная поэтика сакрализации крестьянского быта в поэзии Н. Клюева и С. Есенина осознана в метафорах прядения, узора, солнечной паутины. «Как бы в стихи, золотые, как солнце, // Впрямь

волхвованье и песенку ту?» [11. С. 268]; «...и киноварь слов // Выводит узоры пестрей теремов» [11. С. 276]; «...Словите ворона-тревогу // В тенета солнечных стихов» [11. С. 302] «Я же – в избе и в хлеву // Ткал золотую молву» [11. С. 310] «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы. Вглядитесь в цветное узорочье наших крестьянских простынь и наволочек» [12. Т. 3. С. 140]; «...через иаковскую лестницу орнамента слова, мысли и образа» С. 154]; «...тот орнамент, который учит уста провожать слова с помазанием» [С. 157].

На сакральное назначение создаваемой словесной структуры в символизме и постсимволизме указывают не только многочисленные цветковые мотивы, но и символы солнца, света, вечности: «Так соборы кристаллов свержизненных // Добросовестный свет-паучок, // Распуская на ребра, их сызнава // Собирает в единый пучок» [13. Т. 1. С. 249]; «Как паук в себе рождает паутину // И, тяжелый, создаст воздушность нитей; – // Как художник создает свою картину, // Закрепляя мимолетное событий, – // Так из Вечного исходит мировое – // Многосложность и единство бытия» [14. С. 110]. С другой стороны, влияние «натурализма» с его зооморфностью творца и животного очевидно в раннем программном стихотворении («Я ненавижу свет...») акмеиста О. Мандельштама, где «камень» творчества превращается в «паутину»: «Кружевом, камень, будь // И паутиной стань, // Неба пустую грудь // Острой иглою рань» [13. Т. 1. С. 78]. Соотношение акмеизма и натурализма особенно очевидно в поэзии «адамистов» Нарбута, Зенкевича, Городецкого и в поэтике «адамизма» как конкурирующего с акмеизмом самоназвания литературного направления. Сакрализация самой поэтической речи приводит поэта к ее представлению в виде ковра, где собственно авторское начало отступает на второй план перед метафорами текстильной множественности «священных рек» и «текста природы»: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветными – в жгутах, фигурах, орнаментах... Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы» [13. Т. 2. С. 215]. Итак, самоумаление автора по отношению к сакральному объекту или адресату сплетаемой хвалы (Бог, вечность, природа,

крестьянский мир, поэтическая речь) является наиболее важной чертой риторической системы концептуальных метафор слова – тропов цветного ковра, украшенной одежды, орнамента, тканья и плетения. Они указывают на статус искусного «ремесленника слова» («слово-ткача», по выражению юного, но уже мудрого Пушкина) во славу Божью. На языке дохристианской картины мира это Арахна до поединка с Афиной, до «преступления» той меры, которая положена богами смертному.

Главной стратегией следующей концептуальной системы является самоутверждение, автосакрализация себя в качестве текстильного демиурга. В авторефлексивных высказываниях о модернистской эстетике и поэтике мы находим систему наиболее характерных метатекстуальных метафор («aemula» Арахны с Афиной). Вот характерный фрагмент из письма С. Малларме: «Мне просто хочется сказать тебе, что я только что набросал план всего моего творчества, после того как обрел ключ к самому себе, ключ к своду, или, если хочешь, центр, чтобы не смешивать метафоры, – центр самого себя, где я держусь, словно священный паук, на главных нитях, уже вышедших из моего разума, на их переплетениях я сплету великолепное кружево, уже сегодня я провижу его, оно существует во чреве красоты» [15. С. 138]. Вряд ли случайно эссе известного современного французского поэта J.M. Maulpois названо им «Stéphane Mallarmé, Portrait du poète en araignée» («Стефан Малларме, портрет поэта в паутине»).

Акцент на включении в символистский текст «мира вещей», «не-я» приводит к использованию метафоры текста в противоположном смысле соприкосновения поэтического «я» через текст (паутину, сеть) с миром. Русский поэт-символист, которого часто сравнивают с Малларме, Иннокентий Анненский в важнейших для себя статьях («Что такое поэзия?» и «О современном лиризме») употребляет эти метафоры как репрезентации истинного «символа» как образа связи миров: «С одной стороны – я, как герой на скале, как Манфред, демон; я политического борца; с другой я, т.е. каждый, я ученого, я, как луч в макрокосме; я Гюи де Мопассана и человеческое я, которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины; не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою» [16. С. 206]; «Героическая легенда, романтическое самообож-



ние, любовь к женщине, к богу, сцена, кумиры – все эти силы, в свою очередь, властно сближали и сближают слово с образом, заставляя поэта забывать об исключительной и истинной силе своего материала, слов, и их благороднейшем назначении – связывать переливной сетью символов я и не-я, гордо и скорбно сознавая себя средним – и притом единственным средним, между этими двумя мирами. Символистами справедливее всего называть, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении я или изображении не-я, как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоположения» [16. С. 338–339].

Магический «текст» дает своему создателю власть над замкнутым локусом пространства, над его фрагментом или его неограниченно большей частью, маг становится центром и генератором сплетаемого текста, хозяином времени. Суггестивные эффекты такого «текста» доминируют над «смыслом» и линейностью. Подобную развернуто-метафорическую текстильность «телесного» мы видим в романе «Серебряный голубь» А. Белого: в ворожке сектанта Кудеярова магическое слово превращается в сплетаемые волосы / светоносную паутину: «...дик и грозен лик столяра; дико и грозно в избе; странно натягивается здесь воздух между предметами, как силы духовной некая ткань; и ткань светится, потрескивает: искры по комнате, трески сухие, бегут огоньки, будто паук, светлую выпрядающий из себя паутину...

...будто от хворой его груди к цепким пальцам пристают света кудельные волоса... быстро-быстро ее его заволакивают паутиной руки... столяровская паутина молитв, затканых солнцем и тьмой в один воздушный ковер; странный невидимый вид: душа столяра вытекает наружу паутинными нитями, светами, пламенами...

Все то, как во сне, теперь проносится в Матрене; вся она в световой, жаркой сети; а зеленые угли над ней льют ведра света, крючковые пальцы плетут золотую нить...

<...> вот оплетает он предметы льющей из себя светоносной тканью, бормочет: руку положит на стол и вновь от стола отойдет; от стола за ним протянется нить, ту он протянет нить и к окну, и к лампаде, и к красному своему углу; паук заплетает всю комнату паутиной; всюду теперь сверканье тысячи нитей, поблескиванье, миганье – нитей тончайших, светлейших, – нитей потрескиванье: золотая, страшная канитель; все те из столяра выпряданные нити сходятся к столяру же... а он, сидючи в углу, быстро перебирает руками, и быстро, будто лапками перебирает нити паук» [17. С. 210]. По-видимому, во временной точке кульминации Серебряного века рефлексивные метафоры слова Баль-

монта и Белого воспринимались уже как банальные клише, поскольку в пародии А. Оцупа «Надоели все тонкости», написанной в 1913 г., эта общемодернистская «мания» текстильного усложнения словес выявлена наиболее глубоко: «Я хочу жить попроще. Попроще. Попроще // Не хочу я сучить светозарные нити» [18. С. 674].

Во второй половине XX в. конфликтные отношения литературного андеграунда с властью и любой авторитарной инстанцией могут привести к актуализации роли Арахны как метафор самодостаточной формы и «идиостиля». Один из самых «рефлексирующих» поэтов русского неофициального искусства конца XX в. – поэт и критик Михаил Айзенберг – осознает роль демиурга в андеграунде именно в уподоблении его пауку-Арахне: «На первом этапе основная задача стиля – выявление и демонстрация самого себя. Он предельно избирателен по отношению к содержанию, к материалу и пропускает только то, что строит форму. Автор превращается в паука, вытягивающего бесконечную нить; он Арахна, но не Парка. Композицией занимаются другие инстанции. Проблема законченности целиком в их руках.

На первой же стадии стиль, т.е. личная поэтика, стремится к образованию своего языка, к отрыву от обычной (и бытовой, и литературной) речи и замыканию этой выделенности» [19. С. 17].

Если отвлечься от обширнейшего «гоголевского» первотекста, то тогда типологически близкую модернизму прецедентную метафору создания уединенным субъектом всеохватывающей «мировой паутины» следует искать в авторефлексии персонажа-мечтателя Достоевского. С одной стороны, паутина как художественная деталь – часть его бытовой обстановки: «Два вечера добивался я: чего недостает мне в моем углу? отчего так неловко было в нем оставаться? – и с недоумением осматривал я свои зеленые закоптелые стены, потолок, **завешанный паутиной**, которую с большим успехом разводила Матрена <...> Я даже вздумал было призвать Матрену и тут же сделал ей отеческий выговор за паутину и вообще за неряшество; но она только посмотрела на меня в удивлении и пошла прочь, не ответив ни слова, так что паутина еще до сих пор благополучно висит на месте» [20. Т. 2. С. 154]; «...паутина еще до сих пор благополучно висит на месте» [Там же.]; «...паутины развелось еще больше» [Там же. С. 202].

Вместе с тем в его литературоцентричном воображении («Я создаю в мечтах целые романы» [20. Т. 2. С. 160]) внешние впечатления используются в качестве строительного материала, и здесь на первый план выходит тропеический смысл паутины-ткани как порождающей

имагинативной модели. Это уже «золотая», священная ткань («богиня фантазия»), которая изображает деятельность внутреннего мира героя, претендующего на авторство: «Теперь «богиня фантазия» (если вы читали Жуковского, милая Настенька) уже заткала прихотливую рукою свою золотую основу и пошла развивать перед ним **узоры** небывалой, причудливой жизни...» [20. Т. 2. С. 169]; «Но все та же фантазия подхватила в своем игривом полете и старушку, и любопытных прохожих, и мужичков, запрудивших Фонтанку (положим, в это время по ней проходил наш герой), **заткала шаловливо всех и всё в свою канву, как мух в паутину**, и с новым приобретением чудак уже вошел к себе в отрядную норку» [20. Т. 2. С. 170].

В поздних романах Достоевского мечтатель трансформируется в преступника – состоявшегося или несостоявшегося «литератора». Признание Раскольникова («Я тогда, как паук, к себе в угол забился» [20. Т. 6. С. 395] в свернутом виде повторяет пространственный «угол» мечтателя «Белых ночей». Процесс демонизации литературного архетипа приводит к появлению паука-чудовища или множества пауков как символической альтернативы вечности и образу Христа: «— А что если там одни пауки или что-нибудь в этом роде, – сказал он вдруг» [Там же. С. 272]; «...одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» [Там же.]; «Но мне как будто казалось временами, что я вижу в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое и всесильное существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руке, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо...» [20. Т. 8. С. 411]. В «Бесах» совратителю Ставрогину уже сопутствует мотив паучка («Надо мною жужжала муха и все садилась мне на лицо. Я поймал, подержал в пальцах <...> Затем взял книгу, но бросил и стал смотреть на крошечного красненького паучка на листке герани и забылся» [20. Т. 7. С. 650], а его жертве – девочке Матреше и ее бытовому пространству – шитья («Жена ...что-то разрезывала и сшивала из старого в новое» [20. Т. 7. С. 643]; «Матреша сидела в своей каморке... и что-то копалась с иголкой» [Там же.]).

Таким образом, в поздних романах Достоевского архетипическая метафора раздваивается: демонический ореол придается мужскому персонажу-«сочинителю», потенциальному «гордецу» и преступнику, а мотив шитья – женскому, потенциальной жертве

(Лизавета, Матреша). Модернисты подхватывают образ Достоевского. Так рождаются «Волосатик» А. Белого, его цикл «Паутина» с отвратительным героем-горбуном, многочисленные «арахниды» романов «Петербург» и «Москва» и вполне оригинальный Мефистофель-Арахна (стихотворение «Искуситель» сначала было названо «Мефистофель»).

Итак, во второй, протомодернистской и модернистской фазе актуализации архетипа как метатекстуальной метафоры внетекстовое время и пространство становятся частью воображаемого и «текстового» пространства, созданного суверенным субъектом – автором или героем, который претендует на статус «автора». В рамках христианской культуры неизбежна демонизация образа Арахны и самой метафоры, которая разветвляется на собственно текстильную (шитье и пряжа) и демоническую.

Однако архетип осознавался и в рамках совершенно иной художественной парадигмы, предшествующей модернизму, – поэтике натурализма. Так, английский писатель второй половины XIX в. Джордж Роберт Гиссинг имеет прочную репутацию «натуралиста», изображавшего жизнь городской бедноты, бродяг, нищей литературной богемы. Кажется, что новелла «Дом в тенетах» («The House of Cobwebs») полностью соответствует этой репутации: бедный начинающий литератор Голдторп (Goldthorpe) и временный хозяин разваливающегося и запущенного дома Спайсер (Spicer).

На самом деле хозяевами дома оказываются пауки, во множестве обитающие в нем: «...it's the spiders who are the real owners of these houses. When I go away, they'll be pulled down; they're not fit for human habitation. Only the spiders are really at home here, and the fact is, sir, I don't feel I have the right to disturb them. As a man of imagination, Mr. Goldthorpe, you'll understand my thoughts!» [21]. Связь паука и прядения в английском языке не менее наглядна, чем в древнегреческом: так, английское spin – ...пряхь, сучить; пряхь, плести (о пауке) [22. С. 1189], spider – паук [22. С. 1188]. В имени одного из героев – Спайсера (Spicer), очевиден корень Spi-, который в аспекте поэтической этимологии связан не только с spice (spi-ce – специя, пряность [22. С. 1188]), но и, возможно, spi- – от приведенного выше spin – ...пряхь, сучить; пряхь, плести (о пауке) [22. С. 1189].

В дискурсе повествования связующим между «пауками» и «начинающим писателем» становится лексема work, обозначающая как работу пауков («the work of the spider»), так и творческий продукт

персонажа-писателя и сам процесс работы над рукописью: «The window was over-spun with cobwebs, thick, hoary; each corner of the ceiling was cobweb-packed; long, dusty filaments depended along the walls. <...> Here again **the work of the spider** showed thick on every hand» [21]; «Not indiscreet, Goldthorpe soon became aware that he had better talk as little as possible **of the work** which absorbed his energies» [21]; «...but the young man preferred to explain his illness by **overwork**. Это слово выделено курсивом и автором в речи Спайсера «And you think the *work* will soon be finished, sir? <...> «But the *work* what news of the *work*? <...> The **work** was composed under my roof, my own roof, sir! Did I not tell you to take heart?» [21]. Очевиден и параллелизм процесса работы над книгой и «работы» пауков: «As he lay awake before getting up, eager to finish his book, yet dreading the torrid temperature of his room, which made the brain sluggish and the hand slow, Goldthorpe saw how two or three energetic spiders had begun to spin webs once more at the corners of the ceiling; now and then he heard the long buzzing of a fly entangled in one of these webs. The same thing was happening in Mr. Spicer's chamber. It did not seem worth while to brush the new webs away» [21].

Вдобавок Спайсер оказывается внимательным и страстным читателем, пусть и с весьма старомодными вкусами и с небольшой библиотекой: «Knowing these books very thoroughly, Mr. Spicer sometimes indulged in a quotation which would have puzzled even the erudite. His favourite poet was Cowper, whose moral sentiments greatly soothed him. He spoke of Byron like some contemporary who, whilst admitting his lordship's genius, felt an abhorrence of his life. He judged literature solely from the moral point of view, and was incapable of understanding any other. Of fiction he had read very little indeed, for it was not regarded with favour by his parents. Scott was hardly more than a name to him. With these intellectual characteristics, Mr. Spicer naturally found it difficult to appreciate the attitude of his literary friend, a young man whose brain thrilled in response to modern ideas, and who regarded himself as the destined leader of a new school of fiction»<sup>21</sup>. Его читательский девиз – «ни дня без строчки» («I haven't had very much time for reading, but my motto, sir, has been *nulla dies sine linea*»[21]). Он с восхищением и трепетом относится к занятиям Голдторпа.

В повествовании помимо линии совместной жизни под одной крышей двух бедняков формируется другая, имплицитная линия «метатекста», связанного с литературной работой, творчеством, осознаваемым как «работа паука». Характерно, что после завершения

работы Голдторпа начинают мучить кошмары, и он покидает дом неизменно дружелюбного к нему Спайсера. Трудно определить, входило ли явное или скрытое сравнение творчества литератора и работы пауков в интенцию Гиссинга. «Натурализм» как художественная парадигма предполагает и мотивы «биопоэтики», где дотоле возвышенный творец предстает зооморфным существом.

Логично, что следующим шагом, синтезирующим модернистскую и натуралистскую рефлексию, станет постмодернистская редукция чрезмерно усилившейся в модернизме роли творящего субъекта в анонимном и безграничном тексте-дискурсе, своего рода гедонистская физиология текстопорождения: «Говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей: заблудившись в этой ткани (в этой текстуре) субъект исчезает подобно пауку, растворенному в продуктах собственной секреции, из которых он плетет паутину. Если бы мы были равнодушны к неологизмам, то могли бы делить теорию текста как гифологию («гифос» означает «ткань» и «паутина» [23. С. 515]. В деконструктивистской метафоре текстопорождающего письма автор превращается в животное, отчужденное к тому же от сплетенной им паутины текста: «Он (Поль Валери. – *В.М.*) думал, что возможность текста жить множеством времен и жизней может быть просчитана. Я говорю “может быть просчитана”: подобный умысел может быть механизирован в мозгу автора лишь в том случае, если поместить его, подобно пауку, затерянным в углу своей паутины, дистанцированным от нее. Очень скоро паутина становится безразличной к своему животному-источнику, который может преспокойно умереть, так и не поняв, что произошло. Некоторое время спустя другие животные придут повиснуть на нитях, попытаются выпутаться из них и размышляя о первосмысле ткани, то есть о текстовой ловушке, которая управляет сама собой. Это называют письмом. Оно просчитывает само себя, Валери это знал и возвращался к нему, к этой огромной картонной паутине, буквально носящей его подпись...» [23. Р. 331].

В теоретических построениях западных постмодернистов обнаружился очевидный парадокс: с одной стороны, текст описывается ими как визуально, тактильно ощутимое сложно переплетенное пространство, сотканное из множества нитей (и эти образы постоянно использовались Бартом и Деррида), с другой – текст – это не вещь, а смысловое поле, метафора подвижных интерпретаций. Из этого

неразрешимого тупика и вывела постмодернизм метафора паутины, ведь последняя почти имматериальна, незаметна, в ней нет антропоцентризма, который есть в продукте ткача, мастера. Появляется искушение заменить уникальный, хорошо сделанный авторский текст бескачественной анонимной паутиной необъятного размера, Арахну – арахнами. История, рассказанная Овидием, имела продолжение, но постмодернистская арахна осталась лишь метатекстуальной метафорой, ни с одним современным автором не случилось печальной кафкианской метаморфозы. Однако разрастание «всемирной паутины» позволяет воспринимать эту метафору не только как знак уходящей в прошлое литературной рефлексии, но и как весьма выразительный символ актуальной культуры.

Таким образом, использование тропа и персонажного образа паука в разных художественных системах, в разные литературные эпохи и в разных национальных литературах подтверждает наше предположение о существовании творческого архетипа, восходящего к раннему этапу рефлексивного традиционализма, когда он сменяет синкретическую словесность в античной литературе.

#### *Литература*

1. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М., 1991.
2. Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании // Овидий Публий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 189–225.
3. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1986.
4. Ovidius Publius Nase. Metamorphoses. Leipzig, 1977.
5. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.
6. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. Ростов н/Д, 2005.
7. Белый А. Симфонии. Л., 1991.
8. Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 5–36.
9. Житие Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым. СПб., 1897.
10. Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Т. 1.
11. Клюев Н. Избранное. СПб., 1998.
12. Есенин С.А. Собрание сочинений в 3 т. М., 1970.
13. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. М., 1990.
14. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990.
15. Малларме С. Письма к друзьям (об искусстве поэзии // Лит. учеба. 1991. № 5. С. 132–141.
16. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. (Литературные памятники).
17. Белый А. Избранная проза. М., 1988.
18. Оцуп А. Надели все тонкости... Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 674.
19. Айзенберг М. Вместо предисловия // Дело №. М., 1991. С. 5–21.

20. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л., 1987–1993.
21. *Gissing George*. The House Of Cobwebs [Электронный ресурс]. URL: <http://www.readcentral.com/chapters/George-Gissing/The-House-of-Cobwebs/004>. (дата обращения: 10.01.2012).
22. Мюллер В.К. Большой англо-русский словарь. Екатеринбург, 2007.
23. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1990.
24. *Derrida J*. Marges de la philosophie. Paris, 1978.

#### A SPIDER AT WORK: THE ARCHETYPE OF ARACHNE IN THE REFLEXIVE IMAGIOLOGY OF LITERATURE.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 17–33. DOI 10.17223/24099554/2/2

Maroshi Valery V. Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maroshi@mail.ru

*Keywords*: archetype, mythopoeia, text, weaving, spider, web.

The article examines the formation of the archetype of a literary "text", which is suggested to be called "the archetype of Arachne", in mythopoeia and literary poetics. Its origin lies in the Ancient Greek and Latin words meaning "strong and balanced inner bonds, interlacement". The image of the language is actualized in the ancient myth about the dispute of Arachne and the patron of weaving, Athena. Originally, the mythical image first takes shape in the plot construction of Ovid's poetics and in one of the *Metamorphoses* parts. There is a transformation to take place which consists in the changeover form syncretic imagology suggesting the integrity of a myth and a language, an author and a character, to the rhetorical one which supposes a plot to develop the concept of an imaging word cloth, "ut picture poesis", poetry as a carpet or a picture, so important for all the ancient world. An archetype, in our sense, is a figurative style, a text-generating matrix which, being reflected or non-reflected, influences the text-building of a relatively small number of most authoritative and programmed author's texts. The author's reflection of an archetype of individual poetics and systematizing meta-definitions can be shown as a chain of three creative literal strategies changing one other. For the first strategy, which goes back to Christian liturgical rhetoric, the author uses a "woven" word form, a "curved" word for praising God and the world He created. Such meta-poetical metaphors are typical, first of all, for Old Russian booklore and Russian symbolism. For the second strategy, the author, or a character that mediates the author's reflection of the word, opposes their "woven whole" to the sacral world order, often challenging "the Sky", gods or God, any authoritative instance including the government. For the third strategy of this collective reflection of literature, the author (or their writing character-mediator) realizes their theomachic "demonic" state using the metaphor of a spider beast or the world web that subordinated time and space. The archetype is actualized on different levels of a literary text as the trope of a spider and a web, the spider as a character connected with the creativity and magical art potentially dangerous for the world order, the web as a significant metapoetic detail connected with the creativity and imaginary power over the world. In the article, the archetype is revealed through different art systems, different literary ages and different national literatures, in particular, Old Russian literature, naturalism, Russian symbolism and post-symbolism, Russian and foreign post-modernism at the close of the 20th century.



## References

1. Weisman A.D. *Grechesko-russkiy slovar'* [The Greek-Russian Dictionary]. Moscow: Ripol Klassik Publ., 1991.
2. Gasparov M.L. *Ovidiy v izgnanii* [Ovid in exile]. In: Ovid Publius Nase. *Skorbnye elegii. Pis'ma s Ponta* [Mournful elegy. Letters from Pontus]. Translated from Latin. Moscow: Nauka Publ., 1978, pp. 189-225.
3. Dvoretzkiy I.Kh. *Latinsko-russkiy slovar'* [The Latin-Russian Dictionary]. Moscow: Russkiy Yazyk Publ., 1986. 843 p.
4. Ovidius Publius Nase. *Metamorphoses*. Leipzig, 1977.
5. Bychkov V.V. *Malaya istoriya vizantiyskoy estetiki* [A Short History of the Byzantine aesthetics]. Kiev: Put' k istine Publ., 1991. 406 p.
6. Kun N.A. *Legendy i mify Drevney Gretsii* [Myths and Legends of Ancient Greece]. Rostov on Don: Feniks Publ., 2005.
7. Belyy A. *Simfonii* [Symphonies]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991. 528 p.
8. Lavrov A.V. *U istokov tvorchestva Andreya Belogo («Simfonii»)* [Andrei Belyy's creative works ("Symphonies")]. In: Belyy A. *Simfonii* [Symphonies]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, pp. 5-36.
9. *Zhitie Stefana, episkopa Permskogo, napisannoe Epifaniem Premudrym* [The life of Stephen, Bishop of Perm, written by Epiphanius the Wise]. St. Petersburg, 1897.
10. Ivanov V.I. *Stikhotvoreniya. Poemy. Tragediya* [Poems. The tragedy]. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt Publ., 1995, vol. 1.
11. Klyuev N. *Izbrannoe* [Selected works]. St. Petersburg, 1998.
12. Esenin S.A. *Sobranie sochineniy v 3 t.* [Collected works. In 3 vols.]. Moscow, 1970.
13. Mandelstam O.E. *Sochineniya: v 2 t.* [Works. In 2 vols.]. Moscow, 1990.
14. Balmont K. *Izbrannoe: Stikhotvoreniya. Perevody. Stat'i* [Selected works. Poems. Translations. Articles]. Moscow: Pravda Publ., 1990. 606 p.
15. Mallarme S. *Pis'ma k druž'yam (ob iskusstve poezii)* [Letters to friends (the art of poetry)]. *Lit. ucheba*, 1991, no. 5, pp. 132-141.
16. Annenskiy I. *Knigi otrazheniy* [Books of reflections]. Moscow: Nauka Publ., 1979. 679 p.
17. Belyy A. *Izbrannaya proza* [Selected prose]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1988. 461 p.
18. Otsup A. *Nadoeli vse tonkosti... Russkaya poeziya "serebryanogo veka", 1890–1917: Antologiya* [Tired of all the details ... Russian poetry of the "Silver Age", 1890–1917: An Anthology]. Moscow, 1993, p. 674.
19. Eizenberg M. *Vmesto predisloviya* [For preface]. In: *Delo №* [Record #]. Moscow: Soyuzteatr Publ., 1991, pp. 5-21.
20. Dostoevskiy F.M. *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected works. In 15 vols.]. Leningrad, 1987–1993.
21. Gissing George. *The House Of Cobwebs*. Available at: <http://www.readcentral.com/chapters/George-Gissing/The-House-of-Cobwebs/004>. (Accessed: 10th January 2012).
22. Mueller V.K. *Bol'shoy anglo-russkiy slovar'* [The Great English – Russian dictionary]. Ekaterinburg, 2007.
23. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Translated from French. Moscow, 1990.
24. Derrida J. *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit Publ., 1978. 396 p.

**Н.Е. Генина**

**ТРИ АНСАМБЛЯ А.С. ПУШКИНА, Н.В. ГОГОЛЯ  
И В.Ф. ОДОЕВСКОГО: «ДОМ СУМАСШЕДШИХ»,  
«АРАБЕСКИ», «СОВРЕМЕННОК»**

*В статье рассматривается проект нереализованного альманаха «Тройчатка», в котором предполагалось объединить тексты А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского. В центре внимания – движение Пушкина, Гоголя и Одоевского от сборников одного автора к синтезу творческих лабораторий в пределах общего издания.*

Ключевые слова: творческий союз, литературный процесс, альманах.

Первые циклы повестей Пушкина, Гоголя и Одоевского, созданные в начале 1830-х гг., стали воплощением одной из «идей времени» первой трети XIX в. – идеи синтеза в искусстве и жизни, целостности бытия при всей многогранности его различных проявлений. Соответственно, эта «идея времени» нашла и свою «форму времени» – в первую очередь такими формами становятся циклы и сборники.

Как отмечает в своем исследовании В.С. Киселев, «метатекстовые образования являлись не просто способами подачи произведений, но осознанно художественными единствами, удовлетворяющими стремление литературы к энциклопедичности и универсальности» [1. С. 4].

В творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и В.Ф. Одоевского эта тенденция к ансамблевости также является значимой и проходит определенную эволюцию – от сборников отдельных произведений (по тематическим и жанровым принципам, например «Стихотворения Александра Пушкина», 1826 г., «Пестрые сказки с красным словом...» князя Одоевского, 1833 г.) к сложно организованным проектам. В 1830-е гг. писатели создают своеобразные «журналы одного автора», где в различных формах дают масштабную картину бытия в различных аспектах. Примерами таких трех ансамблей могут быть названы «Арабески» Гоголя, журнал «Современник» А.С. Пушкина и замысел цикла «Дом сумасшедших» В.Ф. Одоевского, полностью вошедший затем в роман «Русские ночи».

Примечательно, что, несмотря на активное взаимодействие друг с другом в журнальных редакциях, на стремление создать литературные союзы и найти единомышленников, каждый писатель форми-

рует и отдельный эстетический манифест, подробно раскрывающий его философскую концепцию, причем движение к такому манифесту происходит в рамках одной схемы: от сборников художественных текстов к созданию ансамбля, включающего помимо произведений и критику; от литературоцентричности к энциклопедичности творчества.

Наиболее ярко эту эволюцию можно проследить в творчестве Пушкина через анализ его издательских проектов: от лицейских журналов через участие в альманахах, «Литературной газете» и журнальные проекты начала 1830-х гг. Пушкин приходит к «Современнику», стремясь воплотить в своем журнале масштабное осмысление действительности в различных формах рефлексии – художественных текстах, критических статьях.

Т.Б. Фрик в своем исследовании подробно анализирует особенности построения текста «Современника», специфику участия каждого из авторов и роли Пушкина в журнале, отмечает, что «Современник» предстал как диалогически организованное проблемно-эстетическое единство [2. С. 192], вобравшее в себя рефлексию по ключевым вопросам эпохи.

В первую очередь это рефлексия самого издателя журнала, причем позиция именно *издателя*, не автора, даже по отношению к собственным произведениям, принципиально важна, поскольку «позволяет более емко раскрыть авторские интенции, актуализировать принципы отбора и размещения, соположения текстов, их значимость в пространстве журнала» [2. С. 38]. Тексты Пушкина расположены в «Современнике» в соответствии с четкой схемой: соединение прозы и поэзии в первом и третьем томах, прозаические тексты во втором и четвертом, тематические переключки между произведениями и критическими статьями – все это формирует в журнале пространство универсального пушкинского творчества, предельно разнообразного, но органично синтезирующего в этом разнообразии единый, сложный образ мира.

Подобную структуру организации собственного журнала можно проследить и в «Арабесках» Гоголя. В сфере интересов писателя оказываются вопросы эстетики, мировой истории и литературы, искусства в целом и роли художника в мире в частности. При этом в самом пространстве сборника, как и в пушкинском «Современнике», тексты вступают в сложную систему взаимоотношений, подчеркнутую названием книги («арабеска – лепное или писаное украшение, поясом, каймою, из ломаных и кривых узорочных черт, цветов, листьев, животных» [3. Т. 1.

С. 20] – именно в такой сложный узор и выстраиваются произведения в смысловом поле «Арабесок»). Так, можно выделить своеобразную «тройчатку» художественных текстов – «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», посвященную проблеме существования человека в призрачном мире современного Петербурга – как человека искусства, так и простого обывателя. Своеобразным теоретическим объяснением к этим текстам становится «двойчатка» критических статей по проблемам эстетики – «Скульптура, живопись и музыка» и «Несколько слов о Пушкине» – «двойчатка», раскрывающая гоголевское понимание специфики того или иного вида искусства. Отдельное тематическое пространство организовано размышлениями об историческом развитии народов в разные эпохи и о принципах описания истории: «О средних веках», «О движении народов в конце V века», «Шлецер, Миллер, Гердер», «Взгляд на составление Малороссии». При этом, описывая разность исследовательских стратегий трех историков, Гоголь подчеркивает и общие черты – в первую очередь это стремление к универсальному охвату бытия, попытка выразить «идею о великом целом» [4. Т. 8. С. 85].

Эта же идея целостности и всеохватности становится основой моделирования ансамбля в творчестве каждого из писателей. Тяготение к синтезу обуславливает тенденцию соединения разноплановых текстов в своеобразный «журнал одного автора», где каждое художественное произведение, включаясь в общее смысловое пространство, приобретает дополнительные коннотации.

В большей степени это можно проследить на материале замысла цикла «Дом сумасшедших», который В.Ф. Одоевский планировал создать в начале 1830-х гг., именно к этому замыслу относятся повести о «гениальных безумцах», вошедшие позже в роман «Русские ночи» («Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах», «Пиранези», «Импровизатор»). Первоначально повести появляются как отдельные произведения: «Последний квартет Бетховена» – в «Северных цветах на 1831 год», «Пиранези» – в «Северных цветах на 1832 год», «Импровизатор» – в 1833 г. в альманахе «Альциона», «Себастьян Бах» – в «Московском Наблюдателе» в 1835 г. Однако сам писатель неоднократно подчеркивает в примечаниях, что они лишь часть общего замысла. Как элементы целого эти тексты были восприняты и современниками: так, Гоголь пишет И.И. Дмитриеву, что «князь Одоевский скоро порадует нас собранием своих повестей, в роде Квартета Бетговена, помещенного в Север. Цветах на 1831»

[4. Т. 10. С. 247] (письмо от 10 ноября 1832 г.). В дальнейшем тексты будут вплетены в ткань романа «Русские ночи» и станут (подобно произведениям гоголевских «Арабесок») иллюстративным материалом к теоретическим размышлениям героев романа.

Система организации этих ансамблей показательна для осмысления специфики нарративных стратегий творчества трех художников. Каждый сборник соединяет в себе теоретический и иллюстративный материал – эстетические манифесты Пушкина, Гоголя и Одоевского подтверждаются примерами в художественных текстах писателей. При этом эволюция каждого художника от отдельных произведений к «журналу одного автора» характеризует и различное использование ими цикла как такового.

Для Одоевского циклизация остается ключевым принципом организации собственного творческого наследия: проекты постоянно прорабатывают друг в друга, перерабатываются и сплетаются в единое целое, новые тексты задумываются не по отдельности, а как цикл (примером можно назвать идею цикла «Записки гробовщика»). Если обратиться к рукописному архиву Одоевского, то можно заметить, что писатель постоянно возвращается к оставленным замыслам, перерабатывая и дополняя их<sup>1</sup>. Итогом этого постоянного диалога текстов станут роман «Русские ночи», вобравший в себя повести о «гениальных безумцах» начала 1830-х гг., и собрание сочинений 1844 г., фактически завершившее художественное творчество писателя.

В творчестве Гоголя при всем стремлении писателя максимально полно описать мир происходит распадение циклической формы – думается, в первую очередь из-за невозможности создания цельной картины мира. Если первая книга «Вечера на хуторе близ Диканьки» стала воплощением модели идеального существования человека в мире традиционных представлений и канонов (хотя уже здесь заложено и предчувствие крушения этой модели), то «Миргород» и «Арабески», составившие своеобразную «двойчатку», модель бытия и искусства в разных его проявлениях, словно подвели итог существованию законченного цикла в творчестве Гоголя. Цикл «петербургских повестей» остался несоборанным, его объединение – не проявление воли самого автора, а исследовательская традиция; масштабный трехчастный замысел «Мертвых душ» не был закончен, а последняя книга Гоголя уже своим названием

---

<sup>1</sup> В полной мере проследить творческую историю отдельных текстов достаточно сложно, поскольку архив князя Одоевского (основная часть рукописей сосредоточена в Российской национальной библиотеке, г. Санкт-Петербург) до сих пор не подвергался детальному исследованию и систематизации, большая часть рукописей не датирована.

подчеркивает фрагментарность и незавершенность описания – «*Выбранные места из переписки с друзьями*».

В творчестве Пушкина происходит постепенно преодоление циклической формы, основанной на тематическом или жанровом объединении текстов, осуществляется переход к сложно организованному сборнику, позволяющим максимально подробно и разнообразно представить картину действительности. Так, собрания стихотворений (1826, 1829 гг. издания) сменяются сборником «Поэмы и повести» (1835 г.), прозаическими циклами «Повести Белкина» (1831) и «Повести, изданные Пушкиным» (1835). Кроме того, еще до возникновения замысла «Тройчатки» Пушкин издает свои тексты под одной обложкой с Баратынским («Две повести в стихах», 1828 год) и Жуковским («На взятие Варшавы», 1831 г.). Итогом этой эволюции становится «Современник», соединивший в себе разноплановые пушкинские тексты (художественные произведения, критические статьи, обзоры) в единый сложный образ мира.

Возможно, именно эта эволюция принципов организации текстов в книгах стала причиной отказа Пушкина от участия в альманахе: ограниченность круга участников, небольшое количество текстов – все это сужало пространство описания и не позволяло создать масштабный и разноплановый образ бытия, использовать художественные открытия «Повестей Белкина». Пушкин стремится максимально полно описать действительность, используя для этого различные формы, и возвращение в рамки одного Дома (пусть и планировавшегося как микромодель целого общества) оказывается для него неприемлемым.

Эволюция принципов организации ансамблей в наследии Пушкина, Гоголя и Одоевского показательна и для творческой истории альманаха «Тройчатка». Если проследить характер их диалога в 1830-е гг., то можно выделить три основных этапа своеобразного воплощения этого проекта.

Первой ступенью, заложившей основы феномена «Тройчатки», стала публикация трех циклов повестей. Каждый из писателей пытается создать универсальную картину мира в его сложности и многообразии – тем самым формируется «тройчатка» до «Тройчатки», описывающая три «этажа» русской действительности: основу – «погреб», провинциальную Россию («Повести Белкина»), «гостиную» – Петербург («Пестрые сказки») и своеобразный «чердак» – окраину Малороссию («Вечера на хуторе близ Диканьки»).

Создавая модели синтетического мира, писатели в своих первых циклах повестей показывают, что масштабное миростроительство на-

чинается с выстраивания малого пространства – дома отдельного человека и его судьбы. При этом специфика изображаемого пространства обуславливает тип воспринимающего и описывающего это пространство сознания – ярким репрезентантом определенной картины мира становится маска рассказчика: Иван Петрович Белкин, пасечник Рудый Панько или магистр философии Ириней Модестович Гомозейко.

Именно типологическая близость масок и общее направление рефлексии по поводу ключевых принципов домостроительства и миростроительства позволили в дальнейшем Одоевскому обозначить Рудого Панька и Иринея Гомозейку как «сотрудников Белкина» в письме Пушкину с предложением об издании совместного альманаха. Это взаимодействие циклов в пространстве русской литературы формирует масштабное описание действительности в целом, установки каждого писателя на универсальность охвата бытия, переключаясь в «сотрудничестве», создают эпическую картину русской жизни во всем многообразии ее проявлений.

Теоретическим обоснованием этого сходства творческих установок и становится замысел «Тройчатки» – князь Одоевский в своем письме проговаривает то ощущение общности идей и форм их выражения, которое было создано первыми циклами повестей. И альманах, если бы он состоялся, стал бы еще одним подтверждением этого осознания «притяжения-отталкивания» в художественной форме.

Теоретическая установка, предопределенная схема соединения трех художников в одном издании оказалась нереализованной, однако в художественной практике 1830-х гг. «Тройчатка» оказывается вполне состоявшейся, художественные тексты трех писателей дают основу для выделения мотивных, тематических и жанровых «тройчаток». В дальнейшем итогом постоянного соучастия в рефлексии друг друга, обобщением всех творческих наработок и подлинным сотворчеством и сотрудничеством становится «Современник».

Именно пушкинский журнал можно назвать воплощением феномена «Тройчатки» в реальности, в какой-то мере на тех же основаниях, что и первоначальный проект альманаха.

Действительно, если попытаться спроецировать замысел «Тройчатки» на структуру пушкинского издания, то можно говорить, что в «Современнике» нашла свое воплощение та же модель «дома в три этажа с различными в каждом сценами» [б. С. 84], только наполнение «этажей» оказывается иным.

Так, Пушкин, как предполагалось в «Тройчатке», строит своеобразный «погреб» – основу журнала: подбирает сотрудников, форми-

рует общую концепцию, управляет отбором и расположением текстов, создает теоретический «фундамент» своими художественными произведениями и проблемными статьями.

Творчество Гоголя представлено в «Современнике» предельно разнообразно: художественные тексты, критические статьи, обзоры. Соответственно, пространство предполагавшегося в «Тройчатке» «чердака» Рудого Панька расширяется: с одной стороны, он словно венчает концептуальную модель журнала (хотя при этом Пушкин подчеркивает, что гоголевская статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 185 гг.» не является программной), с другой стороны, разнообразие текстов украшает «здание» «Современника» подобно лепным украшениям под крышей.

Иначе осмысляется роль князя Одоевского. С одной стороны, он остается писателем «гостиной»: Пушкин просит для публикации в журнале повести «Княжна Зизи» и «Княжна Мими», посвященные характеристике нравов светского общества. С другой стороны, меняется сам образ этой своеобразной «гостиной» в новом доме трех писателей.

При Пушкине в «Современнике» опубликованы всего два текста князя – теоретические статьи «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе» и «О том, как пишутся у нас романы», с которыми «в пушкинский журнал вошел пафос современной филологии» [2. С. 90].

Вступая в сложные полемические отношения с текстами Пушкина и Гоголя [2. С. 84–90], статьи Одоевского (которые первоначально планировалось издать одним блоком во втором томе) становятся «гостиной» – центром, соединяющим «погреб» и «чердак» дома через систему интертекстуальных переключек в общем метатексте журнала.

Интересно отметить, что в структуре «Современника» нашла своеобразное отражение и система рассказчиков, предполагавшаяся для «Тройчатки». Естественно, сами маски Белкина, Рудого Панька и Гомозейки писателями уже не используются, но принципы их построения оказали значительное влияние на образы писателей в общем пространстве журнала.

Так, яркая маска Рудого Панька, человека простого, но пытающегося существовать в литературе наравне с прочими писателями, отстаивающего право говорить о своем мире и своих героях, трансформируется в образ писателя новой прозы, по-новому осмысляющей мир и героя в нем. Как отмечает Т.Б. Фрик, «гоголевские публикации внесли в пространство пушкинского журнала неповтори-



мую смеховую культуру, образ абсурдной действительности и особое понимание гуманности» [2. С. 83] – именно те ключевые концепты, которые были изначально сформированы в «Вечерах...». Гоголь, формально отказавшись от использования самого имени Рудого Панька в «Современнике», фактически выполняет сходную функцию, собирая для журнала разные произведения под своим именем в единое смысловое пространство.

Сходным образом формируется и общий текст князя Одоевского. На протяжении 1830-х гг. писатель активно использует образ Ириней Гомозейки в разных вариациях (дедушка Ириней, дядюшка Ириней). В «Современнике» вновь актуализируется ключевая составляющая этой маски, определяющая специфику всего творчества Одоевского, – «магистр философии и член разных ученых обществ». Вновь, как в «Пестрых сказках», на первый план выходит философское осмысление действительности, уже без непосредственного иллюстративного материала, в отличие от цикла повестей, где обобщающие умозаключения были органично включены в художественный текст.

Думается, в полной мере этот принцип своеобразного перенесения структуры образа автора-повествователя из цикла повестей в журнал использован и Пушкиным, однако при этом сохраняется и принципиальное отличие Белкина от Рудого Панька и Гомозейки. Как отмечает С.Г. Бочаров, «общим с этими персонажами-рассказчиками была у Белкина свойственная им всем условность, «эмблематичность», свободное отношение к рассказу, прозрачность автора за рассказчиком <...> однако будучи тоже условным рассказчиком-автором ранней формации, Белкин все же не мог сотрудничать с «жанровыми» персонажами малороссийского пасичника и чудака-любомудра. Неопределенный, почти нереальный, Белкин не ограничен «жанром» и более широко реален» [6. С. 150]. Эта неограниченность рамками жанра нашла свое отражение и в пушкинском тексте «Современника». Если, как было показано выше, Одоевский и Гоголь сохраняют специфические черты своего литературного образа, особую «жанровость» (термин С.Г. Бочарова), то образ Пушкина-автора подобно Белкину становится своеобразным «алгебраическим знаком», задающим «направление понимания текста» (определение В.В. Виноградова) [7. С. 538], собирающим различные тексты и оформляющим их через призму собственной философско-эстетической концепции. Естественно, речь не идет о той размытости и неопределенности образа автора, которая характерна для Ивана Петровича Белкина, позиция Пушкина четко представлена в его произведениях, но, думается, сам принцип сбора и организации ма-

териала «Современника» через образ Пушкина-издателя сходен: маска издателя формирует метатекстовый уровень осмысления, на котором отдельные тексты получают дополнительные коннотации.

В итоге в «Современнике» формируется сложное смысловое пространство, составленное из ансамблевых объединений текстов отдельных авторов, и завершается долгая творческая история замысла альманаха «Тройчатка»: от «тройчатки» до «Тройчатки» – циклов повестей к масштабному воплощению идеи в журнале. Пушкинский журнал становится итоговой реализацией проекта 1833 г. – в несколько иной форме, более масштабно три писателя выстраивают общий «дом в три этажа», собирая под его крышей лучших писателей своей эпохи. Примечательно, что при этом меняются и аспекты исследования бытия, что отражено уже в названиях проектов: от «Тройчатки» – «тройной плети», бичующей пороки общества, осуществляется переход к «Современнику» – в центре внимания оказывается герой эпохи в постоянно меняющейся действительности. Кроме того, если «Тройчатка», «три вещи, составляющие одну» [З. Т. 4. С. 431], задумывалась в первую очередь как подчеркнутое братство трех писателей, то в пушкинском журнале философско-эстетические вопросы органично включаются в круг общечеловеческих проблем. Смена названия отражает процесс перехода литературы от изучения своих внутренних законов развития, что было характерно в период ее становления, к комплексному исследованию окружающей реальности.

### Литература

1. Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой половины XIX века. Томск, 2006.
2. Фрик Т.Б. «Современник» А.С. Пушкина как единый текст. Томск, 2009.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1956.
4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л., 1949.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. М., 1996. Т. 15.
6. Бочаров С.Г. Пушкин и Белкин // Поэтика Пушкина: очерки. М., 1974.
7. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.

THREE ENSEMBLES BY A.S. PUSHKIN, N.V. GOGOL AND V.F. ODOEVSKY: *THE ASYLUM, THE ARABESQUES, THE CONTEMPORARY*.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 34–43. DOI 10.17223/24099554/2/3

Genina Ninel Ye. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ninel\_genina@list.ru

*Keywords:* creative union, literary process, literary miscellany.

The unfulfilled project of a literary miscellany *Trojchatka* can be considered one of the most difficult and mysterious projects in the history of Pushkin's epoch culture. In this

miscellany, planned as a "section of a three storey house with different scenes on each storey", the writers wanted to combine a story by Rudyj Panek about the "attic", a story by Irinej Gomozejko about the "reception- room", and a story by Ivan Petrovich Belkin about the "basement", the lower part of the house.

This project had not been fulfilled but Trojchatka existed as a cultural phenomenon though not as a miscellany but as a special meta-text combination of different forms making some special area of a creative dialogue of the writers who defined the course of literary development in the 1830s: at the level of motive, thematic, genre exchanges, and also at the level of understanding the philosophy of art, the role of a writer, and the principles of the influence of literature on the reader.

The phenomenon of Trojchatka implemented one of the most striking "ideas of the age" of the 1830s: the idea of a synthetic perception and description of existence in fiction. This tendency to the synthesis was fulfilled in the picture of creative evolution of each of the Trojchatka authors from genre-thematic collections to complex synthetic journals including not only fiction stories but also critical and analytical essays. Gogol's *Arabesques* and the conception of *The Asylum*, which was later included in *The Russian Nights* by Odoevsky, can be considered important steps of the Russian literature's advance on its way to the synthetic comprehension of the reality. Pushkin's journal *The Contemporary* could be called the summary of this evolution and peculiar implementation of the source idea of Trojchatka; in this area the origin of "the three-stored house" developed into a complex interaction of the authors on a new basis. On the one hand, every writer partly keeps his narration principles when forming his own text in the general journal structure, the principles used in *Evenings on a Farm Near Dikanka*, *The Belkin Tales*, *Mixed Fairy Tales*: first of all, this is about the author's position, his typical mask specifying the semantic key to the story understanding. On the other hand, the writers refuse the direct usage of the masks thus widening the area of perception of their fictions and critical articles. In that way, the original idea of *Trojchatka* gets a more scaled realization becoming not only the vice blamer of the modern society on its different "storeys" but also offering a complex comprehension of the laws of existence, historical development of the human society, and the principles of self-dependency of a human in being.

### References

1. Kiselev V.S. *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury v russkoy proze kontsa XVIII – pervoy poloviny XIX veka* [Metatextual narrative structures in Russian prose of the late 18th – early 19th century]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2006. 542 p.
2. Frik T.B. "Sovremennik" A.S. *Pushkina kak edinyy tekst* ["Sovremennik" by A.S. Pushkin as a single text]. Tomsk: Tomsk State Polytechnic University Publ., 2009. 190 p.
3. Dal V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*: v 4 t. [The Explanatory Dictionary of the Russian language. In 4 vols.]. Moscow, 1956.
4. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 14 t. [The complete works. In 14 vols.]. Moscow; Leningrad, 1949.
5. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 19 t. [The complete works. In 19 vols.]. Moscow, 1996, vol. 15.
6. Bocharov S.G. *Poetika Pushkina: ocherki* [Poetics of Pushkin: Essays]. Moscow: Nauka Publ., 1974. 205 p.
7. Vinogradov V.V. *Stil' Pushkina* [Pushkin's style]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1941. 618 p.

**Е.О. Третьяков**

**ОТ МИРГОРОДА ДО РИМА: «ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ  
ОБЕСПЕЧЕНИЕ»<sup>1</sup> ПОВЕСТИ «ТАРАС БУЛЬБА»  
Н.В. ГОГОЛЯ (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО  
«ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА» В ПАРАДИГМЕ СЕМАНТИКИ  
ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ)**

---

*В статье через призму философии и поэтики четырех стихий рассматриваются «миргородская» и «римская» редакции повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». В соотношении двух текстов выявляется то, что доминантой «Тараса Бульбы» как инвариантного сюжета становится амбивалентность огня как разрушающей и созидательной стихии, воплощенная в метафорике и образном строе, а именно – в противопоставленности и одновременном взаимодействии образов пожарниц с их апокалиптическими чертами и светоносных образов, связанных с прекрасной полячкой – метафорическим аналогом Девы Марии.*

*Ключевые слова: Н.В. Гоголь, «Тарас Бульба», «локальный текст», четыре стихии, огонь, историософский дискурс.*

На данный момент постулат о том, что повесть «Тарас Бульба» является идейным и художественным центром гоголевского цикла «Миргород», стал уже общим местом, как и утверждение, что она имеет большую и сложную творческую историю. Действительно, Гоголь работал над «Тарасом Бульбой» в течение девяти лет – с 1833 по 1842 г. За это время им было создано несколько редакций повести, в большей или меньшей степени различающихся между собой. По словам С.И. Машинского, «Гоголь был взыскательнейшим художником. Написав и даже напечатав свое произведение, он никогда не считал работу над ним законченной, продолжая неумолимо совершенствовать все элементы его поэтического стиля. Вот почему произведения этого писателя имеют такое множество редакций» [1. С. 333]. По свидетельству Н.В. Берга, Гоголь рассказывал, что он до восьми раз переписывал свои произведения: «Только после восьмой переписки, непременно собственной рукою, труд является вполне художнически законченным, достигает перла создания» [2. С. 506]. Хрестоматийным примером этой особенности творческого метода писателя является не только судьба

---

<sup>1</sup> Термин М. Постера.

«Тараса Бульбы», но и подвергнутый в 1842 г. серьезной переработке «Вий», а также две редакции повести «Портрет».

Впервые «Тарас Бульба» был напечатан в «Миргороде» (1835), в 1842 г. Гоголь поместил повесть во втором томе своих сочинений в новом, коренным образом переделанном виде. Между этими популярными редакциями был написан ряд промежуточных вариантов некоторых глав. Поэтому говорить об окончательной редакции повести как о «второй» несколько некорректно, однако это стало уже традиционным, поэтому мы последуем этой традиции и в данной статье. С.И. Машинский утверждает, что «чрезвычайно характерна эволюция, которую претерпела повесть. Во второй редакции она значительно расширилась в объеме. Вместо девяти глав в первой редакции – двенадцать глав во второй. Появились новые персонажи, конфликты, ситуации. Существенно обогатился историко-бытовой фон... <...> Самое же главное в другом. В первой, “миргородской”, редакции “Тараса Бульбы” движение украинского казачества против польской шляхты еще не было осмыслено в масштабе общенародной освободительной борьбы. Именно это обстоятельство побудило Гоголя к коренной переработке повести» [1. С. 333–334]. Оставляя последнее замечание на совести исследователя, констатируем существенное различие между двумя редакциями, определяющее необходимость рассматривать их, соотнося между собой. При этом исследователи зачастую оперируют исключительно второй редакцией повести, опубликованной во втором томе Собрания сочинений 1842 г., и объясняют феномен ее создания проблемой конфессиональной двойственности Гоголя, выросшего на Украине, где исконно православие не только боролось, но и тесно соприкасалось с католицизмом (см.: [3. С. 13–25]), к которому в определенной степени тяготел писатель, переживший в Риме искушение католичеством. Представляется, однако, что эта точка зрения при всей ее актуальности не исчерпывает всего спектра причин, побудивших писателя создать новую редакцию повести, значительно превышающую первую по объему, ввести в нее новые эпизоды, персонажей и т.д.

При этом необходимо иметь в виду, что «Миргород» с включенным в него первым вариантом повести выходит в 1835 г. одновременно с «Арабесками», репрезентирующими основные мировоззренческие концепции и историософские искания Гоголя данного периода. Несомненна связь между статьями и художественными произведениями, вошедшими в этот сборник, и повестями, состав-

ляющими «Миргород». Контекст статей «Арабесок», посвященных истории, несомненно, накладывает определенный отпечаток на пафос Тараса Бульбы, точно так же, как непрерывные мировоззренческие изменения, протекавшие в художественном сознании Гоголя и приведшие в конечном итоге к написанию новой редакции повести, определяют ее оригинальную специфику, во многом отличную от модуса «миргородского» варианта. Примером может служить разность поведения Андрия при встрече с отцом на поле боя: трусости и малодушию его в первой редакции противопоставлено спокойное достоинство и смиренное принятие смерти в окончательной версии повести. Выявлению причин, побудивших художника внести в повествование столь существенные модификации, и посвящена настоящая статья.

Думается, таким образом, что сопоставление обеих редакций повести в аспекте бытования в них четырех стихий может способствовать новому взгляду на них и несколько прояснит причины, по которым в 1842 г. Гоголь подверг одно из известнейших своих произведений столь кардинальным изменениям.

Представляется, что из всех произведений Гоголя «Тарас Бульба» – самое «пламенное», наиболее насыщенное «огненной» семантикой: огонь упоминается в повести без малого 200 раз. И безусловно, кульминацией функционирования мотива пламени является панорама земных пожарищ, созерцаемых Андрием, непосредственно связанным в повести с темой богородицы-мадонны и соотносимым с Иаковом, образ которого в Средние века почитался «типом» (или символом) Девы Марии, через который достигалось единение неба и земли, который взглядом и переводит эти земные координаты в небесно-космические [4. С. 17–18]: «Вся окрестность представляла величественное зрелище: вблизи и вдали были видны зарева горевших деревень. В одном месте пламя спокойно и величественно стлалось по небу; в другом оно, встретив что-то горючее, вдруг вырвавшись вихрем, свистело и летело под самые звезды, и оторванные охлопья его гаснули под самыми дальними небесами. В одном месте обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно, выказывая при каждом отблеске мрачное свое величие. В другом месте горело новое здание, потопленное в садах. Деревья шипели и покрывались дымом; иногда сквозь них просвечивалась лава огня, и гроздия груш, обвесивших ветви, принимали цвет червонного золота; даже видны были издали сливы, получившие фосфорический, лилово-огненный цвет; и среди этого иногда чернело

висевшее на стене здания тело бедного жида или монаха, погибавшее вместе с строением в огне. Над ним вились вдали птицы, казавшиеся кучею темных мелких крапинок в виде едва заметных крестиков на огненном поле<sup>1</sup>» [5. С. 313–314].

Принципиально важным является образ сожженного монастыря, репрезентирующего, подобно лижущим небо языкам пламени, богоборческие мотивы, столь характерные для мифолого-языческого сознания самого Гоголя: «И скоро величественное аббатство обхватило сокрушительным пламенем, и колоссальные готические окна его сурово глядели сквозь разделявшиеся волны огня» [5. С. 312]. Однако позже этот «обгорелый монастырь» послужит оплотом казачьему войску, в определенном смысле, подобно мифическому Фениксу, возрождаясь на пепелище и воплощая идею единой христианской веры, в которой не принципиально деление на конфессии. Впоследствии эта идея единой религии, которой будет посвящен каждый храм на Земле, возникнет в патетической речи Тараса, обращенной к запорожскому войску и соотносимой некоторыми исследователями с проповедью священника, тем более что произносится она у входа в этот монастырь: «Прежде всего, пане-браты <...> долг велит выпить за веру Христову! Чтоб пришло наконец такое время, чтобы по всему свету разошлась она и все бусурмены поделались бы наконец христианами» [5. С. 328].

Тотальное уничтожение всего сущего, бессмысленное разрушение, которым сопровождается поход запорожцев, подчеркивается упоминанием в одном ряду и сожженного монастыря, и горящего здания, по всей видимости светского, причем оба здания антропоморфизируются, показывая тем самым, что варварски-кровавые бесчинства козаков принимают глобальный, сущностный масштаб. Уничтожаются не только предметы материального мира, но сама вечная *сущность* этих предметов, потрясаются устои мироздания. Древность монастыря и новизна здания, стоящие в одном ряду, также призваны подчеркнуть вселенский масштаб катастрофы.

Это призвана продемонстрировать и антропоморфизация деревьев, т.е. объектов природного мира. Ранее герои и природа составляли единое, синкретичное целое, объединенное поклонением Богу, которого каждый из них славил по-своему: «...испарения подымались гуще, каждый цветок, каждая травка испускала амбру, и вся степь

---

<sup>1</sup> Здесь и далее лексемы, коррелирующие с концептами стихий, выделяются подчеркиванием: соотносимые с огнем, водой, воздухом и землей соответственно.

курулась благовоением» [5. С. 296], с одной стороны, и «Путешественники, остановившись среди полей, избирали ночлег; раскладывали огонь и ставили на него котел, в котором варили себе кулиш; пар отделился и косвенно дымился на воздухе» [5. С. 296] – с другой. Однако козаки, вступив в борьбу с силами потусторонними, бесовскими (о чем речь пойдет ниже), вместе с тем порвали связь с силами, которые поддерживали их. Именно этим определяется неудача, поразившая войско Тараса при попытке спасти своих товарищей в лесу, и в конечном итоге – окончательное поражение, которое терпят герои.

В эпизоде созерцания Андрием небесных пожарищ в текст повести входят эсхатологические мотивы Апокалипсиса, гибели мира в пламени греха, согласно христианско-библейским традициям. Это не только ассоциативно, но и лексически отсылает к описанию безумия, охватившего Петруся Безродного в повести «Вечер накануне Ивана Купала», что имплицитно указывает на безумие козаков, репрезентирующееся в их фанатичной жестокости<sup>1</sup> (ср.: «Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало... Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза» [6. С. 106]). В обоих случаях актуализируется образ горящих деревьев как символа мира, связанного с фольклорно-мифологической моделью Мирового древа, репрезентирующейся в «Тарасе Бульбе» также в трехуровневой антропоцентрической оси, сформированной картиной земли, связанной с небом не только упомянутыми «пожарищами», но и «июньской прекрасной ночью» [5. С. 313], которая «обнимала опустошенную землю» [5. С. 313]. Центральное место между ними занимает человек, наблюдающий претензии пламени, которому он дал жизнь, поглотить не только землю, но и самое небо, осознающий идею своей личной ответственности и, по мнению Н.В. Хомука, «через свой земной тяжелый путь <...> мучительно определяющий небесную востребованность» [4. С. 18]. Погрузившись «весь в очаровательную музыку мечей и пуль, потому что нигде воля, забвение, смерть, наслаждение не соединяются в такой обольстительной, страшной прелести, как в битве» [5. С. 313], Андрий начинает понимать, что его жребий – защита, а не разрушение, лишь видя мир, гибнущий в огне. Природные стихии органично включаются в мир историософской мысли Гоголя, в пространство истории.

<sup>1</sup> Безусловно, в данном случае мы имеем право проводить аналогии между «Тарасом Бульбой» и «Страшной мезью», однако возможность сопоставления двух этих повестей настолько бросается в глаза, что оно давно стало общим местом. Поэтому в нашей работе к «Страшной мести» мы не обращаемся.



Впоследствии эротическая символика битвы в сознании Андрия сменяется влечением к прекрасной полячке, описание которой отсылает к демонической панночке в «Вие». Так, красота дочери ковенского воеводы характеризуется как «ослепительная» [5. С. 293], тогда как Хома Брут думает о лежащей в гробу дочери сотника: «Какая страшная, сверкающая красота!» [7. С. 173]. Когда Андрий, проникнув в «мертвый город» Дубно (помимо часовых, которые были «бледные как смерть; это были больше привидения, нежели люди» [5. С. 317], и умирающей от голода женщины, на то, что осажденный город здесь – это разновидность расхожего топоса «города мертвых», указывает в том числе и отсутствие огня: «Ни одна труба не дымилась» [5. С. 317], а также то, что попасть в него можно единственным способом – через «один только потаенный ход», являющийся аналогом могилы), видит свою возлюбленную, автор акцентирует внимание на том, что «гебеновые брови, тонкие, прекрасные, придавали что-то стремительное ее лицу, обладающее священным трепетом сладкой боязни в первый раз взглянувшего на нее. Ресницы ее, длинные, как мечтания, были опущены и темными тонкими иглами виднелись резко на ее небесном лице» [5. С. 317] (ср. с описанием панночки в «Вие»: «...брови – ночь среди солнечного дня, тонкие ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний...» [7. С. 199]). Таким образом, автор, подчеркивая внешнее сходство прекрасной полячки с девицей Марией, подобными семантическими и лексическими параллелизмами дискредитирует его, превращая героиню в подобие зловещей панночки-ведьмы из следующей повести цикла. Неэксплицитно на таковое подобие указывает и условная модификация героини, обратная превращению старухи в красавицу в «Вие»: «...вместо прекрасной, обольстительной брюнетки выглядывало из окон какое-то толстое лицо» [5. С. 294]. Окончательное развенчивание происходит в эпизоде, когда «она смотрела на него (Андрия. – *Е. Т.*) пристально и положила на плечо его свою чудесную руку» (5. С. 318), что, безусловно, соотносится со следующей ситуацией из «Вия»: «Один раз панночка пришла на конюшню, где он (Микитка. – *Е. Т.*) чистил коня. Дай, говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку» [7. С. 203].

Интерпретация данного эпизода из «Тараса Бульбы» только лишь как аналогии религиозного обряда, связанного с переходом героя в иную веру, представляется неполной в связи с подчеркнутым

сексуальным влечением Андрия к героине, репрезентирующимся, в частности, в том, что она предстала его взору сидящей «на диване, подвернувши под себя обворожительную, стройную ножку. Она была томна; она была бледна, но белизна ее была пронзительна, как сверкающая одежда серафима» [5. С. 317]. Эта проблема отношения к женщине и к женской красоте, поэтика женского образа у Гоголя вписывается одновременно в контекст уже упомянутой проблемы конфессиональной двойственности писателя, ибо тяга Гоголя к внешней, чувственной красоте на самом деле во многом шла от западной традиции, в то время как боязнь, неприятие прельстительной внешности – от традиции православной (две эти тенденции воплотились в повести в образах Андрия и Тараса соответственно). Представляется, что этим соотношением католической девы Марии с прекрасной полячкой, которая, в свою очередь, оказывается соотнесенной с ведьмой из «Вия», Гоголь дискредитирует католичество как таковое.

Амбивалентная сущность героини как земного воплощения сакрального для католиков образа Девы Марии и демонической природы ведьмы-панночки из «Вия» имплицитно подчеркивается и ее противоречивой реакцией при виде коленопреклоненного Андрия: «Улыбка какой-то радости сверкнула на ее устах, и в то же время слеза, как бриллиант, повисла на реснице» [5. С. 318]. Более того, в некотором смысле она оказывается не живым существом, а неким искусственно созданным существом, на что указывает то, что Андрий «почувствовал, как электрически-пламенная щека ее коснулась его щеки» [5. С. 318], а также описание поцелуя ее и Андрия, лобзания, которое «слило уста их, прикипевшие друг к другу» [5. С. 318].

Колдовское пламя страсти, уничтожившее Петруся в «Вечере накануне Ивана Купала» и Микитку в «Вие», обуславливает и гибель Андрия: «С пожирающим пламенем страсти покрыл он ее поцелуями» [5. С. 318]. Впоследствии стихия маниакальной страсти, базирующейся, естественно, на качественно иных основах, наложит свой отпечаток и на его отца: «...на грубом и равнодушном лице его вспыхнуло какое-то сокрушительное пламя надежды...» [5. С. 338], а неудачная попытка спасти Остапа «выражалась пожирающим пламенем в <...> глазах» [5. С. 345] Тараса.

В связи с этой возможностью соотношения образов полячки, соблазнившей Андрия, и панночки вступают в силу те закономерности, которые свойственны бытованию стихий в повести «Вий», в частности мотив света и освещения как внешнего занавеса, свое-

образной «ширмы», связанной с иномирной, демонической пустотой скрывающегося за ним и им же освещаемой сущности (см. об этом: [8. С. 162–165]). Так, прекрасная полячка смеется над непрезентабельным видом Андрия, над незавидной ситуацией, в которой он оказывается, – в сущности, над тем, что не должно вызывать смех. Однако «она смеялась от всей души, и смех придавал какую-то сверкающую силу ее ослепительной красоте» [5. С. 293]. Героиня *ослепляет*, околдовывает Андрия своей сверкающей, «ослепительной» красотой, в частности делает его смешным в его собственных глазах, получая тем самым право смеяться над ним: Андрий «представлял смешную фигуру, раскрывши рот и глядя неподвижно в ее ослепительные очи» [5. С. 294]. Переход героя в осажденный город Дубно, соотносимый одновременно с Некрополем (о чем упоминалось ранее), фольклорным Иерусалимом (эта парадоксальная параллель выявляется в связи с мотивом восхождения в небесный Старый Иерусалим или святой Китеж-град, имплицитно вводимым образом Млечного пути, который, согласно народной традиции, есть дорога душ, уходящих в райский город (см.: [9. С. 196–197]): «Оно (небо. – *Е.Т.*) все было открыто пред ним; чисто и прозрачно было в воздухе. Гущина звезд, составлявшая Млечный путь, поясом переходившая по небу, вся была залита светом» [5. С. 88–89]. При этом в первой редакции упоминание о Млечном пути отсутствует, что позволяет интерпретировать уход Андрия в Дубно в ее контексте как метафору евхаристии, нового крещения (на сей раз – в католическую веру), которое оборачивается паломничеством в загробный мир, искажающий и подменяющий сущность героя. Именно поэтому Гоголем подчеркивается малодушие Андрия перед лицом смерти, тогда как в редакции 1842 г., напротив, указывается на то достоинство, с которым он принимает последнюю родительскую волю Украинский национализм Гоголя в духе анархистского казацкого вольнолюбия начала 30-х гг. к 1842 г. уступает место мудрости, зиждящейся на общении к загробному миру, с порога которого смотрит в лицо смерти Андрий и – позже – проповедует возрождение сам Тарас), и адом (на такую соотношенность указывает то, что этот город – оплот полячков, которые, подобно фольклорным бесам, подвергают козаков поистине адским мукам. Так, «полковников головы и руки развозят по ярмаркам, а гетман, зажаренный в медном быке, и до сих пор лежит еще в Варшаве» [5. С. 309]; «Дальновидный инженер искомно зажег лес <...> уверяя, что все будет иметь славное жаркое из

козачьей дичи» [5. С. 330], наконец, слова Тараса Бульбы: «Что, если бы вы попались в плен да начали с вас живых драть кожу или жарить на сковородах?» [5. С. 325] и «Пропадете вы в сырых погребях, замурованные в каменные стены, если не сварят вас живых в котлах, как баранов!» [5. С. 351]) ознаменовывается тем, что «свет фонаря блеснул в подземном мраке» [5. С. 316]. «Зарево», которое «ярким блеском осветило» [5. С. 315] одеяние татарки – демонической проводницы в иной мир, маскирующейся с помощью «белого платья» под посланницу небесных сфер, не выдало ее ни караульным, ни Тарасу. Над темной улицей, где «находились жида почти со всей Варшавы» [5. С. 337], скрывая ее неприглядную сущность и служа приманкой, «ощекатуренный кусок стены <...> блистал нестерпимую для глаз белизною» [5. С. 337]. Противный богу и людям крестовый поход Тараса, продиктованный исключительно удовлетворением личной мести, а не желанием отомстить за поруганную Отчизну, начинается с того, что «глаза его сверкнули» [5. С. 351].

Подводя предварительные итоги, можно констатировать, что стихия огня предстает в первой редакции повести как сила исключительно разрушительная, модифицируясь лишь в финале, в эпизоде смерти Тараса. Несколько излишне поспешно отметим, что это связано, безусловно, с историософской концепцией Гоголя, для которого данная историческая эпоха представляла чередой «огненных лет».

Однако все проведенные выше параллели между прекрасной полячкой и ведьмой в «Вие» функционируют исключительно в контексте первой редакции повести. Совершенно иной пафос наблюдается во второй редакции, в которой встреча Андрия и его возлюбленной происходит совсем иначе: «На миг остолбнев, как прекрасная статуя, смотрела она ему в очи и вдруг зарыдала, и с чудною женскою стремительностью, на какую бывает только способна одна безрассчетно великодушная женщина, созданная на прекрасное сердечное движение, кинулась она к нему на шею, обхватив его снегоподобными, чудными руками, и зарыдала. В это время раздались на улице неясные крики, сопровождаемые трубным и литавренным звуком. Но он не слышал их. Он слышал только, как чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыханья, как слезы ее текли ручьями к нему на лицо и спустившиеся все с головы пахучие ее волосы опутали его всего своим темным и блистающим шелком» [5. С. 106–107].

Развенчания образа Мадонны, с которой здесь прекрасная полячка соотнесена куда более отчетливо, нежели в первой редакции,

не происходит. Другое дело, что католическая Мадонна в изображении Гоголя становится обычной, земной женщиной, в которой лишь отблеск неземного света выдает небесную природу: «Тогда было в ней что-то неоконченное, недовершенное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти<sup>1</sup>. Та была прелестная, ветреная девушка; эта была красавица – женщина во всей развившейся красе своей. Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах, не отрывки, не намеки на чувство, но все чувство. Еще слезы не успели в них высохнуть и облекли их блистающею влагою, проходившею душу. Грудь, шея и плечи заключились в те прекрасные границы, которые назначены вполне развившейся красоте; волосы, которые прежде разносились легкими кудрями по лицу ее, теперь обратились в густую роскошную косу, часть которой была подобрана, а часть разбросалась по всей длине руки и тонкими, длинными, прекрасно согнутыми волосами упала на грудь. <...> Как ни велика была ее бледность, но она не помрачила чудесной красоты ее; напротив, казалось, как будто придала ей что-то стремительное, неотразимо победоносное. И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал неподвижен перед нею» [5. С. 101]. Вспомним в связи с этим два различных иконографических принципа изображения Девы Марии: лицо православной Марии всегда предстает бесплотным ликом, тогда как витальная плотскость Богоматери католической временами превращает ее небесную красоту в земную миловидность.

Это связано вообще с той исключительной ролью, которую играет в повести живописный код, непосредственно связанный со светом, который, в свою очередь, с большей или меньшей степенью опосредованности связан с бытованием огненной стихии. Так, как пишет Ю.М. Лотман, «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами» [10. С. 259]. По мнению А.Х. Гольденберга, «переводя свои сюжеты на язык живописных образов, писатель стремился не только соединить «чувственное с духовным», но и выйти из словесного текста в иное художественное пространство, способное “заключить в себе весь мир”». Несколько ранее он пишет, что «типологическая близость

---

<sup>1</sup> Эта на первый взгляд случайная метафорическая оговорка автора очень важна, ибо вводит мотив приобщения к сокровищнице мировой культуры, с которой соприкасается Андрий в результате своего «предательства». Речь об этом пойдет в дальнейшем.

способов художественной интерпретации сакрального сюжета, сохраняющего свою универсальную значимость для Гоголя и Караваджо (при всех различиях природы их творчества), позволяет расширить круг произведений писателя, ориентированных на барочную эстетику Караваджо. <...> Об этом неоспоримо свидетельствует сам автор повести “Тарас Бульба”, в “римской” редакции которой (1842) есть описание прохода Андрия и татарки через подземную часовню с образом католической Мадонны, “чуть-чуть” озаряемым светом лампадки: “Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte”... <...> Представляя описываемую сцену как картину, Гоголь использует любимый живописный прием Караваджо и его последователей-караваджистов, к числу которых принадлежал учившийся и работавший в Италии голландский художник Герард ван Хонтхорст (1590–1656). Он прославился картинами для римских церквей и за частое использование в своих композициях эффектов “погребного света”, света свечей и факелов получил прозвище “ночного Герарда” (Gherardo delle Notti)» [11].

Живописный код в творчестве Гоголя – это тема для самостоятельного исследования, как и важность роли экфразиса в русской литературе. Поэтому ограничимся лишь цитатой из статьи С. Зенкина о том, что метатекст русской культуры закрепляет за экфразисом сакральные коннотации и воспринимает его как «выделенное место в тексте, где протупает его высший, священный смысл» [12. С. 349].

Действительно, светотеневые зарисовки, которые можно назвать в некотором смысле экфразисными, играют огромную роль в повествовании: «Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кафельный дым остановился в воздухе радужно освещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом» [5. С. 96–97]. Пожалуй, именно с этого глубочайшего впечатления и начинается для Андрия путь перехода на другую сторону. Величественная церковная служба в католическом храме противопоставлена убогой церкви Запорожской Сечи: «Притом же у нас храм божий – грех сказать, что такое: вот сколько лет уже, как, по милости божией, стоит Сечь, а до сих пор не то уже, чтобы снаружи церковь, но даже внутренние образа

без всякого убранства» [5. С. 74]. Другое дело, что в обоих случаях речь идет об истинной вере, однако для Андрия свет солнца, осветившего храм, становится светом знаний, знаком приобщения к истинной вере, связанной с искусством, которое позиционируется как часть того мира, что разрушают козаки. Однако от этого искусство отнюдь не становится симулякром, пустым знаком, скрывающим за иллюзорностью пустоту как свою сущность; напротив, возвышая сильные, героические характеры козаков, Гоголь не отказывает вместе с тем и в праве на существование и достижениям человеческого духа, воплощенным в образе католического храма и прекрасной полячки как высшем воплощении искусства (так, Андрий «повернулся в другую сторону и увидел женщину, казалось, застывшую и окаменевшую в каком-то быстром движении» [5. С. 100]), которые, по мысли Гоголя, помогают человеку определиться в жизни, обрести нравственные ориентиры и духовную опору<sup>1</sup>.

Поцелуй, который в «миргородской» редакции свидетельствовал об искусственной природе прекрасной полячки, во второй редакции также приобретает совершенно иные коннотации, становясь для Андрия приобщением к миру, в котором жизнь человека определяет его свободно-инициативное действие, его морально-нравственный выбор, а не традиции общины и рода, к миру, ценности в котором не существуют отдельно от человека, но он выбирает и приемлет или не приемлет их сам, своей свободной волей (речь, в частности, идет об альтернативе между долгом и истинной любовью; Андрий в соответствии с пробудившимся в нем личностным сознанием отдает предпочтение второй): «Полный не на земле вкушаемых чувств, Андрий поцеловал в сии благовонные уста, прильнувшие к щеке его, и небезответны были благовонные уста. Они отозвались тем же, и в сем обоюднослиянном поцелуе ощутилось то, что один только раз в жизни дается чувствовать человеку» [5. С. 107].

Итак, можно констатировать, что во второй редакции повести характер конфликта кардинальным образом меняется. Андрий не только не околдован дьявольской полячкой, не только не выступает против «своих», находясь в плену разрушительной страсти, но, напротив, впервые в жизни позиционирует себя как личность в полном смысле этого слова. Однако разрыв с традиционно-родовыми устоя-

---

<sup>1</sup> Именно с этим связана сущностная трагедия, ибо то, что помогает выбрать свою стезю, уничтожается тем миром, что обречен на гибель в связи с действием неумолимых вселенских законов, законов мироздания.

ми не является полным. Вот почему Андрий признает право отца на суд и расправу над непокорным сыном. Кроме того, «предательство» Андрия есть для него одновременно и путешествие в загробный мир, мир, к которому он приобщается, но вместе с тем остается ему чуждым. Его «распятость» между двумя реальностями, от одной из которых он отказался ради обретения себя, а второй так и не стал родным, и предопределяет его трагическую обреченность. Попытка героя примирить два полюса жизни, ее «огонь телесный», воплощенный в безудержной лихости козаков, связанной, в частности, с гиперболизацией аппетита, что служит явной отсылкой к «жратиаде» предыдущей повести цикла (так, Тарас велит жене: «Ступай, ступай, да ставь нам скорее на стол все, что есть. <...> ...Тащи нам всего барана, козу давай, меда сорокалетние! Да горелки побольше...» [5. С. 43]), и «огонь духовный», носителем которого выступает прекрасная полячка, приводит его к осознанию необходимости жертвы и в конечном итоге – на грань смерти. Значение его жертвы вовсе не нивелируется здесь снижающими аналогиями со смертью Петруся («Вечер накануне Ивана Купала») и Микитки («Вий»), проведенными при анализе первой редакции повести. В окончательном варианте их нет. Неизбежная гибель Андрия есть плата за попытку идти своим путем и тем самым подать пример, спасти обреченный мир, который его породил. Именно идеальный представитель этого мира и убивает Андрия.

Поскольку для Тараса и его последователей очень важна преданность Русской земле и приверженность православной вере, важными становятся стихии земли и воздуха соответственно. Особое значение приобретает стихия земли, примерно 110 раз упоминаемая в «миргородской» редакции «Тараса Бульбы» и около 200 – в «римской». Сочетание в стихии земли природного, т.е. изначального, исконного, и эсхатологического начал определяет пафос изображения козачества как явления столь же широкого и всеохватного, сколь необъятна сама земля, с одной стороны, и обреченного на гибель – с другой. Не случайно сквозным мотивом повести становится мотив убитой земли: так, при описании козачка говорится, что танцоры «били круто и крепко своими серебряными подковами тесно *убитую* (здесь и далее курсив наш. – Е.Т.) землю» [5. С. 63]; при подготовке к решающему сражению под Дубно Тарас «*убил* часть поля острыми колыями, изломанным оружием, обломками копьев» [5. С. 132–133]. Апофеозом реализации этого мотива становится наблюдаемая Андрием страш-



ная кара за убийство: «Тут же, при нем, вырыли яму, опустили туда живого убийцу и сверх него поставили гроб, заключавший тело им убиенного, и потом обоих засыпали землею. Долго потом все чудился ему страшный обряд казни и все представлялся этот заживо засыпанный человек вместе с ужасным гробом» [5. С. 67–68].

Защищая Русскую землю, казаки убивают породившую их стихию<sup>1</sup>; при этом на пороге смерти (представленной в повести, с одной стороны, как припадение к земле, а с другой – вознесение на небеса) каждый из них прозревает вечную жизнь земли: «Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!» [5. С. 138], «Пусть же пропадут все враги, и ликует вечные веки Русская земля!» [5. С. 139], «Пусть же славится до конца века Русская земля!» [5. С. 140], «Пусть же цветет вечно Русская земля!...» [5. С. 140] и, наконец, «Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!» [5. С. 141]. Земля как хтоническая стихия определяет неизбежность финальной гибели всех героев, являющихся ее порождениями; вместе с тем спаянность ее бытования с воздушной стихией обуславливает то, что смерть воспринимается не в качестве конца, но как переход в иную ипостась бытия. Так нравственный переход Андрия вписывается в более широкий контекст самого понятия «переход», обретающего не только нравственно-этические и аксиологические, но и экзистенциально-бытийные и метафизические смыслы.

Воздушная стихия (более 60 упоминаний в первой редакции повести и более 90 – во второй) воплощается в большинстве случаев в концептах, связанных с «душой», «полетом» и «небом»: на небо смотрит Андрий перед своим «переходом», и «оно все было открыто пред ним; чисто и прозрачно было в воздухе. Гущина звезд, составлявшая млечный путь, поясом переходившая по небу, вся была залита в свету» [5. С. 88–89]; «взглянул Тарас на небо, а уж по небу протянулась вереница кречетов» [5. С. 141–142], предвещающая трагический финал самоубийственного деяния старого полковника. В этом смысле знаковым видится описание смерти атамана Кукубенко: «И выде-

<sup>1</sup> Разумеется, убивают землю и поляки – противники казаков: «Тяжело ревнули широкими горлами чугунные пушки; дрогнула, далеко загудевши, земля, и вдвое больше затянуло дымом все поле. <...> Но нацелившие взяли слишком высоко: раскаленные ядра выгнули слишком высокую дугу. Страшно завизжав по воздуху, перелетели они через головы всего табора и углубились далеко в землю, взорвав и взметнув высоко на воздух черную землю» [5. С. 136]. Объектами бомбардировки становятся здесь равно и земля, и воздух; в метафорическом плане – разрушаются и материальные, и идеальные составляющие мироздания.

тела молодая душа. Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам. Хорошо будет ему там. “Садись, Кукубенко, одесную меня!” скажет ему Христос: “ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь”» [5. С. 141]; здесь важно постулирование необходимости следования извечным законам жизни («не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека»), что перевешивает нарушение заповеди «не убий». Намечается столь важная для историософии Гоголя символизация стихий: земля и небо, почва и воздух.

Разумеется, этим не исчерпывается специфика бытования стихий в повести; однако в рамках настоящей работы ограничимся подробным разбором особенностей функционирования огня как «пафосной» стихии и указанием на основные проявления иных первоэлементов мироздания, которые также отходят от натурфилософской природы и приобретают символическое значение.

Действительно, то, что в центре анализа оказывается огонь, вполне закономерно, ибо остальные стихии демонстрируют куда меньшую семиотическую наполняющую – при том что их роль может быть не менее значимой, нежели роль стихии огня (что демонстрируется примером бытования земли). Кроме того, именно стихия пламени трансформируется от «миргородского» к «римскому» вариантам «Тараса Бульбы», кардинальным образом меняя аксиологический аспект своего бытования и тем самым модифицируя восприятие всего произведения в целом. Иные стихии при всей их важности не претерпевают столь существенных изменений.

Сочетание земли и воды проходит через всю повесть – от острова Хортицы среди Днепра, где находится Сечь, до диффузного взаимопроникновения стихий в сцене избрания нового кошевого («Тогда выступило из середины народа четверо самых старых, седоусых и седочупринных козаков <...> и, взявши каждый в руки земли, которая на ту пору от бывшего дождя растворилась в грязь, положили ее ему на голову. Стекла с головы его мокрая земля, потекла по усам и по щекам и все лицо замазала ему грязью. Но Кирдяга стоял не сдвинувшись и благодарил козаков за оказанную честь» [5. С. 72]) и многочисленных упоминаний о «сырой земле», восходящих к фольклору. Таким образом, сочетание земли и воды становится своего рода символом козачества.

Одновременно с тем это соединение стихий имеет и иной смысл, уходящий корнями в мифопоэтические космогонические представления, согласно которым земля в начале времен была поднята из вод мирового океана; кроме того, в контексте вертикальной и горизонтальной структуры мироздания земля выполняет функции срединного пространства, располагающегося между небом и загробным миром, и центра мира, окруженного мировым океаном, в связи с чем земле приписывается сакральный статус. Другими словами, в данном случае неэмплицитно актуализируется одна из моделей космогонии, связанная с рождением мира из взаимодействия земли и воды; однако этот обновленный мир не есть козачество – оно лишь является воплощением взаимодействия стихий, из которого создается космос.

Новый мир, обновленный космос зиждется на вере: «Известно, какова в Русской земле война, поднятая за веру: нет силы сильнее веры. Непреоборима и грозна она, как нерукотворная скала среди бурного, вечно изменчивого моря. Из самой середины морского дна возносит она к небесам непроломные свои стены, вся созданная из одного цельного, сплошного камня. Отсюда видна она и глядит прямо в очи мимобегущим волнам. И горе кораблю, который нанесется на нее! В щепы летят бессильные его снасти, тонет и ломится в прах все, что ни есть на них, и жалким криком погибающих оглашается пораженный воздух» [5. С. 166–167]; это сколь величественное, столь и угрожающее описание воплощенного хаоса предшествует финалу повести и гибели Тараса, демонстрирующей, что хаос сохраняет в себе возможности к преобразованию мира. Именно поэтому хаос в повести связывается с концептом водной стихии: вода, выступая в качестве первоосновы мира, символизирует полноту возможностей, смешение элементов, предшествующее всем формам и всему творению. Однако вода в целом выступает как амбивалентный концепт – и космологический, и эсхатологический одновременно, воплощающий и начало, и конец мира (в контексте повести точнее – и конец, и начало мира)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В данном исследовании обращается внимание в первую очередь на уникальные авторские смыслы, вкладываемые в концепты стихий; ввиду этого не оговариваются расхожие коннотации, например, то, что стихия воды является метафорой жизни с ее сложностью и непредсказуемостью («Запорожцы собирались на морскую экспедицию. Двести челнов спущены были в Днепр, и Малая Азия видела их, с бритыми головами и длинными чубами, предававшими мечу и огню цветущие берега ее; видела чалмы своих магометанских обитателей раскиданными, подобно ее бесчисленным цветам, на смоченных кровию полях и плававшими у берегов. <...> Они весело плыли назад; за ними гнался десятипу-

Так или иначе, явно выраженная антипольская направленность «Тараса Бульбы» «миргородской» редакции, в которой козакам противостоят силы откровенно демонические, уступает место взгляду на запорожский поход как на противостояние двух одинаково достойных существования миров. Противоборство силы козачества, сколь язычески дикой и беспощадной, столь и отмеченной гностическим эскапизмом, которому свойствен культ смерти и тотального разрушения, и польского шляхетства, столь же беспощадного и героического, но воплощающего в себе дух культуры, приобретает трагический масштаб поистине эпического полотна, уподобляясь в этом смысле гомеровской «Илиаде». В первой редакции об этом не могло быть и речи. Поэтому, соглашаясь с Белинским, который видел в «Тарасе Бульбе» величайший образец художественного эпоса и писал в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!» [13. С. 304], мы тем не менее не можем отнести это утверждение к «миргородскому» варианту повести, о котором и говорил критик. Данная сентенция в полной мере соответствует лишь «римской» редакции 1842 г.

Все эти модификации оформляются с помощью метафор, связанных со светом. Слепящий и лишаящий рассудка в первом варианте повести, во второй редакции он, напротив, освещает перед героем его путь, дорогу испытаний, приводящую его на своеобразную Голгофу. Но, разумеется, наряду с этим свет репрезентируется и как ослепляющий. С этим пересекается и то, что мотивы, сопутствующие функционированию огненной стихии в иных повестях цикла

---

шечный турецкий корабль и залпом из всех орудий своих разогнал, как птиц, утлые их челны. Третья часть их потонула в морских глубинах, но остальные снова собрались вместе и прибыли к устью Днепра с двенадцатью бочонками, набитыми цехинами» [5. С. 148–149]; «Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубокодонных мест; блестит речное зеркало... <...> Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли веслами, осторожно минули отмели, всплашывая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана» [5. С. 172] и т.д.).

Еще один пример – словесная формула «скала веры» из «Тараса Бульбы», возводящая нами напрямую к космогонии как отделению тверди от воды. При этом в весьма близком Гоголю культурном ареале существовал написанный в первой половине XVIII в. Стефаном Яворским текст «Камень веры». Также отметим здесь, видимо, хорошо ощущавшуюся читателем Гоголя аллюзию на образ апостола Петра и всю символику, связанную с ним. Таким образом, вполне возможно, что «литературность» образа была как минимум не менее значима, нежели его онтология (за данные соображения автор приносит благодарность К.В. Анисимову). Однако в контексте настоящей статьи более важно, что семантика стихий в повести складывается в целостный «сюжет», претендующий на инвариантный статус по отношению к частным сюжетам гоголевской прозы.

(а также предшествующего и последующего периодов творчества), актуальны и для «Тараса Бульбы». Например, «пыл», «горячность», «горячка», оценивающиеся как явление крайне негативное (в первую очередь – в связи со своей недолговечной, преходящей природой) в «Старосветских помещиках» (и впоследствии в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (см.: [14. С. 161–166])), и в данной повести зачастую характеризует героев, находящихся в искаженном психическом состоянии, близком к безумию (что, безусловно, отсылает также в повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»): «Женщина того удалого века <...> миг только жила любовью, только в первую горячку страсти, первую горячку юности, и уже суровый прельститель покидал ее для сабли, для товарищей, для бражничества» [5. С. 286]; «Но когда выехали они за ворота, она <...> выбежала за ворота <...> и обняла одного из них с какою-то помешанною, бесчувственною горячностью...» [5. С. 289]; «Молодой бурсак вскипел: с безумной смелостию схватил он мощною рукою своею за заднее колесо и остановил колымагу» [5. С. 293]; «Ярость, ярость железная, могучая, ярость тигра вспыхнула» [5. С. 320] на лице Тараса, когда узнал он о предательстве сына, а перед тем, как убить его, «он глянул с каким-то исступленно-сверкающим взглядом по сторонам» [5. С. 322]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь уместно будет упомянуть красный цвет как еще одну сопутствующую бытованию огненной стихии. Частотность его упоминания связана с исключительной важностью такового бытования и репрезентирует его многовекторную воплощенность. Так, при описании противостояния козацкого воинства и защитников города указывается, что «...польские витязи, один другого красивее, стояли на валу. Медные шапки сияли, как солнца, оперенные белыми, как лебедь, перьями. На других были легкие шапочки, розовые и голубые... Напереди стоял спесиво, в красной шапке, убранный золотом, буджаковский полковник. <...> Козацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не было на них ни на ком золота, только разве кое-где блестело оно на сабельных рукоятках и ружейных оправах. Не любили козаки богато выражаться на битвах; простые были на них кольчуги и свиты, и далеко чернели и червонели черные, червонноверхие бараньи их шапки» [5. С. 114–115].

Здесь противопоставлением между педалируемой «легкостью» и «приподнятостью» польских воинов и угрюмой прагматичностью козаков постулируется образ поляков как носителей духовности. Однако в финале приведенного описания польского войска и далее по тексту явно выражаются иронические нотки, сменяющиеся временами откровенным сарказмом. Гоголь не идеализирует ни ту, ни другую сторону, развенчивая всем ходом повествования и «духовность» одних, и непроходимую «дикость» других. В соответствии с антропологической парадигмой писатель делает героев просто людьми с красной кровью, убивающих других людей с красной кровью. В этом, безусловно, проявляется гуманистический пафос гоголевского творчества.

Любопытно, что зачастую художник использует эпитет «червонный», родственной расхожему обозначению золотой монеты – «червонец». Думается, что это вводит мотив

Возвращаясь к первой редакции, отметим, что в финале повести фразы, являющиеся лексически параллельными приведенным выше («Чувство радости сверкнуло в его глазах. Он увидел выдвинувшиеся из-за кустарника три кормы» [5. С. 354] и «Глаза его сверкнули радостью. Град пуль сыпался сверху на козаков, но они не обращали никакого внимания и отчаливали от берегов» [5. С. 355] соответственно), служат указанием на рвущийся наружу огонь, который и есть внутренняя сущность героя. При этом крайне маловероятно, что в данном случае имеется в виду разрушительное пламя мести, выжигшее Тараса изнутри и вырывающееся лишь в связи с его надеждой на то, что спасшиеся козаки страшно отомстят за его смерть. Напротив, «смерть Тараса определяется не столько ненавистью к врагам, которых он в этот момент и не замечает, а состраданием и любовью к спасающимся товарищам. Это смерть мученика» [4. С. 25].

Поражение, которое терпит Тарас в финале повести, обусловлено многовекторным комплексом причин, из которых в рассматриваемом аспекте наиболее интересны две. В метафизическом, экзистенциальном плане смерть героя – это справедливое возмездие за то, что, стремясь утолить жажду мести, он сам уподобляется тем демоническим силам, с которыми ведет борьбу. Метафорически говоря, пламя ненависти выжигает его изнутри, что и проецируется в окружающий мир небывалой, чудовищной жестокостью: «...Тарас выжжет восемнадцать местечек, около сорока костелов и уже доходил до Кракова. <...> Ничто похожее на жалость не проникало в это старое сердце, кипящее только отмщением. Никому не оказывал он пощады. Напрасно несчастные матери и молодые жены и девицы, из

---

связи золота и огня и как стихии жизни, и как адского пламени, что отчетливо заметно в словах Янкеля: «– Ай, славная монета! Ай, добрая монета! – говорил он, вертя один червонец в руках и пробуя на зубах. – Я думаю, тот человек, у которого пан обобрал такие хорошие червонцы, и часу не прожил на свете, пошел тот же час в реку, да и утонул там после таких славных червонцев» [5. С. 151]. Метафорически говоря, внутренний огонь жизни человека перешел в золото. А учитывая, что Янкель выступает в качестве демона-проводника (подробнее об этом см.: [15. С. 608–609]), золото становится средством дьявольского соблазна, подобно тому, как околдовывает Басаврюк Петруся Безродного в повести «Вечер накануне Ивана Купала»: «Ге, ге, ге! да как горит! – заревел он (Басаврюк. – *Е.Т.*), пересыпая на руку червонцы. – Ге, ге, ге! да как звенит! А ведь и дела только одного потребую за целую гору таких цацек» [6. С. 104]. В «Тарасе Бульбе» эта ситуация параллельно обращается: именно Тарас соблазняет демона-Янкеля, а затем и Соломона «мелких бесов»-жидов Мардохая червонцами. Человек в изменившихся реалиях художественного мира Гоголя сам творит свою судьбу, она не определяется сверхъестественными силами.

Как бы то ни было, данный эпизод репрезентирует еще одну из форм бытования огня в повести, несколько имплицитную и опосредованную, однако несомненную.

которых иные были прекрасны и невинны, как ландыш, думали спастись у алтарей: Тарас зажигал их вместе с костелом. И <...> белые руки, сопровождаемые криком отчаяния, подымались из ужасного потопа огня и дыма к небу и растрепанные волосы сквозь дым рассыпались по плечам их, а свирепые козаки подымали копьями с улиц плачущих младенцев и бросали их к ним в пламя...» [5. С. 352]. Заметим смену эстетических и этических парадигм – здесь уже полячки сравниваются с ландышами, а Тарас и козаки предстают воплощением зла, предающим их огню и мечу. Но, как уже отмечалось, в финале это пламя ненависти и мести модифицируется, когда Тарас преисполняется сострадания и думает только о спасении товарищей и Родины. Именно с этим, с защитой Отечества, связано его напутствие козакам о возвращении.

Сюжетно же герой попадает в плен, который завершается для него смертью, в связи с потерей люльки: «...уже козаки пробились сквозь неприятельские ряды, как вдруг Тарас, остановившись и нагнувшись в землю, сказал: «Стой, братцы! уронил люльку». В это самое время он почувствовал себя в дюжих руках, был схвачен набежавшим с тыла отрядом и отрезан от своих» [5. С. 353]. По мнению Н.В. Хомука, причина пленения – литота образа люльки (сбереечь, спасти малое, что бы там ни говорили, – ненужное, но дорогое) усиливает гуманистический катарсис пленения [4. С. 25]. Однако следует заметить, что люлька предстает в повести крайне важной деталью художественного мира, практически фетишем, заключающим в себе козацкий дух. Напомним: когда кошевой отказывается поступить так, как должно козаку, он вынимает изо рта свою «маленькую трубку» [5. С. 304], впоследствии же, вновь намереваясь поступить недостойно, он прижимает «пальцем золу в своей люльке» [5. С. 324], тем самым гася в ней огонь. Иными словами, потеря люльки означает потерю козацкой чести. Для Тараса, убившего своего сына, преступившего законы этой чести, подобное неприемлемо. Кроме того, эпизод с оброненной люлькой можно интерпретировать как жертву, добровольно принесенную героем во имя искупления грехов.

Казнь Тараса отчетливо ассоциируется с распятием Христа: «Ему прикрутили руки, увязали веревками и цепями, привязали его к огромному бревну, правую руку <...> прибили гвоздем и поставили это бревно рубом в расселину стены, так что он стоял выше всех...» [5. С. 353–354]. Отдавая жизнь «за други своя», он обретает подлинное духовное величие: «Казалось, он стоял на воздухе, и это <...>

делало его чем-то похожим на духа...» [5. С. 354]. Во второй редакции в соответствии с изменившимися воззрениями Гоголя экзекуция совмещает в себе библейско-христианские коннотации распятия («Притянули его железными цепями к древесному стволу, гвоздем прибили ему руки <...> приподняв его повыше, чтобы отсюда был виден козак...» [5. С. 170]) и ассоциации с языческими ритуалами огненного всеожжения как жертвоприношения: «Но не на костер глядел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его... <...> А уже огонь поднимался над костром, захватывал его ноги и разостлался пламенем по дереву... Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» [5. С. 170–172].

Таким образом, Тарас в некотором смысле завершает дело Андрия, на пороге загробного мира совмещая в ритуале всеожжения мифолого-языческие и религиозно-христианские традиции и тем самым примиряя две враждующие реальности. Причем демонологический генезис первой редакции, приводящий в финале повести к отождествлению козаков с нечистой силой (ср.: «*Чорт побери!* да есть ли что на свете, чего бы побоялся козак? Не малая река Днестр; а как погонит ветер с моря, то вал дохлестывает до самого месяца» [5. С. 355] и «Пошатнулся третий крест, поднялся третий мертвец. <...> Страшно протянул он руки вверх, *как будто хотел достать месяца...*» [16. С. 188] – в «Страшной мести»), хотя и переводится в определенной степени в позитивный аспект очистительной жертвой Тараса, но все же остается доминантным в изображении запорожцев. Тарас в этом случае становится локальным пророком и спасителем духа украинской вольности, тогда как синтез двух парадигм жизни во второй редакции оценивается как однозначно положительный. Здесь речь уже не идет о поляках как о носителях культуры, напротив, она переходит в сферу абстрактных мирозидательных идей, тогда как враги козаков со смертью брата возлюбленной Андрия – «*живая, горячая кровь*» [5. С. 171] – вновь становятся монструозными обитателями ада: «Что, взяли, чертовы ляхи? Думаете, есть что-нибудь на свете (речь, видимо, идет как об *этом*, так и о *том свете*. – Е.Т.), чего бы побоялся козак?» [5. С. 172].

Безусловно, это связано с антропологическим подходом Гоголя данного периода творчества, где человек – сам творец своей судьбы, на что указывает как жертва Тараса, так и то, что он становится своеобразным демиургом, воплощающим в Слове как изначальном



бытийном законе-Логосе будущую судьбу мира и тем самым давая ей жизнь: «Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! <...> ...Подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!...» [5. С. 172]. Именно поэтому за Тарасом, а не Андрием, будущее – он спиритуализирует себя в грядущее, делает свою жизнь необходимой жертвой на его алтаре, тогда как жертва Андрия есть плата за попытку отказаться от прошлого и положить начало будущему своей собственной судьбой. Разрывая преемственность поколений, он тем не менее не до конца отказывается от себя, стремясь обрести личное, земное счастье. Именно поэтому его порыв оканчивается неудачей. Другое дело, что эстафету от него в некотором роде принимает Тарас, но уже в экзистенциально-бытийном плане. Оставаясь верным себе, он вместе с тем забывает о себе – и благодаря этому обретает истинное духовно-нравственное величие. Растворение его в онтологии бытия символизируется образом «гордого гоголя» [5. С. 172], который явно ассоциируется не только с автором, но и с погибшим атаманом, и Днепром, воплощающим течение истории и жизни вообще и абсолютно лишенным тех сатанинских коннотаций, что были свойственны для первой редакции повести.

Подводя итоги, можно резюмировать, что огонь в первой редакции данной повести играет роль стихии сугубо разрушительной. Свет в большинстве случаев актуализируется в своей роли «ложного маяка», призванного скрыть страшную сущность реальности. Другими словами, репрезентируются те стороны специфики бытования стихии пламени, которые можно отметить в связи с повестями, составляющими циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», однако в «миргородской» редакции «Тараса Бульбы» огонь иллюстрирует не только эстетические и этические, но и историософские искания писателя.

Специфика функционирования огня во второй, «римской» редакции повести куда как более сложно поддается истолкованию, тогда как дать ей однозначное определение невозможно в принципе. Ее амбивалентная природа характеризуется в первую очередь двойственностью бытования пламени: одновременно как стихии разрушения и внутреннего воплощения самой субстанции жизни, органической связью со светом – явлением также дихотомической природы, совмещающем в себе обозначение присутствия небесных сил и слепящие, обманные функции. Также огонь функционирует в двух

коннотативных парадигмах: языческой и христианской, во многом формируя сложнейшую природу их взаимопроникновения и влияния друг на друга в повести. Кроме того, огонь и свет обнаруживают тесную соотнесенность с живописным кодом и традициями бытования экфразиса как частного случая проявления метатекстовости произведения литературы.

В разы усложнившаяся природа стихии пламени и кардинальное изменение общей структуры повести в целом оказывает влияние и на восприятие всего «Миргорода» как онтологического единства. На смену линейности его смысловой и композиционной структуры, направленной на последовательное развенчание человека как такового во всех повестях, составляющих цикл, приходит мозаичность, репрезентирующая сложность внутреннего мира человека (семантическая двойственность, дихотомичность категории «дома» полностью раскрывается здесь, приобретая поистине миромоделирующее значение). Возможность его духовного воскресения, грядущая гармонизация мира человеком, обретшим мудрость, ставшим на стезю добродетели и готовым принести себя в жертву ради других, проповедуется Гоголем во втором варианте «Тараса Бульбы». Как пишет М. Вайскопф, «Гоголя с его героем объединила накопленная мудрость, причастная к тому загробному миру, с порога которого витийствует Бульба. Гоголь же 1840-х годов постигает ее в процессе аскетического умирания и воскресения. Теперь он, наконец, принесет ее людям» [15. С. 611].

Таким образом, субстанциальная основа трансформации первоначальной, «миргородской» редакции повести «Тарас Бульба» в финальную, «римскую», видится в обострившейся необходимости поиска национальной идентичности, определения границ национальной культуры. Семантика четырех стихий со всей очевидностью репрезентирует сущностную особенность «национального вопроса» Гоголя: в видении художника он напрямую связан со «всемирностью» его миромоделирования: с одной стороны, «все» у Гоголя подчас становится «русским», с другой стороны, гоголевское «все» обращено к вечным истинам, к краеугольному камню общечеловеческого бытия. В этом смысле «локальный текст» Гоголя преодолевает границы какого то бы ни было собственно «локуса» с присущими ему свойствами национальной ментальности; более того, повествование выводится за пределы собственно литературного дискурса и вписывается в контекст мира, лежащего вне текстовой реальности, и вечную проблему определения человеком своего места в этом мире.

### Литература

1. *Машинский С.И.* Примечания // *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1959. Т. 2.
2. *Гоголь* в воспоминаниях современников. М.; Л.: Гослитиздат, 1952.
3. *Дмитриева Е.Е.* Гоголь и Украина (к проблеме взаимосвязи русской и украинской культур) // Изв. РАН. 1994. № 3.
4. *Хомук Н.В.* «Миргород» Н.В. Гоголя: к проблеме художественной онтологии. Томск, 2007.
5. *Гоголь Н.В.* Тарас Бульба // Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 2.
6. *Гоголь Н.В.* Вечер накануне Ивана Купала // Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2003. Т. 1.
7. *Гоголь Н.В.* Вий // Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 2.
8. *Третьяков Е.О.* «Правда в тебе»: Мотив света как объединяющий эротико-мистический и нравственно-философский аспекты повести Н.В. Гоголя «Вий» // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики : материалы XI Всерос. конф. молодых ученых. Томск, 2010. Вып. 11, т. 2: Литературоведение и издательское дело.
9. *Новичкова Т.* Приближение к раю: Утопии небесного царства в русском фольклоре // Русские утопии. СПб., 1995.
10. *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.
11. *Гольденберг А.Х.* Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля. [Электронный ресурс]. URL: [www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Gstud/2007/Goldenberg.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gstud/2007/Goldenberg.pdf) (дата обращения: 21.03.2013).
12. *Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории // Новое лит. обозрение. 2002. № 57.
13. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1.
14. *Лавочкина О.П.* Мотив огня в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4). С.-Петербург; Самара, 2005.
15. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002.
16. *Гоголь Н.В.* Страшная месть // Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2003. Т. 1.

FROM MIRGOROD TO ROME: "ONTOLOGICAL SUPPORT" OF *TARAS BULBA* BY N.V. GOGOL. EXPERIENCE OF INTERPRETATION OF GOGOL'S "LOCAL TEXT" IN THE PARADIGM OF THE SEMANTICS OF THE FOUR ELEMENTS.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 44–69. DOI 10.17223/24099554/2/4

*Tretyakov Evgeniy O.* Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: [shvarcengopf@mail.ru](mailto:shvarcengopf@mail.ru)

**Keywords:** N.V. Gogol, *Taras Bulba*, "local text", four elements, fire as the main element, historiosophical discourse, aesthetic concept, existential worldview.

Fire is mentioned about 200 times in the story *Taras Bulba*. When Andriy contemplates the panorama of conflagrations, the eschatological motives of the Apocalypse enter the text. The image of burning trees is actualized as the symbol of peace connected to the folklore-mythological model of the World Tree. The elements of nature are organically included into the universe of Gogol's historiosophical conception. Chiaroscuro sketches play a large role in the narration: thus, the grand celebration in a Catholic temple is opposed to the wretched

Zaporizhian Sich church. In either case it is a question of the true faith; however, for Andriy, the sunbeam lighting the temple is the sign of joining the true faith. The latter is connected with art as a part of the world that the Cossacks destroy. However, art does not become a simulacrum because of this; on the contrary, when ennobling the strong and heroic characters of the Cossacks, Gogol does not deny the right to exist for the achievements of human spirit.

Special emphasis is laid on the earth element; it is mentioned about 110 times in the "Mirgorod" version of *Taras Bulba* and about 200 times in the "Roman" version. At the very beginning of the story, Taras proclaims, "A clear field and a good horse, that's the kind of petting for you!" In his house, "Everything was cleanly smeared with coloured clay." This lexical parallelism represents an essential trait of the character; his house seems to be immersed into the nature of the Cossacks' life. This life is inseparable from rooting in the home ground that is deprived of the status of existential ontology incarnation and associated with the Cossacks' nature, freedom-loving to anarchism; so it gets some chthonic connotations and it is notable for its wild beauty. This combination of the natural and eschatological sources determines the pathos of the Cossacks' image as a universal but doomed phenomenon. Earth, as a chthonic element, determines the doom of death of the characters who are its creations. At the same time, the connection of earth existence with the air element is a result of a fact that death is interpreted as a transfer from one image to another rather than the end. In view of this fact, it is possible to say that air (over 60 mentions in the first edition, over 90 in the second) is realized in the concepts such as "spirit", "flight", and "sky" in most cases. An important symbolization of elements takes shape in Gogol's historiosophy: earth and sky, ground and air.

Water, mentioned over 110 times in different shapes in the first edition and almost 180 times in the second edition, appears in the description of the Ukrainian steppe making it similar to the endless ocean. The water element together with the earth element becomes the incarnation of the Cossack phenomenon itself, its rooting in the world of the elements. Yet, unlike the natural space whose symbol is the endless ocean, the Cossack society, so closed, even dull and unable to develop, is mostly presented with the sea metaphor, whose leading connotations are the static character and limitedness by the coast.

### References

1. Mashinskiy S.I. *Primechaniya* [Notes]. In: Gogol N.V. *Sobranie sochineniy*: v 6 t. [Collected works. In 6 vols.]. Moscow, 1959, vol. 2.
2. Mashinskiy S.I. (ed.) *Gogol' v vospominaniyakh sovremennikov* [Gogol in the memoirs of his contemporaries]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat Publ., 1952. 717 p.
3. Dmitrieva E.E. Gogol' i Ukraina (k probleme vzaimosvyazi russkoy i ukrainskoy kul'tur) [Gogol and Ukraine (on the relationship of Russian and Ukrainian cultures)]. *Izvestiya RAN*, 1994, no. 3.
4. Khomuk N.V. "Mirgorod" N.V. Gogolya: k probleme khudozhestvennoy ontologii ["Mirgorod" by N.V. Gogol: the problem of art ontology]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2007. 50 p.
5. Gogol N.V. *Sobranie sochineniy*: v 14 t. [Collected works. In 14 vols.]. Moscow; Leningrad, 1937–1952, vol. 2.
6. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem*: v 23 t. [The complete works and letters. In 23 vols.]. Moscow, 2003, vol. 1.
7. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 14 t. [The complete works. In 14 vols.]. Moscow; Leningrad, 1937–1952, vol. 2.

8. Tret'yakov E.O. ["The truth is you": the light as a unifying motif of erotic-mystical, moral and philosophical aspects of the story by Nikolai Gogol's "Viy"]. *Aktual'nye problemy literaturovedeniya i lingvistiki : materialy XI Vseros. konf. molodykh uchenykh* [Topical problems of literary criticism and linguistics: Proc. of the 11th All-Russian Conference of Young Scientists]. Tomsk, 2010, iss. 11, vol. 2. (In Russian).
9. Novichkova T. *Priblizhenie k rayu: Utopii nebesnogo tsarstva v russkom fol'klore* [Approaching paradise: The Utopia of heavenly kingdom in Russian folklore]. In: Bagno V.E. (ed.) *Russkie utopii* [Russian Utopias]. St. Petersburg: Korvus Publ., 1995. 350 p.
10. Lotman Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'* [In the school of poetic words: Pushkin, Lermontov, Gogol]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1988. 348 p.
11. Goldenberg A.Kh. *Slovo i zhivopis' v poetike Gogolya kak problema syuzheta i stilya* [The word and fine arts in Gogol's poetics as a problem of the plot and style]. Available at: [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Gstud/2007/Goldenberg.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gstud/2007/Goldenberg.pdf). (Accessed: 21st March 2013).
12. Zenkin S. *Novye figury. Zametki o teorii* [New figures. Notes on the theory]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2002, no. 57.
13. Belinskiy V.G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [The complete works. In 13 vols.]. Moscow: AS USSR Publ., 1953, vol. 1.
14. Lavochkina O.P. *Motiv ognya v "Vybrannykh mestakh iz perepiski s druz'yami" Gogolya* [The motif of the fire in the "Selected Passages from Correspondence with Friends" by Gogol]. In: Krivonos V.Sh. (ed.) *Gogolevskiy sbornik* [The Collection of Works devoted to N.V. Gogol]. St. Peterburg; Samara, 2005, vol. 2.
15. Weisskopf M. *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol's plot. Morphology. Ideology. Context]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2002.
16. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 t.* [The complete works and letters. In 23 vols.]. Moscow, 2003, vol. 1.

**В.Г. Щукин**

**ТИХИЙ АНГЕЛ. К ИСТОРИИ ОДНОГО ИЗ КОНСТАНТНЫХ  
МОТИВОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
СТАТЬЯ ВТОРАЯ. НЕВЫРАЗИМОЕ: ОТ ЖУКОВСКОГО  
К ТУРГЕНЕВУ**

---

*В статье предпринята попытка проследить генезис одного из мотивов романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» – мотива тихого ангела, метафорически связанного с главной героиней, Лизой. Автор романа, по всей вероятности, заимствует этот мотив из поэзии В.А. Жуковского. Наиболее вероятным источником является стихотворение «19 марта 1823», написанное под свежим впечатлением смерти Марии Мойер, урожденной Протасовой, которую поэт горячо и нежно любил. И для Жуковского, и для Тургенева топос тихого ангела является воплощением романтической категории невыразимого, тесно связанной с традицией платонизма.*

Ключевые слова: тихий ангел, ангел-хранитель, мотив, топос, невыразимое, платонизм, романтизм, В.А. Жуковский, сестры Протасовы, И.С. Тургенев.

Я глубоко убежден в том, что источники любого литературно-художественного текста можно отнести к двум основным разновидностям явлений. Это, во-первых, реальная действительность – факты из жизни самого писателя, реальные исторические события и встречи с людьми, оказавшие на него особенное впечатление. Во-вторых, это тексты и дискурсы, созданные иными авторами в самые различные эпохи, т.е. научные труды и произведения искусства, в особенности литературы, а также устные сообщения, которые отвечают горизонту ожиданий автора и позволяют ему ввести в его собственный текст соответствующую реминисценцию в виде мотива, микросюжета, героя, художественной конвенции или конкретного приема.

У Лизы Калитиной, этого «тихого ангела» русской классики, также были свои предшественницы – как в реальной жизни, так и в литературе. Иногда обе эти сферы трудно отделить друг от друга. В романтическую пору они срастаются настолько, что граница между ними становится зыбкой и условной. Как верно заметил Ю.М. Лотман, участники общественной жизни этой эпохи конструируют многочисленные программы бытового поведения по моделям, взятым из произведений художественной литературы. Иными

словами, представители образованных слоев общества подражали героям книг, которыми восхищались тогдашние читатели и читательницы [1. Т. 1. С. 308–317]. Несмотря на это обстоятельство, заводя разговор о прототипах образа Лизы, попытаемся четко разграничить литературу и жизнь.

Начнем с книжных, литературных источников. Каждый, кто хотя бы немного знаком с русской классикой, непременно заметит, что в произведениях многих поэтов, прозаиков и драматургов можно найти немало образов «тихих», т.е. кротких, смиренных, незлобивых героинь, покорных своей судьбе и, как правило, рано покидающих земную юдоль. В свое время каждый советский школьник должен был знать, что такое «галерея светлых женских образов». Кто же конкретно в нее входил?

Имя Лиза вызывает в памяти «бедную Лизу» из одноименной повести Н.М. Карамзина. У последней немало общих черт с обитательницей «дворянского гнезда». Обе героини отличаются девичья чистота и невинность, обе переживают несчастную любовь, и это чувство большое и совершенно искреннее. Обе ведут себя принципиально и бескомпромиссно. В.Н. Топоров в блестящем исследовании о так называемом «Лизином тексте», включившем в себя десятки произведений XVIII–XX вв., с полной уверенностью причисляет тургеневскую героиню к числу «бедных Лиз» [2. С. 477]. Позволю себе, однако, заметить, что Елизавета Михайловна Калитина отличается от своей наивной «дальней родственницы» – подмосковной крестьянки незаурядным умом, душевной глубиной и силой духа. Она, без всякого сомнения, любит Лаврецкого всей силою страсти, но несмотря на это, в отличие от карамзинской Лизы, она ни разу не позволяет своему чувству проявить себя ни в словах, ни в жестах, ни в поступках, за исключением единственного во всем романе поцелуя во время ночного свидания в саду (в XXXIV главе). Она ведет себя так потому, что таков ее нрав – кроткий, стыдливый и сдержанно-спокойный, иными словами, *тихий*: она с достоинством хранит свою любовь глубоко в душе. Невозможно представить себе, чтобы Лиза Калитина провела с Лаврецким такую же бурную ночь, какую проводит карамзинская Лиза с возлюбленным Эрастом, а всё потому, что тургеневская героиня в самом деле *ангельская*.

Гораздо ближе к ней пушкинская Татьяна – девушка поистине серьезная, принципиальная и обладающая даром глубокого, неугасающего чувства. И хотя в ряде важных моментов обе героини отли-

чаются друг от друга (можно, к примеру, говорить об эволюции характера Татьяны, в то время как характер Лизы не меняется; или: в отличие от последней пушкинская героиня увлечена не христианством, а поэзией народных верований и преданий<sup>1</sup>) – их обеих объединяет признание безусловного превосходства долга над чувством. Триумф идеи долга по отношению к вечным законам природы, высшей справедливости и высшей, общечеловеческой нравственности над любыми обоснованными правами индивидуального «я» – такова, на мой взгляд, важнейшая мысль, пронизывающая пушкинский роман. К подобным выводам подводит читателя также автор «Дворянского гнезда», с тем, однако, отличием, что Лиза выполняет свой долг не только как серьезная и преисполненная ответственностью девушка, но также как дворянка и христианка. В статье «Несколько мыслей о современном значении русского дворянства» (1861) Тургенев был близок к объективной правде, считая, что *долг службы* во имя веры, царя, отечества и других «высших понятий», который ставился превыше всех радостей жизни и личных привязанностей, являлся главным содержанием жизни любого русского дворянина и дворянки или, по крайней мере, присутствовал в их сознании в качестве нравственного идеала [3. Т. 14. С. 299–304].

Не подлежит сомнению, что Татьяна Ларина послужила образцом для создания образа Лизы. Об этом свидетельствуют не только куклы, в которые не любили играть обе героини, так как с раннего детства их привлекали не игры, а более серьезные вещи. Подобно Лизе Татьяна была удивительно *тихой* девушкой: во-первых, мало-разговорчивой, а во-вторых, смиренной, внутренне готовой к любым превратностям судьбы:

«Скажи: которая Татьяна?»  
 – Да та, которая грустна  
 И молчалива, как Светлана,  
 Вошла и села у окна.  
 «Неужто ты влюблен в меньшую?»  
 А что? – «Я выбрал бы другую,  
 Когда б я был, как ты, поэт» [4. Т. 5. С. 57].

Проницательный Онегин совершенно прав: в этой грустной, молчаливой барышне заключена незаурядная сила. Это подлинное

---

<sup>1</sup> Различия этим не исчерпываются: например, Татьяна любит читать сентиментальные и романтические романы, а Лиза читает немного и предпочитает сосредоточенное религиозное созерцание.



сокровище, ибо это женщина, глубина души которой не имеет конца. Можно ли указать на какие-либо литературные источники этого образа? Скорее всего, нет. Ближайшей предшественницей Татьяны, вероятнее всего, могла бы быть Юлия из одноименного романа Ж.Ж. Руссо. Влюбленная в бедного учителя Сен-Пре, она в определенном смысле покоряется судьбе и выходит замуж за другого. Но подобие на этом заканчивается: Юлию ни в коем случае нельзя назвать женщиной смиренной, тихой и ангельской.

На иной литературный источник указывает сам Пушкин. Это Светлана, героиня популярной баллады В.А. Жуковского. И в самом деле: Светлана несет в себе немало черт «тихого ангела»: она мила, молчалива, мечтательна, серьезна и покорна судьбе. С тех самых времен, когда рождались романтические мифы, подобные черты ассоциировались у нас не с «роскошной» Швейцарией, а с «кроткой» Россией.

«Философия смирения и покорности <...> – замечает исследовательница, – в особенности сказалась на трактовке характера главной героини баллады – Светлане, которая, по замыслу Жуковского, должна была стать воплощением *национального* начала» [5. С. 195] (курсив мой. – В.Щ.). «Молчаливость, кротость и грусть, – вторит ей иной автор, – показаны как достоинство – как наиболее характерные и, что еще важнее, наиболее ценные качества *русской* девушки» [6. С. 36] (курсив мой. – В.Щ.).

Обратим, однако, внимание на то обстоятельство, что за исключением вышеупомянутой «дальней родственницы» – «бедной» Лизы из повести Карамзина и целой галереи «бедных» сентиментальных барышень, появившихся в результате подражания этому образцу, русская литература до Жуковского не знала подобных женских образов. Романтическая Светлана, не похожая даже на свою непосредственную предшественницу – Людмилу из одноименной баллады (1808)<sup>1</sup>, явилась беспрецедентным художественным творением, в известной степени открывшим новую эпоху в истории отечественной литературы. Оно произвело на читателей столь огромное впечатление, что вызвало и волну подражаний, и целый ряд интертекстуальных отголосков на протяжении многих лет. Вымышленное поэтом чисто литературное имя стало популярным женским именем – случай уникальный во всей истории русской культуры [6. С. 60–202]. Нет сомнений в том, что чтобы создать этот образ, Жу-

---

<sup>1</sup> Баллада В.А. Жуковского «Людмила» представляла собой вольный перевод баллады «Ленора» немецкого поэта Г.А. Бюргера (1773).

ковский должен был его не просто придумать, а открыть в реальной действительности. Именно поэтому, на мой взгляд, прототип Светланы, Татьяны Лариной, Лизы Калитиной и других «светлых», лучезарных и в то же время «тихих» девушек следует искать среди реальных представительниц прекрасной половины человечества.

Историкам литературы точно известно, кого имел в виду Жуковский, создавая образ Светланы. Ее звали Александра Андреевна Протасова; домашние звали ее Сашенькой. Знаменитая баллада была написана специально для нее и ей посвящена. Она была младшей дочерью сводной сестры поэта, Екатерины Афанасьевны Протасовой, т.е. его племянницей, и его же крестной дочерью. Екатерина Протасова и Жуковский были детьми Афанасия Ивановича Бунина от разных матерей<sup>1</sup>. Автор «Светланы» многие годы жил в имении Протасовых Муратове, был домашним учителем Александры Андреевны и ее старшей сестры Марии. Там же его навестил в 1813 г. его старый приятель, литератор Александр Федорович Воейков, в доме которого, на восточном краю Девичьего поля, учащиеся Благородного пансиона при Московском университете, в том числе братья Тургеневы, Жуковский и сам хозяин, основали в 1801 г. Дружеское литературное общество [7. С. 290–318]. Через год после визита в Муратово Воейков обвенчался с Сашенькой и забрал ее вместе с матерью и старшей сестрой в Дерпт, так как ему удалось получить место профессора литературы в тамошнем университете. Их брак вряд ли можно назвать удачным: муж «Светланы» стал ее тираном, постоянно пил и устраивал скандалы. У них родилось пятеро детей. После 14 лет супружеской жизни Александра Андреевна «в злой чахотке» уехала с детьми лечиться на Средиземное море и скончалась вдали от родины 26 февраля 1829 г. [6. С. 40–47]. По свидетельству К.К. Зейдлица, который ухаживал за нею во время болезни, последний раз в жизни празднуя Святки, она декламировала детям балладу «Светлана», а незадолго до кончины читала стихи Жуковского и тихо плакала: «Светланы скоро не будет» [8. Т. 2. С. 175] (цит. по: [26. С. 47]).

Какой была эта женщина? По всей вероятности, очаровательной, безмятежно-спокойной и самоотверженной. Неудачный брак не ис-

---

<sup>1</sup> Матерью Жуковского была пленная турчанка Сальха, в крещении Елизавета Дементьевна Турчанинова. Фамилию ребенок получил от жившего в имении Буниных бедного белорусского дворянина Андрея Григорьевича Жуковского.

портил ее душу, которая неизменно оставалась чувствительной и милосердной. В Дерпте жертвою ее неотразимых чар пал один тамошний студент – будущий поэт Н.М. Языков, который тайно был в нее влюблен и который посвятил ей целый ряд превосходных стихов. Сашенька стала подспорьем еще для одного поэта – И.И. Козлова, которого она поддерживала во время глубокого душевого кризиса, вызванного тяжелой болезнью ног и полной потерей зрения. Благодаря Александре Андреевне он занялся литературным творчеством, вытесняя тем самым из сознания навязчивые мысли о болезни. Похожей на нее желала быть дочь незрячего поэта – Алина, по мнению которой А.А. Воейкова была: «<...> изящная, задумчиво нежная и с легкой походкой, с глубоким добрым взглядом и приятным звучным голосом... как она декламирует, а как хорошо поет... И это еще не всё: она рисует, как настоящая художница, ее рисунки – просто очарование!» [9. С. 63].

Многие ее поклонники и просто знавшие ее люди называли ее не только Светланой, но и ангелом. «Вы – ангел доброты, и это ваше свойство – распространять вокруг себя веселье, утешение и счастье», – писал ей Ф.В. Булгарин в письме от 13 февраля 1823 г. (цит. по: [8. Т. 1. С. 98]). А вот стихотворное послание ранее упомянутого И.И. Козлова, обращенное к автору «Светланы» (1821):

*Светлана* добрая твоя  
Мою судьбу переменяла,  
Как ангел Божий низлетя,  
Обитель горя посетила –  
И безутешного меня  
Отрадой первой подарила.  
Случалось ли когда, что вдруг,  
Невольной угнетен тоскою,  
Я слезы лил, – тогда, мой друг,  
*Светлана* плакала со мною...  
[10. С. 65]

Вернемся еще раз к влюбленному в «Светлану» Н.М. Языкову. Быть может, я даю чрезмерную волю фантазии, но всё равно не могу исключить, что прекрасный образ тихого ангела в одной из его элгий – «Бессонница» (1831), написанной пять лет спустя после смерти Александры Воейковой, был связан с его безответной любовью. Это тем более правдоподобно, если принять во внимание внешний вид его ангела – каштановые волосы, безмятежный взгляд:

Ты ль, приют восторгам нежным,  
 Радость юности моей,  
 Ангел взором безмятежным,  
 Ангел прелестью очей,  
 Персей блеском белоснежным,  
 Мягких золотом кудрей? <...>

Благодатное виденье,  
 Тихий ангел! успокой  
 Усыпи души волненье  
 Чувства жаркие напой  
 И даруй мне угомленье,  
 Освященное тобой! [11. С. 366].

«Мягкая, всепрощающая, нежная, безвольная, чисто славянская душа Светланы создает нам в ее образе идеал той душевной „праведницы” на земле, ради которой Бог терпит грехи целого народа», – писал о А.А. Протасовой-Воейковой ее биограф Н.В. Соловьев в 1915 г. [8. Т. 1. С. 267]. Современные исследователи соглашаются с такой оценкой, вспоминая также о воздействии поэтического образа Светланы. «Для многих и многих дворянских девушек героиня баллады будет манящим идеалом, образцом для подражания» [12. С. 166–167]. А один из самых значительных научных авторитетов во всем, что касается пушкинской эпохи, В.Э. Вацуру, посвящает ей поистине поэтические строки: «А невдалеке от голицынского особняка на Большой Миллионной, в квартире литератора Воейкова, люди десятых годов с шиллеровским обожанием смотрят на „лунную красоту” жены хозяина, „Светланы” Жуковского, сделавшей своим девизом *долг, терпение, страдание, самоотречение*» [13. С. 64] (курсив мой. – В.Ш.).

Неужели же эта терпеливая, самоотверженная и полная чувства долга женщина стала прототипом не только Светланы, но опосредованно также Татьяны Лариной, Лизы Калитиной и многих других «тихих ангелов» русской классики? Частично это в самом деле так, но лишь частично. Известно, например, что Пушкин, который хорошо знал Александру Воейкову, не написал о ней ни полстиха, а в письмах к брату Льву, который был ею очарован, отзывался о ней неблагосклонно [4. Т. 10. С. 106, 157]. К тому же есть немало оснований для того, чтобы одним из наиболее возможных прототипов Татьяны Лариной считать Наталию Дмитриевну Фонвизину, урожденную Апухтину, которая в юности была влюблена в одного молодого человека, но по настоянию родителей вышла замуж за своего

двоюродного дядю, некрасивого и хромого Михаила Александровича Фонвизина, будущего декабриста<sup>1</sup>. «Отданная» и преданная мужу, она поехала за ним в Сибирь, где разделила его нелегкую судьбу ссыльного, а после возвращения из ссылки и смерти супруга, послушавшись, как сама утверждала, совета чудотворной иконы, вышла замуж за Ивана Ивановича Пущина – «первого», «бесценного» друга Пушкина. В 1850 г. в Тобольске она добилась свидания с находившимися там петрашевцами и подарила Достоевскому Евангелие, впоследствии получив от него знаменитое письмо, в котором он утверждал, что если «действительно было бы, что истина вне Христа», то ему «лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [15. Т. 28, Кн. 1. С. 176]. В романе «Бесы» эта мысль была приписана Ставрогину... Дивная история, не менее впечатляющая, чем жизнь и легенда А.А. Воейковой – «Светланы»!<sup>2</sup>

Кроме всего прочего, Саша Воейкова, в отличие от меланхолической Татьяны и склонной к религиозной созерцательности Лизы, в реальной жизни вовсе не была такой молчаливой и грустной. По свидетельству ее знакомых и близких, она была чарующе-веселой, держалась открыто, дружелюбно, легко сходилась с людьми: «<...> милое творение, с весело смеющимся личиком, обрамленным русыми кудряшками, кружащееся, как сверчок <...> забавляющее всех своими милыми шалостями»; «легкая, воздушная, как сама мечта, полная неистощимого запаса здорового смеха, резвилась и щебетала <...> Саша, наполняя весь дом жизнью и весельем» [8. Т. 1. С. 9].

В устной и литературной легенде, которой было овеяно имя Александры Протасовой-Воейковой, преобладает эпитет *ясная* и его синонимы – *светлая*, *светоточивая*. Поэт окрестил ее Светланой не случайно, и недаром это имя сохранилось в памяти последующих поколений. Определение *тихая* появляется в связи с ней в разного рода текстах весьма редко, скорее в последнем, грустном периоде ее жизни.

---

<sup>1</sup> В последней строфе восьмой главы «Евгения Онегина» Пушкин намекает на то, что в прошлом он был влюблен в одну женщину, которая послужила ему прототипом героини романа («И та, с которой образован / Татьяны милый идеал...»). Тем временем, как без основания предполагал Ю.М. Лотман, образ Татьяны принципиально был задуман не как подражательный, а как сотворенный по литературным законам, новаторский и универсальный. Создавая его, поэт использовал известную ему историю Наталии Фонвизиной, некоторые черты Марии Волконской и других знакомых ему женщин, но в то же время, согласно господствовавшей романтической моде, сложил легенду о собственной утаенной любви. Ни о какой реальной любви Пушкина к Н.Д. Фонвизинной не могло быть, разумеется, и речи [14. С. 488–489].

<sup>2</sup> О жизни Н.Д. Фонвизиной см., например, работы [16, 17, 18].

Она слегка напоминает Лизу Калитину, но всё же ее нельзя назвать типичным, однозначным воплощением «тихой» ангельской души.

И всё же «тихо-ангельское» сочетание черт характера, мироощущения и поэтического воображения было тесно связано с Муратовом, с семьей Протасовых и с личной судьбой автора «Светланы».

Однажды Жуковский написал совершенно необыкновенное, удивительной красоты стихотворение. В его заглавии проставлена только дата, точная дата – «19 марта 1823»:

Ты предо мною  
Стояла тихо.  
Твой взор унылый  
Был полон чувства.  
Он мне напомнил  
О милом прошлом...  
Он был последний  
На здешнем свете.

Ты удалилась,  
Как *тихий ангел*;  
Твоя могила,  
Как рай, спокойна!  
Там все земные  
Воспоминания,  
Там все святые,  
О небе мысли

Звезды небес,  
Тихая ночь!.. [19. Т. 1. С. 365] (курсив мой. – В.Щ.).

О ком идет речь? Дата в заглавии не вызывает никаких сомнений: любимой женщиной поэта, которая покинула брентную земную жизнь, «как тихий ангел», была Мария Андреевна Мойер, урожденная Протасова, старшая сестра Александры Воейковой. Возлюбленная Жуковского умерла в Дерпте 17 марта 1823 г., при вторых родах. Находившийся в то время в Петербурге поэт узнал об этом спустя два дня. Стихи были написаны тотчас же, в тот же день: они вырвались из самого сердца. Так родился редкий шедевр русской поэзии, гениальный в своей простоте, трогательности и возвышенности.

Я не сомневаюсь в том, что именно это стихотворение вдохновило Тургенева включить прекрасный образ тихого ангела в эпилог «Дворянского гнезда». Как убедительно доказал Салават Аюпов, это произведение изобилует реминисценциями из поэзии Жуковского

[20. С. 44–48]. Позволю себе привести два примера. Самая первая фраза романа – «Весенний светлый день клонился к вечеру» [3. Т. 7. С. 125] – напоминает начало стихотворения Жуковского «Умиравший лебедь» (1828): «День уж к вечеру склонялся» [19. Т. 1. С. 373]. Лебедь погружается в небытие прекрасно и гармонично: он в примирении с окружающим миром. Так же тихо, достойно и смиренно уходят в прошлое и Лиза, и Лаврецкий, а вместе с ними вся великолепная дворянская культура. В другом, особенно важном для понимания всего романа фрагменте, в XXII главе (в разговоре Лаврецкого с Леммом о музыке, звездах и о любви), Тургенев, как оказывается, отсылает читателя к семантике и поэтике стихотворения Жуковского «Старцу Эверсу» (1815)<sup>1</sup>.

Сравним:

Жуковский:

Не унывать, хотя и счастья нет,

Ждать в тишине и помнить провиденье;

Прекрасному – *текущее мгновенье*;

*Грядущее* – беспечно небесам;

Что мрачно *здесь*, то будет ясно *там* [19. Т. 1. С. 256].

Тургенев:

«Прошло несколько мгновений... Лаврецкий прислушался...

„Звезды, чистые звезды, любовь“, – шептал старик.

„Любовь“, – повторил про себя Лаврецкий, задумался –

и тяжело стало у него на душе» [3. Т. 7. С. 195].

В последнем предложении, как полагает С.М. Аюпов, содержатся «формальные и идейные черты», обнаруживающие сходство с отрывком из послания «К Филарету» Жуковского (1808): «Любовь... но я в любви нашел одну мечту, / Безумца тяжкий сон, тоску без разделенья, / И невозвратное надежд уничтоженья» [19. Т. 1. С. 77]. Но на этом сходство не заканчивается. Размышления Лемма о чистоте сердца Лизы в следующей, XXIII главе («...она очень чиста сердцем <...> она может любить одно прекрасное» [3. Т. 7. С. 197]) содержат скрытый намек на стихотворение Ф.И. Тютчева «Памяти В.А. Жуковского» (1852), в котором есть строка «Лишь сердцем чистые, те узрят Бога» [21. Т. 1. С. 151], что, в свою очередь, является реминисценцией из Евангелия (Мф., 5, 8) [20. С. 47–48].

<sup>1</sup> Адресатом стихотворения был Лоренц Эверс, старший брат Иоганна Филиппа Густава Эверса, профессора истории Дерптского университета, близкий друг поэта.

Прозорливый исследователь не объясняет только одного. Речь идет об источнике ключевого мотива XXII главы – чистых звезд. Если упоминание о чистоте, как только что было сказано, отсылает нас к словам Христа, то появление «звездного» мотива в особом семантическом контексте – я имею в виду смирение, примирение с судьбой, «тихий» уход, душевную чистоту, невинность, любовь, недолговечность красоты и невозможность счастья – может свидетельствовать о том, что Тургенев обращается к вышеупомянутому шедевру Жуковского – стихотворению «19 марта 1823». Позволим себе вернуться к той удивительной женщине, которую поэт сравнил с тихим ангелом.

К центральному образу этого стихотворения никак не подходят эпитеты *светлая* или *ясная*. Глядя на ее портрет, легко можно заметить, что Мария Протасова даже внешне отличалась от младшей сестры, курчавой блондинки, которую Жуковский назвал Светланой. У его возлюбленной были темные волосы и большие темные глаза, отличавшиеся особой выразительностью. Они излучали грусть и были полны тихой, глубокой задумчивости (сравним: «Твой взор унылый / Был полон чувства»). Чистота ее души была столь очевидна, что сомневаться в ней было бы кощунством. «Звезды небес, тихая ночь» – этот образ явился в воображении влюбленного поэта, казалось бы, спонтанно. Но кто знает, быть может, в нем скрыта мимовольно-бессознательная ассоциация с немецкой рождественской колядкой, сочиненной в 1818 г. – «*Stille Nacht, heilige Nacht*»? А значит, и с рождением Спасителя, в чью благородную миссию Жуковский искренне верил... И тут же рядом всё тот же тихий ангел, *der leise Engel*, который издавна облюбовал себе место в немецких сказках, стихах, легендах и календарях Адвента, с которыми поэт свыкся с детства и которые так любил. Остается только удивляться пронизательности Тургенева, который знал, откуда приходят к нам подобные образы: в его романе слова о «чистых» звездах, чистом сердце и чистой любви вложены в уста благородного немца.

Жуковский полюбил двенадцатилетнюю Машу Протасову в 1805 г., когда поселился в Муратове и стал домашним учителем обеих сестер<sup>1</sup>. Все биографы поэта сходятся на том, что Маша ответила на его любовь взаимностью (а быть может, полюбила его первая?). Однако Екатерина Афанасьевна решительно не давала согласия на его брак с Машей, ссылаясь на их близкое родство. По всей вероятности, ис-

---

<sup>1</sup> В дневниковой записи от 9 июля 1805 г. поэт помещает риторический вопрос: «...можно ли быть влюбленным в ребенка?» (цит. по: [22. С. 111]).



тинная причина ее отказа заключалась в том, что она считала подобный брак мезальянсом: поэт был внебрачным ребенком и не мог претендовать на подобающее место в светском обществе. Спустя многие годы, полные иллюзорных надежд, мольбы и слез, после переезда вместе с матерью, сестрой и зятем в Дерпт Маша согласилась выйти замуж за тамошнего профессора, известного хирурга Йоганна Фридриха Мойера. И она, и Жуковский пережили один за другим эти удары судьбы в духе христианского смирения или, может быть, даже в духе гегелевского примирения с действительностью в его чисто русском, фаталистическом понимании, т.е. *тихо*. Поэт несколько раз ездил в Дерпт, чтобы навестить семьи Мойеров и Воейковых. Длилось это восемь лет, пока была жива Маша, которая до самого конца оставалась верной избраннику сердца [22. С. 110–124; 23. С. 255–260]. Незадолго до кончины она писала подруге: «Ах, я люблю его без памяти и в минуту свидания чувствовала всю силу любви этой святой, которую ни за какие сокровища света отдать бы не могла» (цит. по: [24]). Кто как не ангел, настоящий ангел, мог в подобной ситуации остаться верным всем сторонам конфликта, не восстанавливая кого бы то ни было против себя, и сохранить в душе чистоту и невинность благодаря спасительному молчанию, *тишине*?<sup>1</sup>

В любовной лирике Жуковского образ Марии Протасовой-Мойер неизменно связан с различными проявлениями ангелоподобия. Например, в поэтическом послании «Песня», которое было написано 1 апреля 1808 г. и представляло собой вольный перевод стихотворения французского поэта Филиппа Фабра д'Эглантина (Phi-

---

<sup>1</sup> Во второй половине прошлого века в Дерпте (тогдашний Тарту) в кругах, близких к кафедре русской литературы тамошнего университета, руководимой Ю.М. Лотманом, возник своего рода культ Марии Протасовой-Мойер. Значительным событием, связанным с этим культом, явился спектакль студенческого театра по одноактовой пьесе «Семь дней в Дерпте» (1983), которую написала Лариса Ильинична Вольперт – сотрудница вышеупомянутой кафедры, режиссер этого театра и ко всему прочему чемпионка СССР по шахматам в 1954, 1958 и 1959 гг.. Героями пьесы были Жуковский, Языков, Мария Мойер, Александра Воейкова, их мать и их мужья. Тема «тихой» любви Жуковского к Маше занимает в этой пьесе важное место. Л.И. Вольперт вспоминает: «Ю.М. Лотман неожиданно предложил: „Скоро двухсотлетие Жуковского. Хорошо бы твой театр поставил к этой дате пьесу“. – „Но где я ее возьму?“ – „Как где? Сама и напишешь“. Так появилась одноактная пьеса „Семь дней в Дерпте“ (Тарту 1983)» [25]. См. также текст этой пьесы, опубликованный в издаваемом в Тарту русскоязычном журнале «Вышгород» [26. С. 39–63]. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить кандидата филологических наук Мартина Червена, первого польского историка эстонской литературы, за сведения об этом спектакле. От себя могу добавить, что в апреле 2005 г. я своими глазами видел живые цветы на могиле Марии Протасовой-Мойер.

lippe Fabre d'Eglantine) пятнадцатилетняя Маша выступает в роли ангела-хранителя и к тому же – молчит:

Мой друг, *хранитель-ангел* мой,  
 О ты, с которой нет сравненья,  
 Люблю тебя, дышу тобой,  
*Но где для страсти выраженья?*  
 Во всех природы красотах  
 Твой образ милый я встречаю;  
 Прелестных вижу – и в чертах  
 Одну тебя воображаю <...>

Ах! мне ль разлуку знать с тобой?  
 Ты всюду спутник мой незримый:  
*Молчишь – мне взор понятен твой,*  
*Для всех других неизъяснимый;*  
 Я в сердце твой приемлю глас;  
 Я пью любовь в твоём дыханье...  
 Восторги, кто постигнет вас,  
 Тебя, души очарованье?  
 [19. Т. 1. С. 79–80] (курсив мой. – В.Щ.).

Немногим отличается от этого портрета другой, посмертный образ Маши, превратившейся в прозрачное небесное существо или призрак в стихотворении «Привидение» (1823). Примечательно, что это привидение появляется в обстановке, типичной для тургеневской прозы – в тени деревьев, при звуках неведомых струн, в приглушенном свете угасающего дня; на нем белые, словно сотканые из тумана одежды – как тут не вспомнить начало повести «Призраки»? Лишь темные, курчавые волосы явно указывают на конкретную женщину, которая совсем недавно покинула землю. Ее небесное происхождение еще не означает, что она ангел: Жуковский избегает однозначно христианских параллелей. Тем не менее поэт осторожно намекает на ангельские черты этого образа, одной из которых является молчание:

Воздушною лазурной пеленою  
 Был окружен воздушный стан;  
 Таинственно она ее свивала  
 И развивала над собой;  
 То, сняв ее, открытая стояла  
 С темнокудрявой головой;  
 То, вдруг всю ткань чудесно распустивши,  
 Как призрак, исчезала в ней;  
 То, *перст к устам* и голову склонивши,  
 Огнем задумчивых очей  
 Задумчивость на сердце наводила [19. Т. 1. С. 366]  
 (курсив мой. – В.Щ.).

Разумеется, ангельские черты этой женщины-призрака имеют не религиозный, а светский и чисто поэтический характер и больше всего напоминают образный мир немецкой классицистической и предромантической поэзии. Именно поэтому можно с полной уверенностью утверждать, что не Тургенев первым создал «тургеневскую атмосферу». Ею без труда можно наслаждаться, читая поэзию Геснера, Клопштока или гётевские «Страдания юного Вертера», где она приобретает особенно оригинальную форму. Воспроизводить ее первым в России научился Жуковский; гораздо позднее ее открыли для себя юные идеалисты из кружка Станкевича, а вместе с ними и Тургенев. Это компактное сочетание поэтических аксессуаров, преисполненных подлинного лиризма и выстраиваемых вокруг «элегийной» семантики светло-печального раздумья – смирения – невинности – загадки бытия – преходящей красоты<sup>1</sup>, окажется очень нужным в некоторых ситуациях и в определенные эпохи. Нужным людям с изысканным вкусом, чутким к «чистой» красоте, чья жизнь в земной «юдоли слез» по разным причинам не сложилась.

Феноменальная сущность «комплекса тихого ангела», на мой взгляд, заключается в том, что он лучше всех других мотивных структур выражает фундаментальную категорию *невыразимого*, которая в прошлом не раз была предметом серьезных философских споров. Вопрос о существовании невыразимых сущностей по сей день остается открытым. Роль, которую сыграла эта категория в истории русской мысли и светской духовности, часто недооценивается. Я не склонен верить на слово Тютчеву, утверждавшему, будто бы «умом Россию не понять», так как это в чистом виде *licentia poetica*. В то же время я без колебаний согласился бы с утверждением, что слишком прагматичный, воспитанный на ясной аристотелевской схоластике разум в самом деле не в состоянии понять Россию. Существует множество сторон русского бытия, для понимания которых необходимо усвоить значение явлений невыразимых, которые можно познать при помощи сенсорных систем восприятия, аффективных чувств или интуиции, но нельзя объяснить, употребляя одни только слова.

Что же такое невыразимое? Откуда взялась эта категория?

Как почти всё самое ценное в культуре образованных слоев русского общества XVIII и начала XIX в., это понятие пришло с Запада,

---

<sup>1</sup> Известно, что пушкинский «гений чистой красоты» является цитатой из Жуковского; см., например, его стихотворения «Лалла Рук» (1821) и «Я Музу юную, бывало...» (1824) [19. Т. 1. С. 360, 367].

точнее, из Германии. Стоит, однако, заметить, что русские люди тех времен не всегда с одинаковым энтузиазмом усваивали любые западные идеи. Как и всюду в мире, многое здесь зависело от горизонта ожиданий и потребностей воспринимающей культуры. К примеру, немногие из образованных русских первой половины XIX в. переживали живой восторг при чтении Канта или Фихте, однако трудно найти другую страну, в которой имела бы такой ошеломляющий успех диалектика Гегеля, кроме самой Германии и именно России. Просвещенные русские люди не выражали особого интереса к философии Аристотеля, мысль которого легла в основу западной цивилизации, в то время как любая разновидность платонизма воспринималась в России как живое откровение, способное дать ответ на любой из тревоживших общество вопросов [27. С. 16–17]. Это нетрудно объяснить, если принять во внимание то, что православные богословы веками адаптировали различные платонические и неоплатонические идеи для своих потребностей, подчеркивая при этом значение непосредственно чувственного и интуитивного познания и противопоставляя последнее ограниченным, как они считали, возможностям человеческого интеллекта. История рецепции античного наследия в Древней Руси, в сущности, сводится к восприятию и творческому переосмыслению идеализма Платона. К моменту интеллектуальной встречи с культурой постренессансной Европы в XVIII в. горизонт ожиданий русской интеллигенции также был настроен на восприятие утонченного идеализма и пиетизма, которые могли быть с особой благосклонностью усвоены в России (ср. [28. С. 31–62, 86–99]).

Мысль, согласно которой природа заключает в себе великую загадку бытия – вездесущую, неуловимую и не подвластную никаким определениям, как и большинство предромантических представлений, появилась в Англии уже в начале XVIII в. Континентальная Европа задумалась над этим несколько десятилетий спустя. В Йене, этой колыбели европейского романтизма, почти одновременно были открыты два архиважных явления как природы, так и внутреннего мира человека – *die Nachtseite* (темная, буквально «ночная» сторона бытия) и иное понятие – метонимическое, а в ряде случаев синонимическое по отношению к ней невыразимое – *das Unaussprechliche*. Это открытие вскоре приобрело форму теоретической концепции. По всей вероятности, первым употребил категорию невыразимого Вильгельм Ваккенродер в статье «О двух прекрасных языках и их

архитаинственной силе» («Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft», 1797), а затем Вильгельм Тик и Фридрих фон Шеллинг разработали ее эстетические аспекты [29. С. 19–23]. Ваккенродер, среди прочего, утверждал: «Слова дают нам господство над земным кругом, слова без тяжкого труда доставляют нам сокровища всего мира. Одно невидимое, что витает над нами, не может словами быть привлечено в нашу душу» (цит. по: [30. С. 157]).

По мнению немецкого романтика, в мире существуют два языка. Первый, «язык Бога» – это сама Природа, сущность и красоту которой не в состоянии передать никакая мысль и никакое человеческое слово. Второй – это искусство или «божественный язык человека». Последний «раскрывает перед нами сокровищницу человеческого сердца и, направляя взор наш вовнутрь нас самих, показывает нам невидимое, то есть всё, что есть благородного, высокого и божественного в образе человеческом» [30. С. 160]. Искусство также не в состоянии адекватным образом передать смысл невыразимого, но в отличие от устной и письменной речи может максимально приблизиться к сути великой тайны бытия, раскрывая ее красоту благодаря своей особой чуткости и нежности.

Жуковский непосредственно обращается к мысли Ваккенродера и других романтиков в своем знаменитом лирическом фрагменте «Невыразимое» (1819), заглавие которого совпадает с немецким определением соответствующей бытийной категории. «Невыразимое» – не совсем точный, но зато великолепно звучащий по-русски эквивалент слова *das Unaussprechliche*. Живая, но нерешительная, не совсем ясная, как бы мерцающая рефлексия, содержащаяся в этом стихотворении, сопадает с мыслью Ваккенродера и Тика о том, что «земной», «материальный» человеческий язык не обладает достаточной силой, способной передать всю красоту божественной природы:

Но лъзя ли в мертвое живое передать? [19. Т. 1. С. 336].

Язык, конечно, может изобразить при помощи тропов, эпитетов и других «обыкновенных» поэтических средств то, что видит и чему внимает человек, – «пламень облаков», «дрожанье вод блестящих», «шум дерев» и т.п. Однако как можем мы назвать наше внутреннее отношение к необъяснимой божественной литургии жизни, к тому движению психической энергии, которое – романтики, следуя Платону, глубоко в это верили – невыразимым образом предстает перед

нами как едва ощущаемая тень истинной, скрытой от наших чувств природы вещей?

Но то, что слито с сей блестящей красотой –  
 Сие столь смутное, волнующее нас,  
 Сей немлемый одной душою  
 Обворожающего глас,  
 Сие к далекому стремленье,  
 Сей миновавшего привет,  
 (Как прилетевшее незапно дуновенье  
 От луга родины, где был когда-то цвет,  
*Святая молодость*, где жило упованье),  
 Сие шепнувшее душе воспоминанье  
 О миллом, радостном и скорбном старины,  
 Сия сходящая святыня с вышины,  
 Сие присутствие создателя в создании –  
 Какой для них язык?.. Горé душа летит,  
 Всё необъятное в единый вздох теснится,  
 И лишь молчание понятно говорит  
 [19. Т. 1. С. 336–337].

Жуковский нашел у йенских романтиков близкую себе и, как представляется, сходную с духом русской культуры идею *молчания* как лучшего пути к познанию невыразимых сущностей – красоты, гармонии, любви, добра и, наконец, Бога. Материальные предметы, в том числе телесная оболочка конкретного человека, не обладают возможностью непосредственного контакта с тайной бытия. Существуют, однако, мистические способы соприкосновения с миром невыразимого. Одним из них является неожиданный визит «таинственного незнакомца» – героя одноименного стихотворения Жуковского (1824)<sup>1</sup>. Это не кто иной, как посланец, прибывший с неведомого «того света» – иными словами *αγγελος*, ангел, о чем упоминалось в начале статьи. Он не говорит на человеческом языке, а молчит и пребывает в тиши, ибо только некто вдохновенный свыше в состоянии почувствовать суть великой тайны высших даров небес – Красоты и Любви. А ведь по правде говоря, только Она, только та Пречистая, Кроткая, Смиренная может снизойти к нам Оттуда в неповторимом образе тихого ангела.

Как блестяще показал С.М. Аюпов, сюжет «Дворянского гнезда» построен таким образом, чтобы воспроизвести весь путь, который

<sup>1</sup> Такое же заглавие носит одна из глав романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «таинственный посетитель» приходит к старцу Зосиме.

проходит главный герой в поисках невыразимого. «Фокус» романа <...>, – утверждает он, – составляет духовная эволюция героя, ее этапы; эволюция, ведущая героя к постижению прекрасного и в жизни, и в искусстве, а в целом – к авторскому идеалу „невыразимого”. Сюжет романа – путь героя к «невыразимому», к особым, идеально-сокровенным, тайным и в то же время пленительно прекрасным духовным переживаниям. Не случайно в финале герой (Лаврецкий) и автор нравственно уравниваются, переживая одно и то же состояние «невыразимого». В произведении этот духовный путь Лаврецкого осуществлен, реализован в истории любви Лизы и Лаврецкого. Этапы сближения героя с Лизой и стали этапами его духовного пути в романе» [20. С. 30].

Всё это означает, что знаменитый финал романа с его последней сценой, когда во внезапно воцарившемся молчании над «дворянским гнездом» как бы пролетает тихий ангел, является последним этапом пути героя к невыразимому. Одно лишь мгновение длится переживаемое им ни с чем несравнимое чувство единения с вечностью и красотой. Но это поистине великое мгновение. То же самое, как мне кажется, пережил и Жуковский после смерти Маши. Как переживает нечто подобное каждый из нас, но лишь один только миг...

Ах! не с нами обитает  
Гений чистой красоты;  
Лишь порой он навещает  
Нас с небесной высоты;  
Он поспешен, как мечтанье,  
Как воздушный утра сон;  
Но в святом воспоминанье  
Неразлучен с сердцем он!

Он лишь в чистые мгновенья  
Бытия бывает к нам  
И приносит откровенья,  
Благотворные сердцам;  
Чтоб о небе сердце знало  
В темной области земной,  
Нам туда сквозь покрывало  
Он дает взглянуть порой

И во всем, что здесь прекрасно,  
Что наш мир животворит,  
Убедительно и ясно  
Он с душою говорит;

А когда нас покидает,  
В дар любви у нас в виду  
В нашем небе зажигает  
Он прощальную звезду  
[19. Т. 1. С. 360].

### Литература

1. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю.М. Избр. статьи: в 3 т. Таллин, 1992–1993. Т. 1. С. 296–336.
2. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995.
3. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Соч.: в 15 т. М.; Л.: Наука, 1960–1968.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949–1951.
5. Губарева Р.В. «Светлана» В.А. Жуковского (из истории русской баллады) // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1963. Т. 245. С. 193–212.
6. Душечкина Е. Светлана. Культурная история имени. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в С.-Петербурге, 2007.
7. Топоров В.Н. «Ветхий дом» и «дикий сад»: образ утраченного счастья (страничка из истории русской поэзии) // Облик слова: сб. ст. [Посвящ. памяти Д.Н. Шмелева] / сост. и отв. ред. Л.П. Крысин. М.: Рос. академия наук. Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова, 1997. С. 290–318.
8. Соловьев Н.В. История одной жизни. А.А. Воейкова – «Светлана». Пг., 1915–1916.
9. Афанасьев В. Жизнь и лира: Художественно-документальная книга о поэте Иване Козлове. М.: Дет. лит., 1977.
10. Козлов И.И. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.Д. Гликмана. Л.: Сов. писатель, 1960.
11. Языков Н.М. Полное собрание стихотворений / ред., вступ. ст. и коммент. М.К. Азадовского. М.; Л.: Academia, 1934.
12. Немзер А. «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М.: Книга, 1987.
13. Вацуро В.Э. С.Д.П.: Из истории литературного быта пушкинской поры: [С.Д. Пономарева и кружок «Сословие друзей просвещения»]. М.: Книга, 1989.
14. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 472–762.
15. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
16. Смиренский Б. Замечательная русская женщина // Москва. 1958. № 4. С. 216–218.
17. Кайдаш С. Самый свободный долг Фонвизиной-Пушиной // Кайдаш С. Сила слабых: Женщины в истории России (XI–XIX вв.). М., 1989. С. 181–227.
18. <http://www.cbs1.vao.ru/Decabr/f6.htm> (дата обращения: 23. 12. 2007).
19. Жуковский В. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1959–1960.
20. Аюпов С.М. Проблемы поэтики Тургенева-романиста: учеб. пособие. Уфа: Изд. Башкир. ун-та, 1998.
21. Тютчев Ф.И. Лирика / изд. подгот. [послесловие написал] К.В. Пигарев. М.: Наука, 1965.



22. *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.
23. *Егоров Б.Ф.* Жуковский и Тарту // Егоров Б.Ф. От Хомякова до Лотмана. М., 2003. С. 255–267.
24. *Киле П.* Романтическая эпоха и классическая традиция // <http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/89/> (дата обращения: 25. 12. 2007).
25. *Вольперт Л.И.* Вместо послесловия к пьесе «Семь дней в Дерпте» // <http://lepo.it.da.ut.ee/~lar2/Pjesa/kats.htm> (дата обращения: 25. 12. 2007).
26. *Вольперт Л.И.* Семь дней в Дерпте // Вышгород. 1995. № 1–2. С. 39–63.
27. *Аверинцев С.С.* Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // Русская мысль. 1991. № 3910. С. 16–17.
28. *Кнабе Г.С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000.
29. *Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX вв. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.
30. *Литературная теория немецкого романтизма* / под ред., со вступ. ст. и коммент. Н.Я. Берковского; пер. Т.И. Сильман, И.Я. Колубовского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.

THE STILL ANGEL. ON THE HISTORY OF ONE OF THE CONSTANT MOTIFS OF RUSSIAN LITERATURE. ARTICLE TWO. THE INEFFABLE: FROM ZHUKOVSKY TO TURGENEV.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 70–91. DOI 10.17223/24099554/2/5

*Shchukin Vasily G.* Jagiellonian University in Kraków (Kraków, Poland). E-mail: wszczukin@yandex.ru

*Keywords:* still angel, guardian angel motif, topos, ineffable, Platonism, romanticism, V.A. Zhukovsky, I.S. Turgenev.

The Western Europe mythical image and the motif of the still angel, which the first article was about, perfectly met the reader expectations of the Russian well educated society of the first half of the 18th – early 19th centuries where the need in "soft", that is enlightened and humane, religiosity took an important place. The mentioned motif settled down in the Russian literature as well, especially in pre-romantic and romantic lyric poetry. Speaking about the immediate literary sources of the still angel motif, it is worthy of notice, that, when creating Lisa Kalitkina image, Turgenev kept the intertextual memory of another victim of an unhappy love affair – "poor Lisa", the heroine of Karamzin's novel with the same name. However, she can only be characterized as a distant ancestor of the inhabitant of the *Home of the Gentry*. It is Pushkin's Tatyana Larina who is much closer to her: a girl with a pure soul, silent, serious and faithful to her darling for all. Svetlana from Zhukovsky's ballad with the same name is even closer to Lisa Kalitkina: a girl who is not only "angelic", dreamy and silent, but also religious. In the lyric poetry of this poet, the motif of the still angel takes an important place, forming a bond with its German prototype; the *Home of the Gentry* is full of reminiscences from Zhukovsky's poetry.

As for the real prototypes of Lisa Kalitkina, a special role belongs to Zhukovsky's nieces, the Protasov sisters, Mariya and Alexandra (their married names are Moyev and Voyeykova respectively). Alexandra, who was Svetlana's prototype, was justly called angelic during her lifetime for her gentle temper and virtue; I.I. Kozlov and N.M. Yazykov, who were in love with her, called her a still angel in their poems. At the same time, her character (at

least before her marriage with A.A. Voyeykov) was mainly cheerful, not sad. Maria, who was Alexandra's sister and Zhukovsky's beloved, was different. The poet often compared her with a still angel, including the poem he wrote on the occasion of her unexpected death, "19th March, 1823". Her temper reminds the one of the main character of the *Home of the Gentry* most of all.

The image of the still angel, by Turgenev, is a logical conclusion of the long way of Lavretsky who wandered through his life in the search of the great mystery of existence which consists in the inexpressible – beauty, love, "stillness" and call of duty. The inexpressible is one of the major categories of the romantic philosophy and aesthetics; it was worked out by W. Wackenroder, L. Tieck and F. Schelling. As well as Hesychastic silence, it goes back to Neo-Platonism which serves as the general source of Eastern and Western Christianity conceptions of the inexpressible highest values.

### References

1. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i*: v 3 t. [Selected articles. In 3 vols.]. Tallin, 1992–1993, vol. 1, pp. 296–336.
2. Toporov V.N. "Bednaya Liza" Karamzina: *Opyt prochteniya: K dvukhsotletiyu so dnya vykhoda v svet* [Reading "Poor Liza" by Karamzin: to the bicentenary of the publication]. Moscow: Russian University for the Humanities Publ., 1995. 512 p.
3. Turgenev I.S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem*: v 28 t. [The complete works and letters. In 28 vols.]. Moscow; Leningrad: Nauka Publ., 1960–1968.
4. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 10 t. [The complete works. In 10 vols.]. Moscow; Leningrad: AS USSR Publ., 1949–1951.
5. Gubareva R.V. "Svetlana" V.A. Zhukovskogo (iz istorii russkoy ballady) ["Svetlana" by V.A. Zhukovsky (from the history of Russian ballads)]. *Uchenye zapiski Leningradskogo pedagogicheskogo instituta*, 1963, vol. 245, pp. 193–212.
6. Dushechkina E. *Svetlana. Kul'turnaya istoriya imeni* [Svetlana. The cultural history of the name]. St. Petersburg: European University at St. Petersburg Publ., 2007. 226 p.
7. Toporov V.N. "Vetkhyy dom" i "dikiy sad": *obraz utrachenno go schast'ya (stranichka iz istorii russkoy poezii)* [The "old house" and the "wild garden": the image of the lost happiness (a page from the history of Russian poetry)]. In: Krysin L.P. (ed.) *Oblik slova* [The image of the word]. Moscow: Russian Academy of Sciences Publ., 1997, pp. 290–318.
8. Solovev N.V. *Istoriya odnoy zhizni. A.A. Voeykova – "Svetlana"* [The story of one life. A.A. Voeykova – "Svetlana"]. Petrograd: Sirius Publ., 1915–1916.
9. Afanas'ev V. *Zhizn' i lira: Khudozhestvenno-dokumental'naya kniga o poete Ivane Kozlove* [The life and lyre: A fiction and documentary book about the poet Ivan Kozlov]. Moscow: Detskaya literatura Publ., 1977.
10. Kozlov I.I. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [The complete poems]. Leningrad: Sovetskiiy pisatel' Publ., 1960.
11. Yazykov N.M. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [The complete poems]. Moscow; Leningrad: Academia Publ., 1934.
12. Nemzer A. "Sii chudesnye viden'ya...": *Vremya i ballady Zhukovskogo* ["These wonderful visions ...". The time and ballads by Zhukovsky]. In: Zorin A., Nemzer A., Zubkov N. *Svoy podvig svershiv...* [With his deed accomplished]. Moscow: Kniga Publ., 1987.
13. Vatsuro V.E. *S.D.P.: Iz istorii literaturnogo byta pushkinskoy pory: (S.D. Ponomareva i kruzhok "Soslovie druzey prosveshcheniya")* [S.D.P.: From the history of the literary life in Pushkin's time (S.D. Ponomareva and the circle "The friends of Education")]. Moscow: Kniga Publ., 1989.

14. Lotman Yu.M. *Roman A.S. Pushkina "Evgeniy Onegin": kommentariy* [A. Pushkin's novel "Eugene Onegin": Commentary]. In: Lotman Yu.M., Egorov B.F. *Pushkin*. St. Petersburg: Iskusstvo – Spb., 1995, pp. 472-762.
15. Dostoevskiy F.M. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 30 t. [The complete works. In 30 vols.]. Leningrad: Nauka Publ., 1972–1990.
16. Smirenskiy B. Zamechatel'naya russkaya zhenshchina [The wonderful Russian woman]. *Moskva*, 1958, no. 4, pp. 216–218.
17. Kaydash S. *Sila slabykh: Zhenshchiny v istorii Rossii (XI–XIX vv.)* [The strength of the weak. Women in the history of Russia (the 11th–19th centuries)]. Moscow, 1989, pp. 181-227.
18. *The website of the Central Library System*. Available at: <http://www.cbs1vao.ru/Decabr/f6.htm>. (Accessed: 23rd December 2007).
19. Zhukovskiy V.A. *Sobranie sochineniy*: v 4 t. [The collected works. In 4 vols.]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat Publ., 1959–1960.
20. Ayupov S.M. *Problemy poetiki Turgeneva-romanista* [The poetics of Turgenev-novelist]. Ufa: Bashkortostan University Publ., 1998.
21. Tyutchev F.I. *Lirika* [The lyrics]. Moscow: Nauka Publ., 1965.
22. Veselovskiy A.N. *V.A. Zhukovskiy: Poeziya chuvstva i "serdechnogo voobrazheniya"* [V.A. Zhukovsky: the poetry of feelings and "imagination of the heart"]. St. Petersburg, 1904.
23. Egorov B.F. *Ot Khomyakova do Lotmana* [From Khomyakov to Lotman]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2003, pp. 255-267.
24. Kile P. *Romanticheskaya epokha i klassicheskaya traditsiya* [The Romantic era and the classical tradition]. Available at: <http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/89/>. (Accessed: 25th December 2007).
25. Wolpert L.I. *Vmesto poslesloviya k p'ese "Sem' dney v Derpte"* [Instead of an epilogue to the play "Seven Days in Dorpat"]. Available at: <http://lepo.it.da.ut.ee/~lar2/Pjesa/kats.htm>. (Accessed: 25th December 2007).
26. Wolpert L.I. *Sem' dney v Derpte* [Seven Days in Dorpat]. *Vyshgorod*, 1995, no. 1–2, pp. 39-63.
27. Averintsev S.S. *Khristianskiy aristotelizm kak vnutrennyaya forma zapadnoy traditsii i problemy sovremennoy Rossii* [The Christian Aristotelianism as an internal form of the Western tradition and problems of modern Russia]. *Russkaya mysl'*, 1991, no. 3910, pp. 16-17.
28. Knabe G.S. *Russkaya antichnost': Soderzhanie, rol' i sud'ba antichnogo naslediya v kul'ture Rossii* [The Russian Antiquity: The content, role and fate of the ancient heritage in the culture of Russia]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 238 p.
29. Etkind E.G. *"Vnutrenniy chelovek" i vneshnyaya rech': Ocherki psichopoetiki russkoj literatury XVIII–XIX vv.* [The "Internal Man" and external speech: Essays on psychopoetics of Russian literature of the 18th–19th centuries]. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury Publ., 1998. 446 p.
30. Berkovskiy N.Ya. (ed.) *Literaturnaya teoriya nemetskogo romantizma* [The literary theory of German romanticism]. Translated from German by T.I. Silman, I.Ya. Kolumbovskiy. Leningrad: Leningrad Writers Publ., 1934.

**Т.П. Шастина**

**КНИГА Г.М. ПУШКАРЕВА «В ХРЕБТАХ АЛТАЯ»  
КАК ПРООБРАЗ ОЙРОТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ  
(К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННО-ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ  
ВООБРАЖЕНИИ СОВЕТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ОКРАИНЫ)**

---

*В статье рассматривается книга «В хребтах Алтая» Г.М. Пушкарева, одного из идеологов сибирской раннесоветской литературы, как образец художественно-идеологического воображения советской национальной окраины (Ойротской автономной области). Литературный контекст этого вымышленного травелога интерпретируется как переоткрытие Горного Алтая, закрепляющее за территорией новое название – Ойротия, а позиция автора – как следование областнической традиции в создании образов инородцев и инородческих земель. Ключевые слова: Ойротия; русская литература Сибири, травелог, имагология, энциклопедизм.*

В раннесоветскую эпоху происходит разрыв поступательного движения в художественно-идеологическом воображении Горного (Русского) Алтая, образцы которого были даны научными травелогами XVIII–XIX вв. и далее получили свое развитие в публицистике сибирских областников. Наречение созданной на его территории в 1922 г. административной единицы Ойратией (Ойротией) и, соответственно, проживающих здесь коренных этносов собирательным этнонимом «ойраты» (ойроты) порождает литературный образ «народ без имени» [1. С. 13–19] и в очередной раз делает эту национальную окраину «terra incognita». В этой ситуации все дореволюционные издания о Горном Алтае объявляются «буржуазными», идеологически вредными, морально устаревшими, и в текстах об Ойротии начиная с 1922 г. (с первых публикаций в журнале «Сибирские огни» [2]) происходит литературное *переоткрытие*<sup>1</sup> территории, которую можно назвать «периферией периферии». Сложнейшие

---

<sup>1</sup> К.В. Анисимов, проанализировавший формирование русской литературной традиции в Сибири, пришел к выводу, что «возникавшие на пути становления этой традиции паузы, моменты своеобразного «безвременья» создавали на каждом следующем этапе развития ощущение того, что региональная словесность вновь только нарождается, а опыт, накопленный годами ранее, – не в счет» [3. С. 289].

процессы едва закончившейся к моменту юридического оформления национальной автономии в Горном Алтае гражданской войны делают эту территорию *завоеванной периферией*; в этом статусе нуждающейся прежде всего «в идеологическом переосмыслении и символическом «переименовании» [4. С. 60]. Переосмысление начинается с включения Ойратской (чаще употребляется написание Ойротская) автономной области в состав советских *восточных* территорий, произведенное в соответствии с классификационными критериями национальной политики тех лет [5. С. 40–41]. Риторика культурной отсталости заставляла писателей при взгляде на эту территорию извне и особенно – изнутри сосредоточивать внимание на самом диком, самом отсталом, изображать коренное население как жертву колониальной политики царизма в прошлом и великорусского шовинизма – в настоящем. К концу первого десятилетия существования автономной области складывается довольно значительный корпус посвященных национальной автономии произведений разных стилей и жанров: очерков столичных и сибирских журналистов [6], мемуаров, трудов историков, этнографов; в столичных издательствах выходят художественные произведения [7; 8; 9]; формируется переводческая школа с алтайского языка. Бравурной кодой первого десятилетия автономии становится ойротский выпуск журнала «СССР на стройке» (1932. № 9) с текстом Марка Эгарта (ранее выпустившего книгу об Ойротии с говорящим названием «Переправа» [10]) и фотоснимками М. Альперта и С. Фридянда, не оставляющий сомнений в том, что в ойротском тексте доминирует идеологема *красной нови*.

Любые отступления от принципов национальной политики в показе национальной автономии жестоко караются, примером чему может служить история травли Л.П. Мамета, автора исследования об особенностях гражданской войны в Горном Алтае, написанного на основе тогда еще сохранявшихся документов противоборствующих сторон и по воспоминаниям участников [11]. Автор позднее был вынужден признать, что допустил непростительные ошибки в трактовке событий начала XX в. в Горном Алтае и особенно в интерпретации гражданской войны как войны национальной. На фоне множества трагических судеб писавших об Ойротии в 1920–1930-е гг. (П.Я. Гордиенко, Г.И. Гуркин, Н.Н. Зарудин, Л.П. Мамет, И.И. Катаев, П.А. Чагат-Строев и др.) счастливым исключением выглядят успешная писательская карьера создателя первого романа о советской

Ойротии А.Л. Коптелова [12], а также административно-издательская деятельность Г.М. Пушкарева. Пушкарев в общедоступной форме детской книги первым систематизировал естественно-географические и этнографические сведения об Ойротии [13]. Избегая политических оценок, он фактически разработал основу для написания ойротской энциклопедии, которой так и не суждено было появиться на свет (да и вряд ли кто рискнул бы создавать в тот период областную энциклопедию, памятуя о печальной судьбе Сибирской советской энциклопедии)<sup>1</sup>.

Глеб Михайлович Пушкарев (1889–1961) – заметная фигура в литературной жизни советской Сибири, один из создателей журнала «Сибирские огни», один из идеологов Сибирского союза писателей [15]. Яркий краевед, он много сделал для осмысления феномена сибирской раннесоветской литературы и локуса «Ойротия» в ней. В частности, им создана первая сибирская хрестоматия – «Сибирская новь» [16], где новейшие произведения о Сибири были сгруппированы по хроникально-тематическому принципу (Путь к Октябрю – Октябрьская революция в Сибири – Падение Советской власти – Директория – Интервенты и Колчак – Гражданская война в Сибири – Красная армия – Годы разрухи – Новый быт – Комсомол и пионеры – Сибирский край – Сельское хозяйство – Природные богатства Сибири – Торговля – Кооперация – Народное образование – Туземцы). Символом Ойротии в этой книге становится Чуйский тракт (в книге помещена крошечная справочная статья «Чуйский тракт» и одноименное стихотворение Ильи Мухачева). Заключительный раздел книги<sup>2</sup>, весьма символичен – на фоне «красной нови» отчетливо проступают идеи сибирских областников: в процессе русской колонизации Сибири «туземец был оттеснен», в частности «киргизы оттиснуты в степи по Иртышу, алтайцы и шорцы загнаны в горы, а все лучшее захвачено русскими... Туземцы – основное когда-то население Сибири, в царской России стали чем-то посторонним, лишним, бесправным, забытым народом...» [16. С. 247]. При этом закономерно подчеркивается, что советская власть резко изменила положение – «туземец из презираемого инородца –

<sup>1</sup> Следует отметить, что справочно-энциклопедическое издание, посвященное Горному Алтаю [14], вышло только в XXI в. Данный проект был задуман и осуществлен как книга, влияющая на формирование позитивного имиджа региона.

<sup>2</sup> Текст раздела «Туземцы» можно атрибутировать по Пушкареву как публицистическое осмысление специфики коренного населения Сибири, выполненное на основе одной из первых художественных публикаций этого автора, посвященных алтайцам [17].

стал равноправным членом советской семьи. Туземец получил право гражданства, право самоопределения, право организации своего управления, советского строя» [16. С. 248].

Следующая хрестоматия, «Сибирь в художественной литературе», создавалась как «учебное пособие для школы повышенного типа, начиная со школы 2 ступени и кончая вузом», пропагандирующее Сибирь на всесоюзном уровне; на местном же уровне это был стимул «для творческой работы по поднятию культуры Сибири, превращенной Октябрем из царской колонии в равноправную часть РСФСР – СССР» [18. С. 7]. В предисловии Пушкарев, разделяя взгляды основателей советского краеведческого движения, писал, что без истории литературы своего края краеведение будет половинчатым [18. С. 3]. В этом издании было значительно сокращено число тематических рубрик: 1. Туземная Сибирь и сибирская старина. 2. Кандальная Сибирь и приискатели. 3. Крестьянская Сибирь до революции и переселение. 4. Революционное движение в Сибири и гражданская война. 5. Новая Сибирь. Работа по отбору текстов для последней рубрики приводит Пушкарева к выводу, что большинство современных произведений не являются «вполне художественными», в них преобладают публицистические начала. В этой книге ойротская тематика попала в две рубрики – «Туземная Сибирь и сибирская старина» и «Новая Сибирь» (по-прежнему символом окраинного положения Ойротии Пушкарев считает Чуйский тракт – трансграничный коридор в Монголию; перепечатывая стихотворение Ильи Мухачева «Чуйский тракт», составитель дал краткую справку об авторе: «Мухачев Илья. Крестьянин. В 1920 г. научился грамоте. Сейчас печатается в газетах и журналах. Обещает развиваться в крупный талант» [18. С. 300]<sup>1</sup>.

Если сюжетно-мотивный комплекс первой рубрики хрестоматии был весьма разнообразен (быт и религиозные представления тузем-

---

<sup>1</sup> Первый сборник И. Мухачева назывался «Чуйский тракт» [19] и открывался одноименным стихотворением, привлекая Пушкарева соединением колониальных мотивов с мотивами красной нови:

Не купцу ли с хмельного дурмана,  
Ослабев на сердце и язык,  
Отдавал первейшего барана  
За стекляшку светлую калмык? <...>  
Но с тех пор прошло дней сивых много,  
Красный ветер здесь провеял пыль;  
По надбездным пасмурным дорогам  
Зацвела совсем другая биль.

цев Сибири; политика русского капитала в туземной Сибири; отношение туземцев к царским чиновникам; национальный вопрос в царской Сибири; положение туземцев Сибири в дореволюционной России; национальный вопрос в СССР; положение народностей Сибири в настоящее время; Сибирь – царская колония; нравы и быт старой Сибири; мирские начала в сибирской деревне), то о новой Сибири говорить было еще практически нечего, изобрели только три темы: борьба за новый быт; отцы и дети в сибирской деревне; новая деревня.

Перепечатывая свои миниатюры «Младенцы гор» в рубрике «Туземная Сибирь и сибирская старина», Пушкарев предваряет их биографической справкой: «Пушкарев Глеб Михайлович. Родился в 1889 г. в Томске. Детство провел в сибирской деревне, вобрал в себя её дух и быт, что после и стало главным мотивом в его творчестве. Окончил среднюю школу экстерном и поступил в психоневрологический институт, но война не позволила его окончить. По характеру письма – бытовик и детский писатель» [18. С. 30]. По сути, в названных миниатюрах Пушкарев развивает областнический мотив «туземцы – дети природы» (об алтайцах в этом ключе писал, например, Г.Н. Потанин в цикле «В Чемальском тупике», называя их «детьми природы, которые живут в рабстве у своих предрассудков» [20]).

В 1930 г. Пушкарев выпускает собственную небольшую богато иллюстрированную фоторепродукциями и рисунками книгу «В хребтах Алтая: Для детей среднего и старшего возраста», которую можно назвать прообразом популярной энциклопедии об Ойротии<sup>1</sup>. Немудреный сюжет книги Пушкарева с позиций нашего времени воспринимается как совершенно нереальный – трое школьников Виктор Головин, Алексей Петров, Григорий Аламбаев-калмык с проводником отправляются в путешествие по Горному Алтаю, их маршрут пролегает через всю территорию области с заходом на Белуху, спуском в Казахстан и возвращением на пароходе из Семипалатинска в Бийск. Вымышленное путешествие<sup>2</sup> позволяет вместить в текст значительный объем разнородной информации, а возраст героев и обозначение адресата служит лишь отвлекающим маневром, чтобы избежать бичуемых в тот момент партией уклонов в национализм или великодержавный шовинизм, не говорить, что все беды алтайцев – от русских (что не преминул подчеркнуть А. Копте-

<sup>1</sup> Научный очерк об Ойротии вскоре опубликовал Л. Эдоков [21].

<sup>2</sup> Ср. с путевыми очерками А. Коптелова «Золотые горы» [22], «Горными тропами» [23] или с дневником Всесоюзной пионерской экспедиции юных мичуринецов Кованова [24].



лов в своем «Мороке» [25]). Обращение к форме детской книги типологически объяснила М.О. Чудакова, писавшая, что в литературе 1920–1930-х гг. «реальность повседневной жизни – с её тяжелым бытом и прочим – растворялась, выводилась из наблюдения. Начались поиски возможности писать вне конкретного материала текущей жизни, вне реальности современности. Открылись два таких пути – историческая проза и литература для детей...» [26. С. 247].

Собратья по цеху рассматривали книгу Пушкарева как неудачный пример произведения для детского чтения, о чем свидетельствует статья Клеопатры Гайлит «Заметки о сибирской детской литературе» [27]<sup>1</sup>. Писательница высоко оценивала образный потенциал Горного Алтая: «Богатейший во всех отношениях участок Сибири – Алтай – уже давно привлекает к себе внимание писателей, в том числе и детских. Для писателя, как и для художника, Алтай – неисчерпаемая сокровищница. Даже объективный фотограф с маломальским художественным чутьем может найти на Алтае потрясающую по красоте «мертвую натуру», не говоря уже о неиспользованных в этом отношении возможностях кино. Чтобы *омертвить* Алтай, надо особое умение, особый талант» [27. С. 151]. Его-то и обнаружила Гайлит у Пушкарева, «прирожденного сибиряка», «изъездившего и исходившего Алтай вдоль и поперек еще смолоду». С позиций критика она заявляет, что книга «В хребтах Алтая» в список художественных попала случайно. «Это – сухие выписки из десятка учебников географии и дневников «аполитичных» сибирских ботаников, геологов, энтомологов «времен очаковских и покорения Крыма» [27. С. 151]. Гайлит категорически требовала, чтобы Пушкарев перешел «к показу такой Сибири, такого Алтая, которые встают в сознании каждого школьника как определенная, с большим удельным весом часть СССР» [27. С. 152].

На наш взгляд, негативную оценку 1933 г. мог спровоцировать отзыв ойротского идеолога П.Я. Гордиенко о книге Пушкарева: «Нельзя безнаказанно протаскивать на четырнадцатом году революции утверждение, что Чорос-Гуркин, Сары-Сеп–Конзычаков, Ток-

---

<sup>1</sup> К.Н. Гайлит выпустит историческую повесть для детей «Грозный перевал» [28], написанную на основе воспоминаний почитаемого в советскую эпоху героя гражданской войны в Горном Алтае И. Долгих. Это идеологически «правильное» изложение, пожалуй, самого трагического эпизода из истории гражданской войны в горах Алтая – «снежного похода» и гибели отряда есаула Кайгородова; А.Л. Коптелов, упоминая о том, что К.Н. Гайлит как жена «врага народа» была репрессирована, ошибочно писал, что набор этой книги был рассыпан [29]; позднее текст был переиздан с послесловием горно-алтайского историка С. Пахаева [30].

машев и Тибер-Петров, бывшие вдохновители контрреволюционной каракорумской авантюры, являются борцами за существование алтайца» [1. С. 10]. В предисловии к своей «Ойротии» Гордиенко сетовал на отсутствие современных (т.е. идеологически правильных) книг о регионе, замечая, что «старые дореволюционные издания переиздаются и продолжают оставаться, как незаменимые справочники об Алтае. Быстро расхватываются книги проф. Сапожникова, Верещагина, Крылова, Пилипенко. Но все это материал устаревших обследований. Многие из них не отвечают истинному лицу современной растущей и крепнущей Советской Ойротии. Однако других книг об Ойротии нет» [1. С. 9].

Примером переработки в нужном идеологическом ключе дореволюционной научно-популярной книги может служить переиздание труда проф. В.В. Сапожникова «Пути по Русскому Алтаю» (Томск, 1912), подготовленное Сибкрайиздатом [31]. В предисловии были названы причины переиздания данного текста: возрастающий интерес к изучению Алтая, организация многочисленных экскурсий, отсутствие «руководящей» литературы» для исследования Алтая. Утверждалось также, что издание 1912 г. значительно устарело «в части общего облика жизни Алтая и цифровых данных», указывались новейшие источники, на основе которых были сделаны необходимые уточнения, в частности новейшие справочники [32, 33] и данные сибирской плановой комиссии. Основную работу по редактированию второго издания выполнила дочь профессора – Н.В. Сапожникова; среди тех, кто трудился над подготовкой книги к печати, был назван и Г.М. Пушкарев.

Написанный Г.Н. Потаниным специально для книги В.В. Сапожникова очерк «Население» был заменен компилятивным очерком «Ойратская автономная область», в котором угадывается рука Г.М. Пушкарева, «замаскировавшего» статистику и новым названием базовый текст Потанина, что и позволило частично сохранить его – при условии, что партийные цензоры были людьми малообразованными и внимательно в содержание не вчитывались. Новый очерк начинался с констатации этнического своеобразия Ойротии: «Помимо природных особенностей горной страны, Русский Алтай своеобразен и по основному составу своего туземного населения, объединенного в особую Автономную область ойратского народа» [31. С. 14]. Далее следовала статистика: «Территория Ойратской области равняется 90.689 кв. километров. По национальному составу

население области слагается из 54,57 % русских, 41,99 % алтайцев, 2,96 % киргизов и 0,48 % прочих» [31. С. 15] и указывалось, что алтайцы (не ойроты, не калмыки) в племенном отношении разделяются на собственно алтайцев и черневых татар, сойотов (монголов), теленгитов, телеутов, кумандинцев, туба, т.е. приводились самоназвания коренных этносов.

С этой обновленной статистики и начинается первая глава книги Г.М. Пушкарева «В хребтах Алтая», названная «Неожиданное путешествие»: «Виктор читал по карте “Территория Ойротской автономной области занимает 90689 кв. километров. Население 86971 человек, распределяющихся по 10 аймакам и 690 нас. пунктам”» [13. С. 3]. Школьники подсчитали, что на 1 кв. километр в Ойротии приходится меньше одной души, и это привело их в восторг: «Слышь, ребята, а в Германии на 1 кв. километр приходится 134 души, а в Бельгии – 256 и в центральной части РСФСР 20 душ. Вот это я понимаю! Хорошая страна! Горы, озера, ледники...» [13. С. 4].

Не имея возможности разместить в книге цветную карту территории, Пушкарев прибегает к её описанию: «Карта переливалась коричневыми красками. От бледного она перебежала почти к черному и так же быстро спускалась на светлую. Синие жилки обняли, сцепили темные пятна со щупальцами во все стороны, связали их, стеклись сами в жгуты и протянулись двумя голубыми лентами к северу. Ряд голубых пятен, больших и малых, васильками выглядывали среди коричневых пятен. Это горные озера разбросались по всей карте, и на темных коричневых пятнах белелись полосы снегов – ледники» [13. С. 4].

«Продвинутые» советские школьники, стоя у такой карты, понимают, в каких условиях им предстоит провести лето, а потому должным образом собирают снаряжение. В описании экипировки экскурсантов отчетливо просматривается рекомендательный список В.В. Сапожникова [34. С. 166–167], а не ассортимент улалинских торговых точек - «...на вьючных лошадях, в сумах было достаточно набито всякой провизии. Тут сухари, мука, консервы, копченые колбасы, сгущенное молоко, аптечка, посуда разная, спирт, вино на всякий случай, ножи, топоры, таганы, починочный материал, а у седла каждого мешки с бельем, подушкой, одеялом и шубой» [13. С. 4].

Первая остановка в пути – селение Чемал, излюбленное место отдыха сибиряков с конца XIX в.<sup>1</sup> Чемал необходим был Пушкареву

---

<sup>1</sup> Предшественниками Пушкарева в описании этого локуса в раннесоветской литературе были П. Казанский [35] и М. Шкапская [36]. Последняя назвала курортное местечко

для создания общего представления о горах – что в одинаковой степени было важно и для сибирского, и для столичного читателя: «Кругом горы. Они цепями обступили Чемал и уходили в бесконечную даль, поражая обилием красок. Впереди темно-зеленые, дальше синие, там туманно-синеватые, розовые, а за ними белые шапки ледников. И далеко в туманной дали белела, извиваясь, Катунь. Катунь в диком беге налетала на скалы, рвала их, бешено бросалась в сторону, чтобы опять наскочить с другой стороны. Она как будто кричала, воя, бесновалась...» [13. С. 5].

Этот горный пейзаж отчетливо напоминает картины Н.К. Рериха и Г.И. Гуркина, подобное впечатление усиливается в книге пейзажными фотоснимками. Река в описании – не просто элемент экзотического пейзажа, а «гидроресурс» (в отличие от П. Гордиенко, который планировал «втянуть Алтай в эксплуатацию» уже во второй пятилетке и писал, что в деле энерговооруженности Кузбасса Бие-Телецкая гидростанция произведет «целый промышленный переворот», давая не менее полумиллиона киловатт [1. С. 136], Г. Пушкарев упоминает о планах использования энергоресурсов Катунь: «Там в прошлом году делали опыты и нашли, что силовая станция Тельдекпена может поднять половину двигателей Сибири. В Сибири двигателей на 47 тысяч лошадиных сил, а Тельдекпень может дать 42 тысячи» [13. С. 5]<sup>1</sup>).

Сибирская слава местечка Чемал начиналась с деятельности православной миссии, оно слыло еще и учебным центром в горах Алтая, поэтому закономерно здесь у Пушкарева появляется новый персонаж – учитель-естествовед Александр Иванович. Он сообщает путешественникам-ученикам массу статистико-экономической краеведческой информации, например: в Чемале «109 хозяйств и 756 жителей, а дачников съезжается сюда до 300 и более за раз. Да еще вот сюда по хребту есть дом отдыха, куда приезжают рабочие и служащие из разных городов Сибири. Дом приспособлен на 100 коек» [13. С. 7]; «...у нас 109 дворов и около 70 из них – алтайцы. А разве заметно? Дома, как у русских, и тип почти русский. Они значатся как

---

«русским Давосом» и практически на этом закончила свой очерк об Ойротии (что должно было после описания шаманских практик символизировать движение дикой национальной окраины к цивилизованному светлому будущему). Заметим, что подобным образом (как островок цивилизации в дикой горной стране) описывал Чемал в романе «Черное озеро» украинский писатель В. Гжицкий [8], ездивший в 1928 г. в Горный Алтай с киноэкспедицией начинающего А. Довженко изучать ойротов.

<sup>1</sup> Чемальская ГЭС была построена в 1935 г.

черневые татары-алтайцы, но давно уже обрусели, слились с русскими... Все живут по русским обычаям. Занимаются земледелием, скотоводством, пчеловодством. Обработка земли примитивная...» [13. С. 7]; «Чем охотно занимаются, так пасекой. В горных долинах везде заимочки и пасеки. Один Чемал собирает до 5 тонн меда ежегодно. Ну, и промыслы есть. В августе орехи кедровые бьют, охота хорошая. Есть медведи... Горный козел, даже марал встречается... Вообще край богатый. Ну, конечно, значительный доход дают дачники. Их здесь и зовут по-своему – воздушники» [13. С. 8]. Вся эта информация детализируется в процессе экскурсии на Каракольское озеро (тут и технология выращивания маралов в специально загороженных маральниках, и консервация их рогов, и быт старообрядца-пасечника, и традиционное для сибирской литературы упоминание о медведях, и технология орехового промысла, и новейшая статистика по мараловодству, пчеловодству, охотничьему промыслу).

Авторские же описания в первой части в основном строятся на основе научных данных по географии, ботанике, зоологии, энтомологии и т.п.; например: «Начиналась таежная полоса. Огромные стволы кедров и лиственниц смешались с мелкой лесной порослью, а трава запутала все. Трава казалась лесом. Пучечники вытянулись в целые деревья со стволом в четверть и более. Под одним листом можно было спрятаться от дождя» [13. С. 12]. «Весь склон и дно завалены сплошь массой разноцветного камня – яшма, кварц, песчаник, грубый гранит. Местами лежали целые друзы кристаллов горного хрусталя, играя радугой на солнце, поражая правильностью, полированностью своих граней» [13. С. 16]. Из всех растений Горного Алтая особое внимание уделяется *колбе* (черемша – *Allium victoriális*, лук победный) как весьма ценному продукту питания; бадану (*Bergenia*) как экономически важному дубильному сырью; кедру (местное название сибирской кедровой сосны – *Pinus sibirica*) как объекту традиционного орехового промысла.

В чемальских материалах Пушкарева практически отсутствует этнологическая информация (что можно объяснить устоявшимся представлением о цивилизованности этой местности), участники экспедиции надеются почерпнуть таковую «где-то в горах, в затерявшихся аулах туземцев, в горных массивах абайца и казака за Белухой» [13. С. 20]. Автор находит альтернативный способ включения в текст сведений такого рода – через отсылку к этнографическим зарисовкам Г.И. Гуркина, поэтому объектом описания становится

и селение Анос, бывшее в свое время штаб-квартирой ученых и художников круга Г.Н. Потанина. Не упоминая об этом, Пушкарев формирует представление о Чемале как островке культуры в подглавках «Домик под утесом» и «У художника Гуркина». Фраза учителя, представляющего хозяину – «высокому бритому старику-алтайцу» путешественников, – «Они и не знают, что творится в Горном Алтае» [13. С. 21] – ключевая для понимания ситуации, в которой оказался Г.И. Гуркин по возвращении из эмиграции: если Сибирь приветствовала его, то в Горном Алтае он был предан забвению и как политик, и как художник. Пушкареву важно было подчеркнуть исключительность дарования алтайца Гуркина, его академическую школу. В книге обзор творчества алтайского художника делается через описание мастерской: «Вот огромное полотно «Хан-Алтай», дальше пороги на Катунь, вот камлание, «Корона Катунь», вот ряд бытовых картин алтайцев. Реки, горы, озера, целый каскад красок, солнечных пятен, ярких мазков. Вот лоскутки бумаги, и на них уголь, карандаш, перо оживляют природу Алтая. Вот целая заросль папоротников. Вот алтайцы сидят за котлом, и так без конца<sup>1</sup>. Картины, рисунки, зарисовки. Тут же целая коллекция зарисовок Монголии» [13. С. 22]. Учитель дополняет увиденное биографической информацией и констатирует: «...в совершенно еще дикой некультурной стране мы видим такие таланты. Ведь Гуркин – алтаец, калмык. Он и родился в алтайских горах» [13. С. 22]. В сравнении творческой манеры Гуркина с манерой другого художника-алтайца Н.И. Чевалкова<sup>2</sup> усматривается искусствоведческий источник [39]. «Чевалков – художник другого уклона. В его творчестве новые песни, новые нотки. Чевалкова не интересуют детали, копийность рисунка, ему важно передать настроение, которое охватывает его, и он передает это настроение гаммой красок, игрой, не гонясь за сюжетом. ...Судьба его не менее интересна. Он крестьянин из телеутов» [13. С. 23].

Далее Пушкарев называет имена политиков и просветителей, к тому времени уже вычеркнутые из местных исторических анналов, вкладывая их в уста персонажа – алтайца (Аламбаева-калмыка): «Кто написал книгу об Алтае? Сарысеп Казанчаков (так. – Т.Ш.). Кто переводит книги на алтайский язык? – Токмашев. Кто боролся за право существования алтайца? – Доктор Тибер-Петров. – Все на-

<sup>1</sup> Писатель в этом фрагменте основывается на восторженных отзывах томичей о выставках Г.И. Гуркина 1907–1908 гг. [37, 38].

<sup>2</sup> Николай Иванович Чевалков (1892–1937), живописец, график, член общества художников «Новая Сибирь».

ши, алтайцы-калмыки» [13. С. 24]. В этом контексте упоминается и И.С. Алагызов – Пушкарев предвидит его судьбу – до 1937 г. остается совсем немного...

Распрощавшись с учителем, школьники из Аноса направляются по горной дороге в Мыюту, на Чуйский тракт, по аналогии с шелковым путем образно названный в книге «шерстяным путем». Это «главная жила, по которой течет шерсть из Монголии в СССР, где идет торговля с Монголией» [13. С. 25]. В книге кратко характеризуются населенные пункты вдоль тракта: Шебалино («Когда-то богатое, торговавшее с Монголией село, служившее перевалом между Монголией и Бийском, поистрепалось, похудало, осунулось и потеряло свое величие. Купец исчез, ему нечего стало делать, вся торговля перешла в руки государства, которому не требовалось перевалочного пункта, и Шебалино свернулось в деревушку, забив лишние дома, избы, сократив богатеев-купцов» [13. С. 25]) и Топучая («Сеном и живут, хлеба своего нет, а сено – лучше не надо. Сытно живут, опять же ореху тут на перевале много, охота...» [13. С. 26]).

Подъем на Семинский перевал и открывающиеся с него картины наводят на разговор о варварской рубке лиственницы ради сбора серы – жевательной смолки, а далее – на рассуждения о лиственнице как строительном материале и о лесном богатстве области. Проводник рассказывает, как опять-таки варварски вырубают и сплавляют лес в прителецкой тайге: «Ох, и леса здесь хороши. Сколько этих лесов спускают по Бии, по Лебеди, Убе... и не перескажешь. Прорубят просеку прямую с горы, и пускают по ней лес. И веток не рубят. Как упадет вниз, так и попрет без задержки. Так, скажи, пожалуйста, от веток и следов нет, словно их и не было. Сорвет все, счистит, и лесинка, как именинница, внизу ляжет. А там ловят и на лошадях к реке. Плоты ладят и – пошло...» [13. С. 27]. «Рубят, рубят, а разве его изведешь. Век прожить не изведешь, страсть его сколь, а только зверь убывает, с лесом уходит дальше...» [13. С. 28].

Вершина перевала описана как географический водораздел (т.е. приведена справочная информация о высоте над уровнем моря, названия долин и рек) и как граница между пространством настоящего и прошлого (между Ойротией советской и этнографическим Горным Алтаем). Встреча в пути с агентом по заготовке скота позволяет расширить содержание рассказом о ближайшем соседе Ойротии – Монголии.

За Семинским перевалом начинается в книге традиционное для горно-алтайского научного травелога «этническое пространство» алтайцев (со времен Г.И. Спасского выполняющих функцию собственно литературных «калмыков», т.е. инородных и инославных, к тому же еще и во времена Пушкирева все еще калмыками и называемых), в котором персонажи-путешественники ведут себя как истинные этнографы: идут к туземцам с подарками, при приветствии принимают ритуальные трубки и произносят обязательные слова о новостях. В этой части книги подробно описаны детали жилища (аил снаружи и внутри), костюма («калмыки, несмотря на жаркий день, сидели в шубах. У иных они были богатые, обшитые бархатом, с воротниками и опушками из шкур и на подкладке лисий мех. И все это было грязно, измазано, засалено, кое-где виднелись следы дегтя. Из расстегнутых шуб выглядывали замызганные, почерневшие от грязи рубахи» [13. С. 36]. Быт, обычаи (например, умыкание невесты), специфика коммуникативного поведения, хозяйственная деятельность алтайцев-калмыков как этнологическая составляющая книги Пушкирева напоминают известный очерк Г.Н. Потанина [40], отличаясь от него принципиально лишь идеологемой *красной нови* – указанием на разомкнутость горного пространства: «Каменные громады пропустили жизнь, ту, которая идет за гранью алтайских гор, и в алтайских аилах появилась книга, газета, в селах алтайские школы есть, избы-читальни, и молодежь начинает втягиваться в новую жизнь. Идет она медленно тихо, но твердо и упрямо... В горных хребтах вырос новый человек... Но этот человек еще слаб, у него мало сил, его окружает таежная глушь» [13. С. 45].

Символом глуши традиционно для сибирского текста является образ шамана (по-алтайски – кама). Путешественникам позволяют издалека наблюдать за ритуалом камлания и жертвоприношения. Кровавая жертва описана довольно натуралистично: «Лошадь уронили и перевернули на спину. Она билась, но люди крепко держали её руками. Подошел кам, зазвучал бубен, и за веревки, привязанные к ногам лошади, люди бросились тянуть в разные стороны. Ноги со шкурой были выдернуты из живого тела. На длинном шесте повисла высоко в воздухе кожа убитой лошади» [13. С. 47]. Но в отличие от известных этнографических описаний шаманского жертвоприношения напряженность происходящего снимается небольшой подглавкой «Кам сплосал» – больной скончался.



Этнографические детали были включены в текст для формирования образа «страна прошлого». Переход героев из страны прошлого в сказочную страну символически осуществляется в процессе чтения книги А. Караваевой «Золотой ключ» [41]<sup>1</sup> – из Теньги путешественники отправлялись в Уймон, в оценке Пушкарева воссозданный Караваевой как «сказочная страна, в которой скрывались беглецы от гнета царского самодержавия» [13. С. 48], где жили раскольники и где находилось таинственное Беловодье.

Чтобы попасть в эту сказочную страну, необходимо было преодолеть Ябоганский перевал. Горные перевалы в книге Пушкарева служат границами воображаемых стран (т.е. на протяжении всего текста работает первоначальное сравнение плотности населения Ойротии с плотностью населения европейских стран, косвенно указывающее на традиционное для горно-алтайского текста русской литературы измерение величины этого горного пространства «в странах», а не в квадратных километрах («...из русского Алтая можно выкроить целых три Швейцарии» [44. С. 193]), а восклицание «хорошая страна» выполняет роль рефрена.

Образ сказочной страны расширяется за счет описаний сказочной красоты Девичьих плесов на реке Кумир и былых сказочных богатств Каргонских каменоломен – ради них путешественники совершили незапланированный поход за границу Ойротии. «Бурный Каргон оброс весь каменными громадами красной яшмы и порфира, а у самого берега вытянулся темный хвойный лес. Все казалось чем-то волшебным, сказочным: эти стены из цветных камней, зелень лесов и бурный поток» [13. С. 54]. «Изделия колыванских заводов славились по красоте отделки на весь мир. Недаром часть их цари дарили иностранным государствам. Колыванские вазы стоят в Париже, Лондоне и других мировых столицах» [13. С. 55]. Правда, сказочность образа тут же и снижается: «Еще до революции заводы замерли, а сейчас и совсем прекратили свое существование» – никак не вяжется такая роскошь с фотоснимками айлов и пригонов для скота [13. С. 50] и с описаниями высокогорной абайской степи, где «степная дорога разнообразилась насыпными курганами и каменными бабами – памятниками древней старины» [13. С. 55].

---

<sup>1</sup> Книга А.А. Караваевой – единственное упоминаемое Пушкаревым художественное произведение с алтайской тематикой. Его популярность значительно возросла после выхода одноименного фильма, снятого на Кавказе (!), весьма невысоко оцененного сибиряками («фильм слабее в общем слабой повести А. Караваевой» [42]), но широко использовавшегося в политико-просветительской работе тех лет [43].

Уймон описывается как место компактного проживания кержаков-старообрядцев – «тут ихнее самое гнездо»: «Крепкие хозяйственные дома с пригонами, поветями, стайками, богатые скотом, лошадьми. Наличники окон выкрашены яркими красками, такие же двери. Внутри избы чисто выбелены стены, деревянные части раскрашены разноцветными красками. В углу целый иконостас с лампадками и белыми полотенцами вокруг икон» [13. С. 56–57]. Здесь живут «большебородые крестьяне, в овчинных или кошемных шапках, с большими подстриженными в кружок волосами» [13. С. 57]. Только один раз в книге при описании старообрядческих порядков звучит одно из самых распространенных слов политического словаря той эпохи – кулак (о кержацких наставниках [13. С. 58]).

Из Уймона путь экспедиции лежит к истокам Катуня, на Белуху. Вынося за скобки нереальность такого путешествия для детей<sup>1</sup>, укажем, что природные объекты (озеро Таймень, седло Белухи, ледник Геблера) были описаны по упоминавшейся книге В.В. Сапожникова «Пути по русскому Алтаю». Решая задачу обновления информации о регионе, Пушкирев уточняет, что за 30 лет со времени пребывания на Белухе Сапожникова «ледник отступил на 552 м» [13. С. 65].

Прощаясь с «ойротским Алтаем», Пушкирев снова описывает панораму гор. Если в начале путешествия его герои смотрят на горы снизу вверх, то в финале – сверху вниз, и перед ними расстилается «целое море гор – синие, лиловые, зеленые, скалистые, серые и кое-где белые шапки снегов. Отсюда синими жилками текут горные потоки» [13. С. 68].

Возвращаются герои Пушкирева домой через бассейн Иртыша, выйдя сначала на Рахмановские озера (гл. «Костыли на кедрачах»)<sup>2</sup>, затем на границу с Казахстаном, в Катон-Карагай, далее – по Бухтарме с плотогонами – на Иртыш, оттуда пароходом – до Бийска, а из Бийска на подводах – в Улалу.

В пути герои Пушкирева постоянно вели наблюдения, собирали коллекции и гербарий, описывали их, т.е. действовали по указаниям проф. Сапожникова, начинавшего «Пути по русскому Алтаю» таким

---

<sup>1</sup> Но реальностью позднее стало восхождение на Белуху группы из 100 человек в идеологической акции, получившей название альпиниады [45], в которой принимал участие А.Л. Коптелов, использовавший этот сюжет для создания произведений разных жанров: дневник участника альпиниады – «Белуха» [46], очерки на основе дневника «В горах Алтая» [47], повесть «Снежный пик» на основе дневника [48].

<sup>2</sup> География этой части маршрута совпадает с финальными главами книги Д. Стонова «Повести об Алтае» [49].

предисловием: «Быть на Алтае просто туристом – слишком роскошно для туриста и слишком мало для Алтая. Горная страна не исследована во всех деталях даже в ближайших частях; всякий путешественник, и не имеющий специальной подготовки, может привести оттуда новые данные, хотя бы о топографии посещенных местностей, о быте населения, качестве дорог и т.п. Вот почему, принимаясь за обработку этой книжки, я рассчитывал, что она окажется полезной и ученому, и туристу, обоим давая сведения об условиях передвижения и наталкивая второго на материал для наблюдения. Обращаясь к туристу, я настоятельно рекомендую не расставаться с записной книжкой, внося туда все, что обращает на себя внимание» [34. С. I–II]. Следуя этому совету и соотнося собственные впечатления с известными публикациями о Горном Алтае, Пушкарев создал основательный ойротский справочник, к которому применима характеристика, данная в свое время Г.Н. Потаниным трудам В.В. Сапожникова об Алтае: «...его путевые очерки... написаны в увлекательной форме простым и доступным для всякого языком. ...Алтай представляется в обаянии своей диковеличественной и суровой природы, в обаянии своих величественных красот» [50. С. 2–3].

В заключение попробуем предположить, что партийный руководитель Ойротии тех лет П.Я. Гордиенко придал своей книге об Ойротии форму путешествия<sup>1</sup> в пику Г.М. Пушкареву. Возможно, полемизируя с ним, он и насытил свой текст сведениями и оценками из новейшей истории Горного Алтая, выдержанными в строгом идеологическом ключе. Судя по ранним высказываниям Л. Потапова, считавшегося одним из главных алтаеведов советской эпохи, Гордиенко должен был именно с ним в паре написать исследование об Ойротии [52], но после расстрела репрессированного партийного деятеля, обладавшего ярким литературным даром, Потапов об этом факте уже никогда не упоминал. Литературный контекст сибирской литературы первого советского десятилетия позволяет утверждать, что, объективно дополняя друг друга, книги Г.М. Пушкарева «В хребтах Алтая» и П.Я. Гордиенко «Ойротия» являют популярную научно-художественную энциклопедическую дилогию, реконструирующую образ Ойротской автономной области как советской национальной окраины, сло-

---

<sup>1</sup> Книга П.Я. Гордиенко как цикл художественных очерков проанализирована Л.Г. Чащиной [51. С. 50–58].

жившийся к концу первого десятилетия её существования<sup>1</sup> в представлении сибиряков. Пространство Ойротии в дилогии по-прежнему оставалось экзотическим, но теперь уже советским, а его насельники еще не превратились в советских людей, оставаясь, перифразируя А.С. Пушкина, «друзьями гор» – литературными «калмыками».

### Литература

1. *Гордиенко П.Я.* Ойротия. Репринт. Горно-Алтайск: «Ак-Чечек», 1994. 141 с.
2. *Конзычаков Сары-Сеп Л.А.* Культурно-исторический очерк об алтайцах: (к вопросу о выделении автономной области «Ойрат» // *Сибирские огни.* 1922. № 1. С. 109–115.
3. *Анисимов К.В.* Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX вв: Особенности становления и развития региональной литературной традиции. Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2005. 304 с.
4. *Анисимов К.В.* Парадигматика и синтагматика сибирского текста русской литературы: (Постановка проблемы) // *Сибирский текст в русской культуре.* Вып. 2. Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2007. С. 60–73.
5. *Мартин Т.* Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939 / пер. с англ. О.Р. Щелоковой. М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН). Фонд «Президентский центр Б.Н. Ельцина», 2011. 855 с.
6. *Шастина Т.П.* Горный Алтай в очерках столичных журналистов 1920-х гг.: опыт репрезентации национальной окраины // *Журналистский ежегодник.* 2013. № 2, ч. 1. С. 43–47.
7. *Абабков И.* Зорька. М.: Федерация, 1931. 133 с.
8. *Гжицкий В.З.* Черное озеро: роман / пер. с укр. П. Опанасенко. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. 344 с.
9. *Чанский Е.* Заваруха: роман. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. 387 с.
10. *Эгарт М.* Переправа: Алтайские очерки. М.; Л.: Гос. изд-во, 1931. 196 с.
11. *Мамет Л.П.* Ойротия: Очерк национально-освободительного движения и гражданской войны на Горном Алтае. Репринт. Горно-Алтайск, 1994. 181 с.
12. *Коптелов А.Л.* Великое кочевье // *Сиб. огни.* 1934. № 3. С. 1–133; 1935. № 3. С. 1–167.
13. *Пушкарев Г.М.* В хребтах Алтая. Новосибирск: Сибкрайиздат, 1930. 71 с.
14. *Республика Алтай:* краткая энцикл. Новосибирск: Арта, 2010. 366 с.
15. *Ким А.А.* 120 лет со дня рождения писателя-прозаика Пушкарева Глеба Михайловича (1889–1961) // <http://www.ngonb.ru/calendar/article.php?ar=55>
16. *Сибирская новь:* Хрестоматия по истории революционного движения в Сибири за 10 лет / сост. Г. Пушкарев; под ред. А. Ансон. Новосибирск: Сибкрайиздат, 1927. 255 с.
17. *Пушкарев Г.М.* Младенцы гор // *Сибирские огни.* 1922. № 5. С. 75–82.
18. *Вейсберг Г.П., Пушкарев Г.М.* Сибирь в художественной литературе. М.: Гос. изд-во, 1927. 307 с.

---

<sup>1</sup> «Сухой» итог первого десятилетия был подведен уже в собственно ойротском издании – в Улале (столица Ойротии) вышел политико-экономический сборник, посвященный периоду становления национальной автономии алтайцев [53].

19. *Мухачев И.* Чуйский тракт. Барнаул: Изд. В.М. Семенова-Трудового, 1926. 20 с.
20. *Потанин Г.Н.* В Чемальском тупике // Сиб. жизнь. 1910. № 142.
21. *Эдоков Л.* Ойротская автономная область. М.: Власть Советов, 1931. 72 с.
22. *Коптелов А.Л.* Золотые горы // Сиб. огни. 1927. № 3. С. 136–153.
23. *Коптелов А.Л.* Горными тропами // Сиб. огни. 1928. № 4. С. 125–149.
24. *Кованов В.* В горах Алтай: Всесоюзная пионерская экспедиция юных мичуринцев на Алтай. М.: Молодая гвардия, 1935. 64 с.
25. *Коптелов А.Л.* Морок // Сиб. огни. 1927. № 4. С. 19–69.
26. *Чудакова М.О.* Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 242–262.
27. *Гайлит К.* Заметки о сибирской детской литературе // Сиб. огни. 1933. № 5–6. С. 150–156.
28. *Гайлит К.Н.* Грозный перевал. Новосибирск, 1937. 186 с.
29. *Коптелов А.Л.* Дни и годы // Сиб. огни. 2000. № 6 [Электронный ресурс] // [www.sibogni.ru/archiv/6/268](http://www.sibogni.ru/archiv/6/268)
30. *Гайлит К.Н.* Грозный перевал: повесть. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1967. 224 с.
31. *Сапожников В.В.* Пути по русскому Алтаю. Новосибирск: Сибкрайиздат, 1926. 166 с.
32. *Вся Сибирь* с включением Уральской области: Справочная и адресная книга на 1925/1926 г. М.: Изв. ЦИК СССР и ВЦИК, 1925. 655 с.
33. *Статистико-экономический обзор* Киргизской Советской Социалистической Республики. Оренбург, 1923. 416 с.
34. *Сапожников В.В.* Пути по русскому Алтаю. Томск, 1912. 169 с.
35. *Казанский П.* Чемал – «Алтайская Ялта» // Сибирь. 1925. № 3. С. 11–13.
36. *Шкапская М.* В плетеном коробке // Шкапская М.В. Сама по себе. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 267–288.
37. *Потанин Г.Н.* Выставка Гуркина // Сиб. жизнь. 1910. № 49.
38. *Базанова Л.* Выставка картин художника Гуркина // Сиб. жизнь. 1907. № 197–198; 1908. № 2.
39. *Копылов И.Л.* На перевале: К первой Всесибирской передвижной выставке. Новосибирск: Сибкрайиздат, 1927. 18 с.
40. *Потанин Г.Н.* Иногородцы Алтай // Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / под общ. ред. П.П. Семенова. Т. 11. Западная Сибирь. СПб., 1884. С. 253–272.
41. *Караваева А.* Золотой ключ // Собр. соч. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. Т. 1. 327 с.
42. *Хроника* // Сиб. огни. 1930. № 3. С. 125.
43. *Шатов Л.А.* Золотой ключ: Фильм в 6 частях по одноименной повести Анны Караваевой. Сценарий и постановка Евг. Червякова [Либретто и методические указания к беседе]: В помощь политпросветработнику. М.: Театропечать, 1929. 8 с.
44. *Потанин Г.Н.* Алтай // Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / под общ. ред. П.П. Семенова. Т. 11. Западная Сибирь. СПб., 1884. С. 193–224.
45. *Штурм* Белухи: сб. ст. участников альпиниады 1935 г. / под ред. Н.П. Ялухина, И.И. Долгих, Г.Н. Мухоедова. Новосибирск: Зап.-Сиб. краев. изд-во, 1936. 222 с.
46. *Коптелов А.Л.* Белуха: очерки. Новосибирск: Зап.-Сиб. краев. изд-во, 1936. 60 с.
47. *Коптелов А.Л.* В горах Алтай. М.: Молодая гвардия, 1937. 137 с.

48. *Котелов А.Л.* Снежный пик: повесть. Новосибирск: ОГИЗ, 1947. 195 с.
49. *Стонов Д.* Повести об Алтае. М.: Федерация, 1930. 298 с.
50. *Потанин Г.Н.* Речь на чествовании 25-летнего юбилея В.В. Сапожникова // Чествование 25-летнего юбилея В.В. Сапожникова. Томск, 1910. С. 2–6.
51. *Чащина Л.Г.* Русская литература Горного Алтая: Эволюция. Тенденции. Пути интеграции. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2003. 252 с.
52. *Потапов Л.П.* Очерк истории Ойротии: Алтайцы в период русской колонизации. Новосибирск: ОГИЗ, 1933. 204 с.
53. *Десять лет Советской Ойротии: политико-экономический сб.* / под ред. Г. Чучкалова. Улала: Ойрот. обл. отд. ОГИЗ, 1932. 105 с.

G. PUSHKARYOV'S *IN THE RANGES OF THE ALTAI* AS A PROTOTYPE OF THE OIROT ENCYCLOPEDIA (SOME ASPECTS OF THE ARTISTIC-IDEOLOGICAL IMAGINATION OF SOVIET NATIONAL PERIPHERAL AREAS).

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 92–113. DOI 10.17223/24099554/2/6  
 Shastina Tatiana P. Gorno-Altai State University (Gorno-Altai, Russian Federation).  
 E-mail: tshliteratura@mail.ru

*Keywords:* Oirotia, Russian literature of Siberia, travelogue, imagology, encyclopedism.

The article covers the book *In the ranges of the Altai* (1930) by Gleb Pushkaryov, one of the founders of The Siberian Writers' Union and one of the ideologists of Siberian Early Soviet literature which is the model of artistic-ideological imagination of Soviet national periphery (Oirot autonomous oblast – Oirotia). Created as a travelogue (three schoolboys travel through the Altai Mountains following the routes of V.V. Sapozhnikov and G.N. Potanin) and addressed to the teenage children, the book is considered to be an experience of a systemic summary of the knowledge of nature and ethnography of the newborn autonomy, a prototype of the Oirot encyclopedia. The literary context of this fictitious travelogue is interpreted as a re-discovery of the Altai Mountains which sets the new name, Oirotia, for the territory. Pushkaryov's viewpoint is interpreted as an opposition to such a "rediscovery" which consists in following the regional position in the creation of the images of Siberian non-residents and non-residential territories; this idea is emphasized by the geographical term "Altai" used in the title.

The book is interpreted as an attempt of the opposition to the rhetoric of the cultural retardation created by the Soviet national policy. The author of the article comes to a conclusion that the addressee choice allows Pushkaryov to avoid critical social problems, so he does not portray the autochthons ("the natives", "the Kalmyks") as the victims of the Tsarism colonial policy in the past and the Great Russian chauvinism at present, but speaks about them as of "the children of nature". At the beginning of his creative development, G. Pushkaryov wrote a series of micro-stories about the Altai peoples, "The infants of the Mountains" (1922).

Children's view on the world of the exotic nature of the Altai Mountains and the exotic "Kalmyks", an Altai people, balances these worlds naturally; adults' view (the teacher, the guides) separates these worlds assimilating the first one economically and almost leveling the second one ethnically. In the ranges of the Altai, the characters-travelers discover several worlds existing in parallel: the civilized world of the present, the exotic world of the natives, the fairy-tale world of natural resources along with fabulous bandits and Old Believers. The passage between the worlds is realized via the mountain passes – natural world boundaries. The natural-science component of the text bases on the geographical,

botanical, zoological, entomological, and ethnographical scientific data collected mainly by the scientists of Tomsk State University in the late 19th – early 20th centuries. The latest information on the region is presented by statistics (deer-raising, beekeeping, hunting, wood floating etc.).

Pushkaryov's book is a manual typical for the outset of the Soviet study of local lore; it demonstrates the specifics of the national periphery description in the form of a fascinating journey around an exotic area.

### References

1. Gordienko P.Ya. *Oyrotiya* [Oyrat]. Gorno-Altaysk: Ak-Chechek Publ., 1994. 141 p.
2. Konzychakov Sary-Sep L.A. Kul'turno-istoricheskii ocherk ob altayskikh: (k voprosu o vydelenii avtonomnoy oblasti "Oyrat") [The cultural and historical essay on the Altaians: (on the allocation of the autonomous region of Oyrat)]. *Sibirskie ogni*, 1922, no. 1, pp. 109-115.
3. Anisimov K.V. *Problemy poetiki literatury Sibiri XIX – nachala XX vv: Osobennosti stanovleniya i razvitiya regional'noy literaturnoy traditsii* [Poetics of Siberian literature in the 19th – early 20th centuries. Features of formation and development of the regional literary tradition]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2005. 304 p.
4. Anisimov K.V. *Paradigmatika i sintagmatika sibirskogo teksta russkoy literatury* [The paradigmatic and syntagmatic text of Siberian text of Russian literature]. In: Kazarkin A. (ed.) *Sibirskiy tekst v russkoy kul'ture* [Siberian text in Russian culture]. Tomsk: Sibirika Publ., 2007, pp. 60-73.
5. Martin T. *Imperiya "polozhitel'noy deyatel'nosti". Natsii i natsionalizm v SSSR, 1923–1939* [The Empire of "positive activities". Nations and Nationalism in the USSR, 1923-1939]. Translated from English by O.R. Shchelokova. Moscow: ROSSPEN Publ., 2011. 855 p.
6. Shastina T.P. Mountain Altai in the essays of metropolitan journalists of the 1920s: Experience in representing the national margin. *Zhurnalistskiy ezhegodnik – Journalist Yearbook*, 2013, no. 2, pt. 1, pp. 43-47. (In Russian).
7. Ababkov I. *Zor'ka* [Dawn]. Moscow: Federatsiya Publ., 1931. 133 p.
8. Gzhitsky V.Z. *Chernoje ozero* [The Black Lake]. Translated from Ukrainian by P. Opanasenko. Moscow; Leningrad: The State Publishing House, 1930. 344 p.
9. Chanskiy E. *Zavarukha* [Mess]. Moscow; Leningrad: Zemlya i fabrika Publ., 1930. 387 p.
10. Egart M. *Pereprava: Altayskie ocherki* [The Ferry: Altai essays]. Moscow; Leningrad: The State Publishing House, 1931. 196 p.
11. Mamet L.P. *Oyrotiya: Ocherk natsional'no-osvoboditel'nogo dvizheniya i grazhdanskoy voyny na Gornom Altae* [Oyrat: The national liberation movement and the civil war in the Altai Mountains]. Gorno-Altaysk: Ak Chechek Publ., 1994. 181 p.
12. Koptelov A.L. Velikoe kochev'e [The Great nomad]. *Sibirskie ogni*, 1934, no. 3, pp. 1-133.
13. Pushkarev G.M. *V khrebtakh Altaya* [In the Altai ranges]. Novosibirsk: Sibkrayizdat Publ., 1930. 71 p.
14. *Respublika Altay: kratkaya entsiklopediya* [The Republic of Altai. A Brief Encyclopaedia]. Novosibirsk: Arta Publ., 2010. 366 p.
15. Kim A.A. *120 let so dnya rozhdeniya pisatelya-prozaika Pushkareva Gleba Mikhaylovicha (1889–1961)* [120 years since the birth of the writer and novelist Gleb Mikhailovich Pushkarev (1889-1961)]. Available at: <http://www.ngonb.ru/calendar/article.php?ar=55>.
16. Anson A. (ed.) *Sibirskaya nov': Khrestomatiya po istorii revolyutsionnogo dvizheniya v Sibiri za 10 let* [The Siberian new soil: An anthology on the history of the revolutionary movement in Siberia for 10 years]. Novosibirsk: Sibkrayizdat Publ., 1927. 255 p.

17. Pushkarev G.M. Mladentsy gor [Infants of the mountains]. *Sibirskie ogni*, 1922, no. 5, pp. 75-82.
18. Weisberg G.P., Pushkarev G.M. *Sibir' v khudozhestvennoy literature* [Siberia in fiction]. Moscow: The State Publishing House, 1927. 307 p.
19. Mukhachev I. *Chuyskiy trakt* [Chuya Highway]. Barnaul: V.M. Semenov-Trudovoy Publ., 1926. 20 p.
20. Potanin G.N. V Chernal'skom tupike [In Chernal deadlock]. *Sibirskaya zhizn'*, 1910, no. 142.
21. Edokov L. *Oyrotskaya avtonomnaya oblast'* [Oyrat]. Moscow: Vlast' Sovetov Publ., 1931. 72 p.
22. Koptelov A.L. Zolotyie gory [Golden Mountains]. *Sibirskie ogni*, 1927, no. 3, pp. 136-153.
23. Koptelov A.L. Gornymi tropami [Mountain trails]. *Sibirskie ogni*, 1928, no. 4, pp. 125-149.
24. Kovanov V. *V gorakh Altaya: Vsesoyuznaya pionerskaya ekspeditsiya yunyykh michurintsev na Altay* [In the Altai Mountains: The Union Pioneer expedition of Young Michurinists to the Altai]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 1935. 64 p.
25. Koptelov A.L. Morok [Wraith]. *Sibirskie ogni*, 1927, no. 4, pp. 19-69.
26. Chudakova M.O. Skvoz' zvezdy k terniyam. Smena literaturnykh tsiklov [Through the stars to the thorns. The change of literary cycles]. *Novyy mir*, 1990, no. 4, pp. 242-262.
27. Gailit K. Zametki o sibirskoy detskoj literature [Notes on the Siberian literature for children]. *Sibirskie ogni*, 1933, no. 5-6, pp. 150-156.
28. Gailit K. *Groznyy pereval* [The terrible pass]. Novosibirsk, 1937. 186 p.
29. Koptelov A.L. Dni i gody [Days and years]. *Sibirskie ogni*, 2000, no. 6. Available at: [www.sibogni.ru/archiv/6/268](http://www.sibogni.ru/archiv/6/268).
30. Gaylit K.N. *Groznyy pereval* [The terrible pass]. Barnaul: Altai Book Publ., 1967. 224 p.
31. Sapozhnikov V.V. *Puti po russkomu Altayu* [Ways to Russian Altai]. Novosibirsk: Sibkrayizdat Publ., 1926. 166 p.
32. *Vsya Sibir' s vlyucheniem Ural'skoy oblasti: Spravochnaya i adresnaya kniga na 1925/1926 g.* [All Siberia including the Urals: The Reference and Adress Book for 1925/1926]. Moscow: Izv. TsIK SSSR i VTsIK Publ., 1925. 655 p.
33. *Statistiko-ekonomicheskiy obzor Kirgizskoy Sovetskoy Sotsialisticheskoy Respubliki* [Statistical and economic overview of the Kirghiz Soviet Socialist Republic]. Orenburg, 1923. 416 p.
34. Sapozhnikov V.V. *Puti po russkomu Altayu* [Ways to Russian Altai]. Tomsk, 1912. 169 p.
35. Kazanskiy P. Chernal – "Altayskaya Yalta" [Chernal – "Yalta" of the Altai]. *Sibir'*, 1925, no. 3, pp. 11-13.
36. Shkapskaya M. *Sama po sebe* [By myself]. Leningrad: Leningrad Writers Publ., 1930, pp. 267-288.
37. Potanin G.N. Vystavka Gurkina [The exhibition of Gurkin]. *Sibirskaya zhizn'*, 1910, no. 49.
38. Bazanova L. Vystavka kartin khudozhnika Gurkina [The exhibition of the artist Gurkin]. *Sibirskaya zhizn'*, 1907, nos. 197-198.
39. Kopylov I.L. *Na perevale: K pervoy Vsesibirskoy peredvizhnoy vystavke* [On the pass: The first All-Siberian traveling exhibition]. Novosibirsk: Sibkrayizdat Publ., 1927. 18 p.
40. Potanin G.N. *Inorodtsy Altaya* [The indigeneous people of Altai]. In: Semenov P.P. (ed.) *Zhivopisnaya Rossiya: Otechestvo nashe v ego zemel'nom, istoricheskom, plemennom, ekonomicheskom i bytovom znachenii* [The picturesque Russia. Our homeland andn its land, history, tribes, economy and everyday]. St. Petersburg: Wolf Publ., 1884, vol. 11, pp. 253-272.



41. Karavaeva A. *Sobranie sochineniy* [The collected works]. Moscow; Leningrad: The State Publishing House, 1927, vol. 1, 327 p.
42. Khronika [Chronicle]. *Sibirskie ogni*, 1930, no. 3, p. 125.
43. Shatov L.A. *Zolotoy klyuv: Fil'm v 6 chastyakh po odnoimennoy povesti Anny Karavaevoy* [The golden beak: Film in 6 parts by the novel of Anna Karavaeva]. Moscow: Teakinopechat' Publ., 1929. 8 s.
44. Potanin G.N. *Altay* [Altai]. In: Semenov P.P. (ed.) *Zhivopisnaya Rossiya: Otechestvo nashe v ego zemel'nom, istoricheskom, plemennom, ekonomicheskom i bytovom znachenii* [The picturesque Russia. Our homeland andn its land, history, tribes, economy and everyday]. St. Petersburg: Wolf Publ., 1884, vol. 11, pp. 193-224.
45. Yalukhin N.P., Dolgikh I.I., Mukhoedov G.N. (eds.) *Shturm Belukhi* [Attacking Belukha]. Novosibirsk: West Siberian Book Publ., 1936. 222 p.
46. Koptelov A.L. *Belukha: ocherki* [Belukha. Essays]. Novosibirsk: West Siberian Book Publ., 1936. 60 p.
47. Koptelov A.L. *V gorakh Altaya* [In the Altai]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 1937. 137 p.
48. Koptelov A.L. *Snezhnyy pik* [The snow-cald peak]. Novosibirsk: OGIZ Publ., 1947. 195 p
49. Stonov D. *Povesti ob Altae* [Tales of Altai]. Moscow: Federatsiya Publ., 1930. 298 p.
50. Potanin G.N. *Rech' na chestvovanii 25-letnego yubileya V.V. Sapozhnikova* [The speech at the celebration of the 25th anniversary of V.V. Sapozhnikov]. In: *Chestvovanie 25-letnego yubileya V.V. Sapozhnikova* [Honoring the 25th anniversary of V.V. Sapozhnikov]. Tomsk, 1910, pp. 2-6.
51. Chashchina L.G. *Russkaya literatura Gornogo Altaya: Evolyutsiya. Tendentsii. Puti integratsii* [Russian literature of Gornyy Altai. Evolution. Trends. Ways of integration]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2003. 252 p.
52. Potapov L.P. *Ocherk istorii Oyrotii: Altaytsy v period russkoy kolonizatsii* [The short history of Oyrat: the Altaians during the Russian colonization]. Novosibirsk: OGIZ Publ., 1933. 204 p.
53. Chuchkalov G. (ed.) *Desyat' let Sovetskoy Oyrotii* [Ten years of the Soviet Oyrat]. Ulala: OGIZ Publ., 1932. 105 p.

# КОМПАРАТИВИСТИКА

УДК 82.091

DOI 10.17223/24099554/2/7

---

**П.А. Ковалев**

## **ФОРМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЮРКСКОГО СИЛЛАБИЧЕСКОГО СТИХА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ**

---

*Статья посвящена изучению возможностей создания в русской поэзии имагологически выверенной модели тюркского силлабического стиха на основе силлабических и силлабо-тонических метров. По аналогии с метрическими экспериментами в переводе европейских силлабических образцов в русской переводной культуре формируется арсенал поэтических средств для имитации тюркской силлабики. Использование мужских окончаний и ритма словоразделов создает в поэтическом переводе особые формы стиха, обладающие маркированным семантическим потенциалом.*

Ключевые слова: *силлабика, силлабо-тоника, бармак, метр, ритм.*

*Памяти моего учителя А.Л. Жовтиса*

Национальная поэтическая культура представляет собой своеобразный слепок с национального художественного сознания и обладает целым рядом формальных особенностей (графика, метр, ритм, рифма, строфика), накладывающих на структуру языкового материала совокупность обусловленных традицией ограничений. Так, например, метро-ритмический уровень представляет собой особую знаковую систему, одна из основных функций которой заключается в том, чтобы, «разбивая текст на сегменты, сигнализировать о его принадлежности к поэзии» [1. С. 54].

Традиция использования и, самое главное, восприятия той или иной метрической формы оставляет в истории национальной культуры след, который принято называть «семантическим ореолом» (К.Д. Тарановский), подчас не менее значимый для понимания и восприятия поэтического произведения, чем система образов и особенности композиции. Для подготовленного читателя это ни-точка, потянув за которую, можно многое узнать не только о произ-

ведении, но и об авторе, особенно если речь идет о произведении, интерпретирующем некую инонациональную традицию.

Особенности переводного произведения во многом зависят от соотношения литературных систем, воспринимаемой и воспринимающей, от степени открытости последней и ее подготовленности к литературному взаимодействию. На границе соприкосновения литературных систем происходит синтез форм, создающих представление об иноязычной поэзии и даже шире – о незнакомой читателю культуре. Можно назвать вслед за М.М. Бахтиным это взаимодействие диалогом, преодолевающим «замкнутость и односторонность <...> смыслов» [2. С. 334–335].

Общеизвестно, что арсенал поэтических средств неодинаков в разных литературах, и мало того – одни и те же элементы стихотворной формы могут иметь различную художественную значимость. На метро-ритмическом уровне это проявляется в выборе способа версификации, максимально соответствующего просодии языка и корректируемого особенностями национального литературного процесса.

Соотношение стиховых систем тюркоязычной и русской поэзии осложнено разностью исторического пути и неродственной природой версификационных структур, применявшихся в них. История тюркской поэзии знает три системы стихосложения: 1) аллитерационный стих, рудименты которого сохранились во многих национальных литературах, например в якутской, хакасской, тувинской и др.; 2) метрический стих (аруз, аруд) – квантитативный метр, основанный на чередовании долгих и кратких слогов; 3) силлабический стих (бармак, хеджа). В XX столетии делались неудачные попытки ввести в тюркоязычную поэзию силлабо-тонический стих.

Русская поэзия, в отличие от тюркской, ни аллитерационного, ни квантитативного метрического стиха не знала. Основные системы стихосложения, сменявшие друг друга на протяжении последних трех с половиной столетий, образуют доминантную линию развития русского стиха по своеобразной спирали: от более свободных по отношению к языковому материалу асиллабической и силлабической систем к налагающей на него жесткие ограничения силлабо-тонике и опять к освобождению от метрических уз посредством разработки в XX столетии тонического стиха [3].

Из всех перечисленных систем стихосложения только силлабика применялась и в русской, и в тюркоязычной поэзии. Но совпадение это носит типологический характер: если бармак являет-

ся одной из основных систем тюркского стиха, то силлабика на русской почве просуществовала всего лишь около ста лет и была оттеснена силлабо-тоникой в ходе реформы Тредиаковского – Ломоносова. Споры о статусе этой версификации в системе русского стиха идут еще до сих пор.

Различие функционирующих в тюркской и русской поэзии систем во многом обусловлено разностью просодической базы языков. Так, в тюркских языках ударенный слог мало выделяется среди безударных, ударение не обладает фонологичностью и, как правило, закреплено за последним в слове слогом, маркируя словоразделы [4]. Русское ударение – «редкий образец динамического ударения, входящего в фонологическую систему <...> границы слова в русском языке не отмечены объективно» [5. С. 23].

Языковые нормы обуславливают существование силлабики во всех без исключения тюркоязычных литературах. Их роль сводится к тому, что они «препятствуют установлению силлабо-тоники» [6. С. 29]. Это можно объяснить тем, что совмещение в одной поэтической структуре силлабо-тонического («решетки метров», основанной на со-противопоставлении сильных и слабых слогов) и силлабического принципа (ритм словоразделов, который вследствие неподвижности тюркского ударения остается основным ритмообразующим принципом) «раздробило бы стих цезурами» [6. С. 29]. Подобное явление, по наблюдениям В.Е. Холшевникова, характерно для польского силлабо-тонического стиха, который звучит «гораздо монотоннее русского» [7. С. 44].

В то же время тюркский силлабический стих имеет некоторые общие черты с европейским, использующим изосиллабизм для образования ритмических групп, в состав которых может входить несколько слов, объединенных одним ритмическим акцентом: фразовое ударение в тюркском стихе обычно стремится к совмещению с ударением последнего в ритмической группе слова и тем самым маркирует словоразделы между синтагмами. В ритмической организации тюркской силлабики, таким образом, участвуют эти константные по отношению к метру ударения, количество которых всегда равно строго регламентированному количеству ритмических групп в строке, называемых бунаками (или тураками). И если в силлабике французского типа количество групп обычно 2–3, то в тюркской (в зависимости от метра) их значительно больше – от 2 до 5 [8. С. 110–117]. Во многом это объясняется средней длиной слов в тюркских языках, которая, по свидетельству специалистов, не пре-

вышает двух слогов. В соотносимых с европейскими силлабическими метрами в тюркской поэзии оказывается больше ритмических сегментов при их меньшем слоговом объеме.

Своеобразие членения тюркского силлабического стиха на ритмические группы выражается еще и в том, что фразовое ударение, определяемое особенностями синтаксиса всех тюркских языков, обычно маркирует главные члены: подлежащее чаще всего оказывается в начале предложения, которое «благодаря твердому порядку слов <...> всегда заканчивается сказуемым...» [8. С. 31]. А так как границы фраз в тюркоязычной поэзии всегда совпадают с границами строк, то подлежащее и сказуемое чаще всего являются членами разных синтагм. При этом следует отметить, что система бунаков и структура силлабического ряда, построенного на их чередовании, отличается в разных тюркоязычных литературах: так, в азербайджанской, уйгурской, узбекской и некоторых других длина ритмического сегмента варьируется значительно больше, чем в казахской и киргизской литературах, чему в немалой степени способствовало наличие многовековой письменной традиции и влияние арабо-персидской поэзии [8. С. 36].

Если последовательно распространять положение о трех степенях ритмического ожидания (М.Л. Гаспаров) на силлабику тюркского типа, то следует признать, что в ней представлены две меры соотносимости: константы и доминанты, тогда как в русском силлабическом стихе, в котором регламентировались только стиховые окончания, будут преобладать константы и тенденции. Именно поэтому использование русского силлабического стиха в качестве аналога тюркскому осложнено различными нормами ритмической соотносимости, длиной и количеством ритмических сегментов, а также отчетливо выраженными, по наблюдениям Л.И. Тимофеева, каденциями силлабо-тонического типа [9]. Некоторыми переводчиками до сих пор предпринимаются попытки реконструкции русской силлабики для перевода польской, французской, итальянской и испанской поэзии, что создает прецедент для структурирования имагологически выверенного метрического аналога тюркского стиха [10. С. 262–263], хотя следует признать, что и возможности использования русской силлабо-тоники в этом отношении достаточно широки.

Именно выдвигание на первый план изосиллабического принципа вкупе с использованием ритмического подобию создает арсенал средств для имитации специфического звучания тюркской силлабики. Так, принцип воспроизведения монотонии стиховых окончаний, разработанный русскими поэтами для перевода европейской силла-

бической поэзии, позволяет в ориенталистских переводах принудительно ритмизовать архитектурный модуль, который в ряде случаев снабжается дополнительными цезурами:

Ел бұзылса, / табады / шайтан өрнек,	4+3+4
Періште / төменшіктеп, / қайғы жемек.	3+4+4
Өзімнің / итгігімнен / болды демей,	3+4+4
Женді ғой деп / шайтанға / болар көмек.	4+3+4
Абай «Қартайдық, қайғы ойладық, ұйқы сергек» [11. С. 24].	
Враг народа / шлет ему / любви слова,	4+3+4
Ближних сгубит / и оплачет, / а едва	4+4+3
Свет удачи / озарит / кого-нибудь,	4+3+4
Воскликает: / «Вот любимец / божества!»	4+4+3
«Вот и старость. Скорбны думы, чуток сон...»	
(пер. Д. Бродского) [12. С. 9].	

Слоговой объем традиционного двухцезурного 6-стопного хоря за счет сплошных мужских окончаний уравнивается с 11-сложником оригинала, тогда как цезурное членение, типологически совпадающее с ритмом «камаринского» [13. С. 98], сегментирует стиховой ряд на соизмеримые стиховые отрезки. Проведенный последовательно от начала до конца текста перевода подобный прием поэтической имитации придает ему специфический колорит, маркируя тем самым вновь создаваемый семантический ореол метра.

Особую роль в создании силлабо-тонического субститута тюркского стиха играет ритм словоразделов, который в русской поэзии традиционно используется для создания дополнительного ритмического рисунка. В замечательном переводе Л.М. Пеньковским узбекского эпоса «Алпамыш» эксперимент с намеренным выделением последнего слова в строке включает этот механизм, создавая эффект реконструкции архаичного тюркского стиха:

Слушайте, гонцы, вам надо уезжать.  
 Хоть и не хочу вас этим обижать, –  
 Языки прошу на привязи держать,  
 Чтобы Алпамыш, храни аллах его,  
 Знать о вас не знал, не слышал ничего!  
 Ночью уезжайте с места моего,  
 И никто чтоб вас не слышал, не видал,  
 Алпамышу бы о вас не наболтал,  
 Чтобы он в поход коня не оседдал, –  
 Враг не ликовал бы, друг бы не рыдал, –  
 Чтобы хан конгратский жертвою не стал!  
 О невесте спорной сын мой не мечтал [14. С. 59].

Заданное специфической структурой оригинала выведение в рифменную позицию глагольных форм на фоне передвижки цезуры, стоящей то на 5-м, то на 6-м слоге, способствует формированию у читателя ритмического ожидания несколько иной направленности, чем можно было бы ожидать от 6-стопного хорей.

Русская переводческая традиция уже накопила довольно большой арсенал подобных субститутов тюркских силлабических метров. Так, 6-сложник чаще всего передается 2-стопным анапестом, 7–8-сложник – 4-стопными ямбом или хореем, 11–13-сложники – 6-стопным хореем, 3–4-стопными амфибрахийем или анапестом [15. С. 69–72]. Но при этом нельзя не отметить, что для создания имагологически выверенного ориентального стиха первоочередное значение имеют русские двусложники, в которых «важнее силлабический аспект» [16. С. 41]. Средняя длина русского слова, вычисленная еще Н.Г. Чернышевским, равна трем слогам, что определяет ритмическое своеобразие ямбов и хореев, использующих на сильных местах не константу (как в большинстве русских трехсложников), а ритмическую доминанту [17. С. 14]. Это позволяет актуализировать в переводе с тюркских языков ритм словоразделов и добиться максимальной выразительности имагологического облика. Пожалуй, только тонические формы русского стиха, обладающие большей, по сравнению с силлабо-тоникой, возможностью словосочетаний и лишённые устойчивых семантических ореолов, могут соперничать в этом с двусложниками.

#### *Литература*

1. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн, Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 424 с. (Из истории сов. эстетики и теории искусства).
3. *Ковалев П.А.* Система русского стиха в исторической перспективе // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 3(15). С. 82–85.
4. *Черкасский М.А.* Тюркский вокализм и сингармонизм. М., 1965. 141 с.
5. *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. [Берлин]; М., 1923. [Ч. 1.]: (Сборник по теории поэтического языка). 120 с.
6. *Харлап М.Г.* Силлабика и возможности ее воспроизведения в русском переводе // Мастерство перевода. 1979. М.: Сов. писатель, 1981. Сб. 12. С. 4–50.
7. *Холшевников В.Е.* Стихovedение и поэзия. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 256 с.
8. *Хамраев М.К.* Основы тюркского стихосложения: на материале уйгурской классической и современной поэзии. Алма-Ата: Изд-во АН Казахской ССР, 1963. 215 с.
9. *Тимофеев Л.И.* Силлабический стих // *Ars poetica*. 1928. № 2. С. 37–71.

10. *Левый И.* Искусство перевода / пер. Вл. Россельса. М.: Прогресс, 1974. 394 с.
11. *Қўнанбаев А.* Екі томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1986. Т. 1: Өлеңдер мен поэмалар. 304 б.
12. *Абай.* Лирика. Алма-Ата: Жалын, 1980. 88 с.
13. *Шенгели Г.А.* Техника стиха / под ред. Л.И. Тимофеева. 2-е изд. М.: ГИХЛ, 1960. 312 с.
14. *Алпамыш: Узбекский народный эпос (по варианту Ф. Юлдаша) / пер. с узб. Л. Пеньковского. М., 1958. 380 с. (Библиотека поэта).*
15. *Ковалев П.А.* Освоение стихотворных форм торкоязычной поэзии в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1990. 180 с.
16. *Томашевский Б.В.* Русское стихосложение: метрика. Пг.: Academia, 1923. 156 с.
17. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.

#### FORMS OF INTERPRETATION OF THE TURKIC SYLLABIC VERSE IN RUSSIAN POETRY.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 114–121. DOI 10.17223/24099554/2/7  
*Kovalev Pyotr A.* Oryol State University (Oryol, Russian Federation). E-mail: kavalller@mail.ru

*Keywords:* syllabic, accentual-syllabic, barmak, meter, rhythm.

The article deals with the possibilities of working out an imagologically verified model of the Turkic syllabic verse in Russian poetry on the basis of syllabic and accentual-syllabic meters. The difference between the two poetic systems and the unrelated nature of phonological data of the Turkic and Russian languages lead to seemingly insurmountable problems in the course of the presentation of certain specific features of Turkic poetry. The Russian syllabic form which essentially differs from the Turkic national verse barmak does not allow reproducing all the relevant features of the translated text: the segmentation of lines into rhythmic groups, i.e. bunaks (turaks) marked by the fixed stress, the monotonic system of the verse terminations, etc. But the development of the resistive poetic translation theory (which is original-oriented) encourages the translator to set experiments aimed at reconstructing the sound form of the Turkic syllabic verse. It is therefore not by chance that certain synthesis of poetic phenomena constantly takes place on the borderline between the literary systems, which creates an image of the foreign language poetry and, in a broader sense, an image of the culture which is in many ways alien to the reader. By analogy with the metric experiments in translating samples of the European syllabic verse, a repertoire of poetic means of imitating Turkic syllabism is taking shape in the Russian translation tradition. Most of all, it consists of metric substitutes for the Turkic syllabic verse: the 6-syllable verse is most often represented by the anapestic dimeter, the 7- or 8-syllable verse is represented by the iambic or trochaic tetrameter, for representing the 11-syllable verse the trochaic hexameter is used, the 13-syllable verse is represented by the amphibrachic or anapestic tetrameter, etc. In this case, Russian translators often use specific modifications of accentual-syllabic forms that are typological counterparts of their Turkic prototypes. The use of the masculine word endings and the rhythm of the word boundaries creates specific forms of the verse that have a marked semantic potential in the poetic translation. A particular role among them is played by transformations of the metrical caesura division that is traditional for Russian poetry: the caesural shift, the use of the truncated or augmented forms, the increment of rhythmic groups caused by the increasing quantity of caesuras, etc. The translations of L.M. Penkovsky, D.G. Brodsky and other translators who do not just convey the content, but also pay attention to the formal



aspect of the original text prove to be a success in creating the imagological shape of the Turkic verse. Individual successful steps in this direction give us an opportunity to speak about the inexhaustible potential of the Russian accentual-syllabic and accentual verse in the sphere of the search for the metro-rhythmic equivalents of the Turkic syllabic verse.

### *References*

1. Lotman Yu.M. *Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stikha* [The analysis of the poetic text: the structure of verse]. Leningrad: Prosveshchenie Publ., 1972. 271 p.
2. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. 424 p.
3. Kovalev P.A. The system of the Russian verse in a historical prospect. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2009, no. 3(15), pp. 82-85. (In Russian).
4. Cherkassky M.A. *Tyurkskiy vokalizm i singarmonizm* [Turkic vowels and vowel harmony]. Moscow: Vostochnaya literatura Publ., 1965. 141 p.
5. Yakobson R. *O cheshskom stikhe preimushchestvenno v sopostavlenii s russkim* [About the Czech verse primarily in relation to the Russian one]. Moscow: The State Publishing House, 1923. 120 p.
6. Kharlap M.G. *Sillabika i vozmozhnosti ee vosproizvedeniya v russkom perevode* [The syllabic verse and its possibilities in the Russian translation]. In: *Masterstvo perevoda* [The art of translation]. 1979. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1981, vol. 12, pp. 4-50.
7. Kholshchikov V.E. *Stikhovedenie i poeziya* [The study of verse and poetry]. Leningrad: Leningrad State University Publ., 1991. 256 p.
8. Khamraev M.K. *Osnovy tyurkskogo stikhoslozheniya: na materiale uygurskoy klassicheskoy i sovremennoy poezii* [The basics of Turkish poetry: as exemplified by Uighur classical and contemporary poetry]. Alma-Ata: AS Kazakhstan SSR, 1963. 215 p.
9. Timofeev L.I. *Sillabicheskiy stikh* [The syllabic versification]. *Ars poetica*, 1928, no. 2, pp. 37-71.
10. Levy I. *Iskusstvo perevoda* [The art of translation]. Translated by Vl. Rossels. Moscow: Progress Publ., 1974. 394 p.
11. Kynanbaev A. *Eki tomdyq shyzarmalar zhinazy*. Almaty: Zhazushy Publ., 1986, vol. 1, 304 p.
12. Abay. *Lirika* [Lyrics]. Alma-Ata: Zhalyn Publ., 1980. 88 p.
13. Shengeli G.A. *Tekhnika stikha* [The technique of versification]. Moscow: GIKhL Publ., 1960. 312 p.
14. *Alpamysh: Uzbekskiy narodnyy epos* [Alpamysh: the Uzbek national epic]. Translated from Uzbek by L. Penkovsky. Moscow, 1958. 380 p.
15. Kovalev P.A. *Osvoenie stikhotvornykh form tyurkoyazychnoy poezii v russkoy literature*: dis. kand. filol. nauk [The development of poetic forms of Turkic poetry in Russian literature. Philology Cand. Diss.]. Alma-Ata, 1990. 180 p.
16. Tomashevskiy B.V. *Russkoe stikhoslozhenie: metrika* [Russian versification: the metric]. Petrograd: Academia Publ., 1923. 156 p.
17. Gasparov M.L. *Sovremennyy russkiy stikh: metrika i ritmika* [Modern Russian verse: the meter and rhythm]. Moscow: Nauka Publ., 1974. 488 p.

---

**П.В. Алексеев**

## **ОБРАЗ ХАЛИФА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКЕ «АЛ-МАМУН» Н.В. ГОГОЛЯ\***

---

*В статье рассматривается образ арабского халифа, представленный в исторической характеристике Н.В. Гоголя из сборника «Арабески» (1835). Образ Ал-Мамуна исследуется системно в контексте концепции ориентализма, в аспекте религиозно-философских императивов писателя, а также в плане циклизации. Рассматриваются причины обращения Гоголя к концептосфере мусульманского Востока и конкретно – к образу седьмого арабского халифа из династии Аббасидов. Исследуются источники образа Ал-Мамуна в контексте русского и западноевропейского ориентализма XVIII – первой трети XIX в. Определяется историческое и художественное содержание исследуемого образа.*

*Ключевые слова:* Гоголь, Ал-Мамун, Арабески, ориентализм, всемир, Ватек, Гердер.

Известно, что текст с заглавием «Ал-Мамун» и с жанровым определением «историческая характеристика» был впервые опубликован в первой части авторского сборника «Арабески» (1835). Отмечая, что «Ал-Мамун» не включен ни в один из черновых планов сборника, Л.М. Лотман, Б.В. Томашевский и Г.М. Фридлиндер делают вывод, что «статья является последним по времени произведением из всех вошедших в “Арабески”», являясь «осуществлением (в иной форме) того замысла, который в плане “Арабесок” обозначен как “Трактат? о правлении”» [1. Т. 8. С. 759]. Академический подход к «Ал-Мамуну», таким образом, заключается в том, что это произведение, обладая признаками как научного, так и художественного текста, создано в результате предпринятого писателем в 1830-е гг. образного осмысления исторических проблем.

Слабый интерес гоголеведов к «Ал-Мамуну» в контексте русского ориентализма, практически не выходящий за рамки «общеисторической темы» Гоголя и адьюнкт-профессорскому эпизоду его биографии, является следствием особой позиции этого текста по отношению ко всему гоголевскому наследию, в котором больше нет произведений, непосредственно обращенных к теме Востока. В кон-

---

\* Статья подготовлена при финансовом содействии гранта Президента Российской Федерации для поддержки молодых российских ученых МК-1840.2014.6.

тексте религиозных и националистических идей писателя можно предположить, что тема «Гоголь и ориентализм» не имеет серьезных оснований, тем более что в проекте содержания V тома собрания сочинений, который Гоголь предполагал составить, главным образом, из материалов «Арабесок» и «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Ал-Мамун» отсутствует. Между тем есть существенные основания для исследования гоголевского ориентализма как явления, отражающего эволюцию его творчества и мировосприятия, и выделения таких тем, как «ориентализация внутреннего Востока (экзотической Малороссии)», «исламский Восток в гоголевской имажинативной географии», «гоголевское *mezzogiorno* в контексте русской ориентализации Южной Италии» и др.

В статье «О преподавании всеобщей истории» Гоголь однозначно указывает на то, что «все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи. Если одно кольцо будет вырвано, то цепь разрывается» [1. Т. 8. С. 26], поэтому «Ал-Мамун» никоим образом не вступает в конфликт с религиозными императивами писателя 1830-х гг., являясь одним из звеньев находящегося в постоянном движении и развитии «всемира», отраженного в разной степени в поэме «Ганс Кюхельгартен», в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в сборниках 1835 г. «Арабески» и «Миргород», в поэме «Мертвые души» и комедии «Ревизор». Новейшие исследования по проблемам философии и поэтики Гоголя (в особенности касающиеся вопросов циклизации) заставляют более внимательно присмотреться к его «статьям», которые должны быть осмыслены системно в рамках всего творчества Гоголя, а не только в контексте его неудавшихся, с научной точки зрения, исторических штудий. Почему Гоголь обратился к личности Ал-Мамуна? Какое место занимает этот образ в художественной системе гоголевского «всемира»? Наконец, каковы источники образа Ал-Мамуна, особенно, в контексте русского и западноевропейского ориентализма XVIII – первой трети XIX в.?

Если рассматривать ориентализм не как увлечение темами и сюжетами Востока, как это наблюдалось в отечественном литературоведении второй половины XX в., а шире, как стиль мышления, основанный на мифологическом различении Запада и Востока и направленный на системное конструирование мифологических пространств в контексте колониального дискурса Западной Европы и России XVIII – первой трети XIX в., проблема «Гоголь и ориента-

лизм» становится естественным развитием концепции гоголевского «всемира», подробно рассмотренной в работе А.С. Янушкевича. Философия «всемира» объясняет системное единство человеческой цивилизации и ее истории, обусловленной географическим положением народов: имагинативная география является одним из самых важных «строительных» инструментов «всемира». Единая карта человеческого «всемира» предполагает художественное единство его выражения, основанное на циклизации стремящегося к саморегуляции материала, которое представляет собой сверхтекстовое «художественное единство, синтез повестей и статей, живой творческий организм, когда один текст является продолжением и развитием другого, комментарием к нему» [2. С. 146]. Идейное и философское единство гоголевских циклов, таким образом, не отторгает ориентальный материал, а, наоборот, стремится включить его и освоить с позиции демиурга.

Собранный Гоголем материал по истории, законам и нравам Арабского халифата, в особенности периода владычества Ал-Мамуна, был не очень большим и в основном сводился к работам Ш.Л. Монтескье, Ч. Миллса, И.Г. Гердера, Й. Хаммера, С. де Сисмонди и тех, кто испытал их влияние. Вполне вероятно, Гоголь просматривал статьи «Haroun», «Mamoun», «Mo'tazelah» и др. в фундаментальной «Bibliothèque orientale» д'Эрбело, посвященные халифу и поддерживаемой им религиозной секте проповедников мутазилизма (у Гоголя неверно – «мотализма») – этот труд считался основным источником сведений о Востоке не только для ученых, но и для поэтов. При этом Гоголь явно не вникал в сущность мутазилитской доктрины, указав наиболее понятный ему в череде сложных теологических споров факт, что мутазилиты, вопреки суннитскому большинству, уверены в неизвечности и сотворенности Корана: «...la parole de Dieu, comme l'Alcoran, n'est pas incréé, ni par consequent éternelle» [3. Т. 2. С. 738]. В противном случае Гоголь не мог бы не обратить внимание на то, что поддерживаемые Ал-Мамуном мутазилиты провозглашали свободу воли человека в противовес тотальному фатализму, ставшему одной из главнейших черт мифологического образа мусульманского Востока в Европе и неоднократно отразившегося в образах мусульман в русской литературе. Впрочем, указаний д'Эрбело на разногласия по поводу сотворенности Корана вполне хватило для формирования философско-назидательной основы лекции, блестяще прочитанной в Петербургском университете в октябре 1834 г., поскольку Гоголя интересовало не существование противоречий между Ал-Мамуном и сун-

нитским большинством аббасидского халифата, а само наличие этих противоречий, имеющих фундаментальный характер.

Заметка директора псковской гимназии Н.И. Иваницкого, бывшего слушателем Гоголя в Петербургском университете, помогает реконструировать атмосферу гоголевских лекций, отношение автора к предмету и слушателям, но главное, позволяет определить место лекции о седьмом аббасидском халифе в ряду его исторических и творческих изысканий 1830-х гг. Иваницкий указывает, что студенты отметили только две лекции из всех, что он прочел за полтора года своей деятельности в роли адъюнкт-профессора Петербургского университета: вводную, которая должна была представить нового профессора, и лекцию об Ал-Мамуне, на которой присутствовали знаменитые поэты А.С. Пушкин и В.А. Жуковский. Во всех остальных случаях Гоголь, вступая в противоречие со своими установками на увлекательность, читал так «вяло, безжизненно и сбивчиво, что скучно было слушать», студенты «не верили сами себе, тот ли это Гоголь <...>» [3. С. 85].

Из воспоминаний Иваницкого следуют несколько любопытных выводов. Лекция об Ал-Мамуне противоречила ходу, но не логике лекционного курса: с точки зрения студентов, «взгляд на историю аравитян» Гоголь начал читать, «как говорится, ни с того ни с другого» [3. С. 85], но с позиций, озвученных в статье «О преподавании всеобщей истории», в соответствии с которой первые конкретные темы после общих обзоров должны быть посвящены азиатскому региону. Нарушение хода лекционного курса, остро осознанное студентами, возникло в связи с тем, что лекция о конкретном арабском халифе IX в., по всей видимости, не предварялась историей арабского халифата, обзором правления омейядской и аббасидской династий, что и вызвало справедливое недоумение. Это, несомненно, объяснялось тем фактом, что статья о халифе Ал-Мамуне изначально была подготовлена и прочитана не столько для студентов, сколько специально для Пушкина и Жуковского с намерением ее дальнейшего опубликования в связи с тем, что повествование об Ал-Мамуне с большим успехом выполняло множество задач гоголевской самопрезентации, формируя образ писателя (исторического романиста, социального писателя, эстетика, критика, педагога [5. С. 384]), обладающего энциклопедическими познаниями и способного увлекательно и глубокомысленно анализировать проблемы современной культуры на экзотическом материале (постфак-

тум укрепляя мысль о глубоком содержании «Вечеров», основанных на экзотической атмосфере Малороссии).

Гоголь справедливо рассудил, что образ Ал-Мамуна расположен в поле пересечения исторических и ориентальных интересов Пушкина и Жуковского в 1830-е гг. В сравнительно короткий промежуток времени – не более 3–4 недель или даже меньше – Гоголь написал не столько лекцию, сколько притчу, имеющую художественные образы и сюжет о величии и падении великой империи. Притчевый нарратив позволил Гоголю сформировать художественный дискурс при сохранении видимости научного подхода, поскольку вопрос о «наносном просвещении», погубившем империю, можно было трактовать сколько угодно широко.

Образ Ал-Мамуна не следует считать свидетельством системного интереса Гоголя к историческим личностям. После этой лекции, замечает Иваницкий, остальные вновь стали «очень сухи и скучны: ни одно событие, ни одно лицо историческое не вызвало его на беседу живую и одушевленную... Какими-то сонными глазами смотрел он на прошедшие века и отжившие племена. Без сомнения, ему самому было скучно, и он видел, что скучно и его слушателям» [4. С. 85]. Яркий образ арабского халифа-реформатора, вопреки мнению Ю.В. Манна [6. Кн. 1. С. 399], был рожден исключительно в адресной проекции: Пушкину как историку-писателю петровского и екатерининского времени, который в 1834 г. выпустил «Историю Пугачева», и Жуковскому как воспитателю наследника престола, который получил такой высокий социальный статус благодаря своим литературным достижениям. Все три литературных деятеля, включая самого Гоголя, объединяются в гоголевской мифологеме «великих поэтов», «которые соединяют в себе и философа, и поэта, и историка, которые выпытали природу и человека, проникли в минувшее и прозрели будущее, которых глагол слышится всем народом» [1. Т. 8. С. 78]. Кроме того, нельзя отрицать того, что Гоголь след за Жуковским планировал стать воспитателем наследника престола (о чем позднее, в связи с «Выбранными местами» напомнил ему В.Г. Белинский в знаменитом зальцбруннском письме в 1847 г.), для чего и выбрал конъюнктурно удачную тему, идейно соответствующую разделу «Меры для предупреждения вреда от воспитании чужеземного» из распоряжения императора Николая от 25 февраля 1831 г. [7. С. 79] и теории «официальной народности» С.С. Уварова.

Проблема власти и специфики государственного устройства в гипотетическом «Трактате о правлении», вероятно, должна была быть исследована Гоголем более глубоко и пространно, чего, собственно, и требовал жанр «трактата», а ориентальный материал свидетельствовал о том, что неосуществленный проект должен был «обнять» эту проблему в мировом масштабе. Произошедшая в итоге жанрово-тематическая редукция вполне объяснима: ни один из задуманных им грандиозных научных проектов типа «Истории Малороссии» не был выполнен в силу нежелания (или неспособности) писателя-профессора в сжатые сроки разграничивать научные и литературные задачи, поставленные на объемном материале. Чем глубже погружался Гоголь в исторические материалы, тем более преобладало в нем художественное, а не научное начало, так что даже в самый ответственный период, когда нужно было готовиться к чтению лекционного курса в университете, Гоголь активно создает художественные тексты, которые позднее составят сборники «Арабески» и «Миргород». «Историческая характеристика» также не вполне соответствует содержанию гоголевского текста: в сообщении о легендарном арабском монархе IX в. нет даже элементарного обзора известных науке фактов, источников и мнений относительно личности и эпохи правления Ал-Мамуна, так что вместо «характеристики» Гоголь развивает ориенталистский миф о восточном деспоте, существовавшем в атмосфере сказок А. Галлана.

В структуре образа Ал-Мамуна целесообразно выделить два компонента: исторический и художественный. Исторический компонент интересен, прежде всего, в плане гоголевского подхода к описанию личности монарха: какие из доступных ему исторических фактов он отбирает для формирования образа арабского халифа, какие принципиально игнорирует, какая историческая концепция лежит в основе этого образа, насколько Гоголь точен и самостоятелен в интерпретации роли Ал-Мамуна в истории халифата. Художественный компонент связан с формированием индивидуального гоголевского мифа об Ал-Мамуне: в какую литературную традицию вписан образ халифа, какие философско-эстетические представления определили его художественную цельность и органичность в структуре «Арабесок».

Оба компонента образа Ал-Мамуна составляют концептуальное единство, определяющее специфику гоголевского исторического нарратива: он мыслит роль историка как драматурга. Именно поэтому Гоголь делает поразительные выводы о принципах исторического

описания, которые наивны с точки зрения исторической науки, но вполне показательны для понимания гоголевского метода: Шлецер не был и «не мог быть историком» [1. Т. 8. С. 85], потому что анализировал, а не описывал мир в едином творческом порыве, миллеровская история дискретна, потому что в ней нет драматического искусства, Гердер как поэт «выше Шлецера и Миллера» [1. Т. 8. С. 88]. В добавление к этому Гоголь рисует фигуру идеального историка, который кроме трех указанных типов объединяет в себе занимательность Вальтера Скотта и умение Шекспира «развивать крупные черты характеров в тесных границах» [1. Т. 8. С. 89], тем самым многократно повышая значимость собственных исторических тем «Арабесок» и «Миргорода».

«Идеальный историк» характеризует только нарративную позицию автора, в основе же гоголевского подхода к истории лежит, главным образом, историософская концепция И.Г. Гердера, которую Гоголь безоговорочно применяет и для описания арабского халифата, и для позиционирования малороссийского народа в русской и мировой истории. Нет необходимости подробно рассматривать роль Гердера в развитии исторических тем в русской и западноевропейской литературе, достаточно указать на те основные моменты гердеровской историософии, которые Гоголь, учитывая стратегии Скотта и Шекспира, практически применил в «Ал-Мамуне»: представление исторического процесса через призму драматизма исторической личности, критическое восприятие просвещенческой идеологии, подтверждение идеи о национальном духе и духе времени («Zeitgeist») и зависимости духа народа от географического положения, гуманность и единство всемирной культуры.

Мысль Гоголя о роли монарха в развитии общества и обязательном соответствии нововведений народному духу, положенная в основу драматического конфликта в «Ал-Мамуне», также восходит к Гердеру через образ Петра I. Как отмечает Н.А. Жирмунская, Гердер был очень заинтересован в фигуре русского императора, в целом воспринимая его в просвещенческой проекции с одной существенной оговоркой: «Гердер связывает мирный созидательный характер деятельности Петра (который он подчеркивает в противовес Карлу XII) с национальным характером славянских народов» [8. С. 93]. Эти идеи Гердера ярко отразились в его главном труде «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit» («Идеи к философии истории человечества», 1784–1791), который был не только хорошо из-



вестен Гоголю, но, вполне вероятно, прямо использовался для осмысления Ал-Мамуна, который «упустил из вида великую истину: что образование черпается из самого же народа, что просвещение наносное должно быть, в такой степени заимствовано, сколько может оно помогать собственному развитию, но что развиваться народ должен из своих же национальных стихий» [1. Т. 8. С. 79].

Непосредственно к «Идеям» Гердера восходит ключевая характеристика народного духа арабов, семь раз упомянутая в «Ал-Мамуне», – энтузиазм, смысл которого раскрывается исключительно в контексте понятий «фанатизм», «нетерпимость», «воображение» и «деспотизм». Энтузиазм в понимании Гоголя становится единственной характеристикой, несущей в себе народность и государственность арабов, уничтожив которую, Ал-Мамун подписал смертный приговор халифату: «первым шагом к образованию своего народа он почитал истребление энтузиазма, того энтузиазма, который составлял существование народа аравийского, того энтузиазма, которому он обязан был всем своим развитием и блестящею эпохою, подорвать который значило подорвать политический состав всего государства» [1. Т. 8. С. 80]. Далее Гоголь показывает поэтапное «падение» авторитета Ал-Мамуна в глазах арабского народа: после попытки истребления энтузиазма через отрицание извечности Корана он спровоцировал возрождение деструктивного «оппозиционного деспотизма», репрессируя несогласных с этими нововведениями.

В девятнадцатой книге «Идей» Гердер, упоминая Гаруна-аль-Рашида и Мамуна в контексте развития наук, утверждает, что «причины быстрого падения этой громадной монархии и причины переворотов, которые беспрестанно разрушали и губили ее, заключены в самом существе дела – в происхождении, в строе этой империи» [9. С. 567] и дает три ведущие характеристики этого «строя», которые Гоголь так или иначе положил в основу мифа об Ал-Мамуне: фанатический энтузиазм, деспотический строй правления и религиозные распри по поводу законности власти в халифате. В свете концепций Гердера следует воспринимать еще один источник, которым пользовался Гоголь при подготовке «Ал-Мамуна», – выдержки из первого тома книги С. де Сисмонди «De la litterature du midi de l'Europe» («О литературе южной Европы», 1813), которые были опубликованы в 1818 г. в «Вестнике Европы» под названием «О литературе Арабов». Сисмонди, развивая основную мысль Гердера, рисует картину полнейшего запустения некогда процветавших

мусульманских земель и восклицает: «И что ж? Сии обширные земли не завоеваны; не победоносный чужестранец расхитил сокровища их, истребил их многолюдство, уничтожил их законы, их нравы, их дух народный. Яд находился внутри их; он созрел и напоследок все повергнул в ничтожество» [10. С. 215].

Классическая ориенталистская мысль о том, что арабский народ в принципе не способен ни к самоорганизации, ни к европейскому просвещению основан на глубоко укоренившемся в западноевропейском сознании концепте восточного человека как дикаря и варвара, вместо законов признающего только всесильного деспота. Поэтому, по мнению Гоголя, в эпоху правления вездесущего Гаруна «правление без законов двигалось крепко и определенно» [1. Т. 8. С. 77]. В трактате «О духе законов» Монтескье выразил эту мысль предельно четко: в отличие от идеального монархического правления принципом деспотического правления является не что иное, как страх, ведь «для народов робких, невежественных, угнетенных не нужно много законов. Тут все должно держаться на двух-трех идеях – новых и не требуется. Обучая чему-нибудь животное, надо всего более остерегаться менять учителей, уроки и приемы обучения. Вы запечатлеваете в его мозгу два-три движения – не больше» [11. С. 59].

Ни один из упомянутых источников, считавшихся наиболее авторитетными в рассматриваемой Гоголем области, не утверждал, что причиной падения халифата стала «литературная мономания» [1. Т. 8. С. 78] – это собственная позиция автора, формирующего концепцию могущества литературного слова. Термины «энтузиазм» и «деспотизм», заимствованные из Гердера, Гоголь использует отлично от контекста: если Гердер противопоставляет энтузиазму стремление к роскоши, которое возникло вследствие успешных завоевательных походов, то Гоголь выстраивает оппозицию «энтузиазм – стремление к знанию», в которой знание приобретает контекстуально негативный смысл в связи с тем, что не соответствует «пламенной природе араба». Позднее, в «Выбранных местах из переписки с друзьями», эта ориенталистская мысль Гоголя была распространена на крестьян, что вызвало бурное негодование В.Г. Белинского, обвинившего писателя в поборничестве обскурантизму [1. Т. 8. С. 503].

При этом Гоголь нисколько не заботится об исторической достоверности сообщаемых сведений: его не беспокоит противоречие, заключающееся в том, что тезис о «пламенной природе араба» [1. Т. 8. С. 79] должен распространяться также на самого халифа, кото-

рый при всей любви к наукам не переставал быть арабом; излишне упрощенное понимание «арабской природы», сводимой им к одной черте (энтузиазму), делало историческое содержание образа Ал-Мамуна примитивным; игнорирование социально-исторических обстоятельств правления арабского халифа (борьба религиозных школ, а также персидских и тюркских элит) формировало совершенно абсурдную с логической точки зрения посылку о том, что падение империи произошло в связи с развитием философского знания и литературными увлечениями знати. Главной целью Гоголя было не установление исторической истины, а формирование драматического конфликта «свой среди чужих, чужой среди своих», который в своей основе восходит к романтическому конфликту поэта и толпы.

Художественный компонент образа Ал-Мамуна может быть раскрыт в проекции на литературную традицию конца XVIII – первой трети XIX в. Гоголь не первый в русской литературе использовал образ арабского халифа для выражения собственных критических мыслей: в этом ряду можно упомянуть такие тексты, как «Кайб» (1792) И.А. Крылова и «Калиф» (1805) И.И. Дмитриева, наследующие парадигму философских повестей Вольтера, а также заслужившая справедливую критику В.Г. Белинского и других современников восточная повесть В. Ушакова «Кот Бурмосеко, любимец Халифа Аль-Мамуна» (1831), в которой заметно влияние Э.Т.А. Гофмана. Гоголь, несомненно, учитывал этот контекст, но для раскрытия философско-эстетического содержания образа Ал-Мамуна более продуктивно рассмотреть его в контексте английского готического романа, в частности в связи с образом халифа в арабской сказке У. Бекфорда «Ватек», жанр которой возводят к понятиям «восточной сказки, готической романтики, романтической биографии, эпического бурлеска и т.д.» [12. С. 3].

Произведение Бекфорда, хорошо известное в России на французском, английском и русском языке (начиная с петербургского издания 1792 г.) считается отправной точкой романтического ориентализма (Байрон, Т. Мур, Э. По и др.) [13. С. 249] в европейских литературах и первым «ориентальным» вариантом чрезвычайно популярного в конце XVIII в. готического романа. Если принять во внимание идейно-тематическое единство сборника «Арабески», позволяющее говорить о целом сборнике как об «эквиваленте исторического романа» [14. С. 19], в котором такие тексты, как «Портрет», «Пленник» и «Записки сумасшедшего», обнаруживают непосредственные связи с дискурсом готического романа, становится очевидно, что «Ватек» может и должен быть рассмотрен как один из источников образа Ал-Мамуна.

Отмечая, что для Гоголя «понятие «готическое» относится только к архитектуре и не распространяется на литературу», Е. Самородницкая тем не менее устанавливает, что «элементы готической поэтики проникают в гоголевские тексты» [15. С. 308], имея в виду романы А. Радклиф, М.Г. Льюиса, Ч.Р. Метьюрина и др. Неизвестно, в какой мере Гоголь мог быть знаком с творчеством Бекфорда, однако его популярность и доступность (в библиотеке Пушкина имелся экземпляр «Ватека» под одной обложкой с романами Г. Уолпола в лондонском издании 1834 г. [16. С. 155]) внесли несомненный вклад в общеевропейский дискурс ориентализма, дополняя галлановские и вольтеровские образы халифов чертами аллегории и гротеска. В основе образов Ватека и Ал-Мамуна обнаруживается ключевая типологическая общность – трагическое стремление к запредельному знанию, которое в конечном итоге становится причиной гибели не только халифа, но и всего его царства.

Влечение к знанию в обоих случаях показывается неподвластным логике, несмотря на то, что Ватек и Ал-Мамун проявили себя на поприще точных наук. Инфернальный компонент образа арабского халифа проявляется в тот момент, когда в поисках истины Ал-Мамун подобно Ватеку отворачивается от Магомета и его Корана, при этом идея отступничества в обоих случаях приходит извне: демонические Гяур и мать халифа Каратис у Бекфорда персонифицируют развращающее иноземное влияние (Гяур – индеец, Каратис – гречанка); Гоголь, избегая разработки второстепенных образов, показывает безликие толпы греческих последователей «новоплатонизма», которые привили халифу «полугреческий» образ мыслей. В обоих случаях налицо проблема обращения халифа в новую веру под влиянием демонических сил, разрыв с традициями легендарного Гаруна аль-Рашида, которому исторический Ал-Мамун приходится сыном, а Ватек – внуком.

Гоголь чрезвычайно избирателен в отношении фактов биографии Ал-Мамуна. Развивая тезис о «наносном просвещении», Гоголь упускает из вида одну существенную деталь, которая содержится в «Восточной библиотеке» д'Эрбело: мать Ал-Мамуна была персидского происхождения, поэтому в его образе мыслей изначально была заложена проблема религиозного релятивизма, что позволяло воспринимать арабский народ отстраненно (как и Ватеку в эпизоде коварного убийства пятидесяти знатнейших юношей по первому требованию Гяура). Указав наполовину чужеродный («полугреческий»)

образ мысли Ал-Мамуна, воспитанный в ходе влияния, а не присущий в силу рождения, Гоголь, в отличие от Бекфорда, стремится подчеркнуть роль добровольного выбора «благородного» халифа, тогда как указание на иноземное происхождение матери значительно снизило бы роль греческой литературы и философии в стремлении «превратить государство политическое в государство муз» [1. Т. 8. С. 77].

Таким образом, Гоголь сформировал ориенталистский образ, типологически близкий готическому образу восточного деспота, который готов изменить своим религиозным представлениям и разрушить собственное государство для утоления страсти к запредельному знанию. Точка зрения нарратора в «Ал-Мамуне» соответствует позиции демидурга целостной системы «Арабесок», который склонился над картой мира и очередным взмахом кисти конструирует трехмерные области всемира: средневековая Европа, безбрежная Азия, Малороссия, Петербург, четко дифференцированный Восток (христианский, варварский, мусульманский). Каждая из этих частей соотносится с целым и объясняется всеобщим движением, отразившимся в статьях и художественных текстах «Арабесок». Повествователь видит Ал-Мамуна в одной из частей этой всемирной истории как бы сверху вниз, в постоянном движении среди толп, поэтому ненадолго задерживает на нем свое внимание, не подвергает всестороннему анализу и научной верификации. Ал-Мамун у Гоголя обретает значимость художественного образа, имеющего историческую основу, но сформированного средствами ориенталистского дискурса, превращающего его в мифологический инвариант восточного деспота, который потерпел поражение в силу того, что попытался европеизировать «восточных людей», лишив их, таким образом, мифологического права на существование.

#### *Литература*

1. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1952.
2. *Янушевич А.С.* Философия и политика гоголевского всемира // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2006. № 291. С. 145–154.
3. *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connoître les peuples de l'Orient par Mr. D'Herbelot.* La Haye : J. Neaulme & N. van Daalen, 1777.
4. *Иваницкий Н.И.* <Гоголь – адъюнкт-профессор> // Н.В. Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 83–86.
5. *Киселев В.С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2006.
6. *Манн Ю.В.* Гоголь. М.: РГГУ, 2012.
7. *Виноградов И.* Исторические воззрения Гоголя и замысел поэмы «Мертвые души» // Гоголеведческие студии. Вып. 7. Нежин, 2001. С. 77–93.

8. *Жирмунская Н.А.* Историко-философская концепция И.Г. Гердера и историзм Просвещения // XVIII век. Сб.13: Проблемы историзма в русской литературе: конец XVIII – начало XIX в. Л., 1981. С. 91–101.
9. *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977.
10. *О литературе Арабов* // Вестник Европы. 1818. № 23. Дек. С. 175–216.
11. *Монтескье Ш.Л.* О духе законов. М.: Мысль, 1999.
12. *Collani T.* Le merveilleux allégorique dans *Vathek* de William Beckford. Bologna, 2005.
13. *Жирмунский В.М., Сигал Н.А.* У истоков европейского романтизма // Уол-пол Г., Казот Ж., Бекфорд У. Фантастические повести. Л., 1967. С. 249–284.
14. *Денисов В.Д.* Фрагменты исторического романа Н.В. Гоголя как арабески // Вестн. Том. гос. ун-та. 2008. № 316. Ноябрь. С. 15–20.
15. *Самородницкая Е.* «Британской музы небыллицы»: об отношении Гоголя к готическим романам // Гоголь как явление мировой литературы: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. М., 2003. С. 305–310.
16. *Модзалевский Б.Л.* Библиотека Пушкина. СПб., 1910.

THE IMAGE OF THE CALIPH IN THE HISTORICAL SKETCH "AL-MA'MUN" BY N.V. GOGOL.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 122–135. DOI 10.17223/24099554/2/8  
*Alekseev Pavel V.* Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: conceptia@mail.ru

*Keywords:* Gogol, Al-Ma'mun, Arabesques, Orientalism, "vsemir", *Vathek*, Herder.

This article examines the image of the Arab Caliph Al-Ma'mun presented in Gogol's historical sketch from his collection the *Arabesques* (1835). The necessity of a deeper understanding of the topic "Gogol and Orientalism" is proved. In this article, Orientalism is a style of thinking based on the mythological distinction between East and West (according to E. Said), design of mythological characters and spaces in the context of the colonial discourse in Western Europe and Russia of the 18th – first half of the 19th centuries.

The problem of "Gogol and Orientalism" is considered in the context of philosophy and poetics of Gogol's fundamental creative category "vsemir" ("whole world").

The story of Al-Ma'mun served a variety of tasks for Gogol's self-presentation forming the image of a writer and scientist who has encyclopedic knowledge and knows how to analyze the problems of contemporary culture excitingly and thoughtfully on the exotic material.

A vivid image of the Arabian Caliph-reformer was not an evidence of Gogol's systemic interest to historical figures, because it only appeared when addressing someone: Pushkin as a historian and writer of Peter's and Catherine's times and Zhukovsky as the educator of the heir to the Russian throne. Moreover, the image of Al-Ma'mun was convenient for Gogol because it was at the intersection of Pushkin's and Zhukovsky's historical and oriental interests in the 1830s.

It is useful to distinguish two components in the structure of Al-Ma'mun's image: history and Art. The historical component is associated with the description of the personality of an Oriental despot: which historical facts available to Gogol were selected for creating the image of the Arab Caliph, which were ignored; what historical concept lies at the basis of this image; whether Gogol is accurate and independent in interpreting the role of Al-Ma'mun in the history of the Caliphate. The artistic component is associated with the formation of the personal Gogol's myth of Al-Ma'mun: what literary tradition the image of the Caliph is written in; what philosophical and aesthetic notions define its artistic integrity

and the harmony in the structure of the *Arabesques*.

The artistic component of the image of Al-Ma'mun can be disclosed in the projection on the literary tradition of the late 18th – first half of the 19th centuries. To disclose the philosophical and aesthetic content of Al-Ma'mun's image, it is more productive to consider it in the context of the English Gothic novel, in particular, in connection with the paradigm of William Beckford's *Vathek*.

### References

1. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 14 t. [The complete works. In 14 vols.] Moscow; Leningrad: AS USSR Publ., 1952.
2. Yanushevich A.S. Filosofiya i politika gogolevskogo vsemira [Philosophy and politics of Gogol's "Vsemir"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*, 2006, no. 291, pp. 145-154.
3. D'Herbelot. *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connoître les peuples de l'Orient*. La Haye: J. Neaulme & N. van Daalen, 1777.
4. Ivanitskiy N.I. *Gogol' – ad'yunkt-professor* [Gogol – Associate Professor]. In: Timofeev L.I., Kolokoltsev N.V. (eds.) *N.V. Gogol' v vospominaniyakh sovremennikov* [N.V. Gogol in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Goslitizdat Publ., 1952, pp. 83-86.
5. Kiselev V.S. *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury v russkoy proze kontsa XVIII – pervoy treti XIX veka*: dis. d-ra filol. nauk [Metatextual narrative structures in Russian prose of the late 18th – early 19th centuries. Philology Doc. Diss.]. Tomsk, 2006.
6. Mann Yu.V. *Gogol'* [Gogol]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 505 p.
7. Vinogradov I. *Istoricheskie vozzreniya Gogolya i zamysel poemy "Mertvye dushi"* [Gogol's historical views and the idea of his poem "Dead Souls"]. In: *Gogolevedcheskie studii* [Gogol studies]. Nezhin, 2001, iss. 7, pp. 77-93.
8. Zhirmunskaya N.A. *Istoriko-filosofskaya kontseptsiya I.G. Herdera i istorizm Prosveshcheniya* [Historical and philosophical concept of I.G. Herder and historicism of the Enlightenment]. In: *XVIII vek. Sb.13: Problemy istorizma v russkoy literature: konets XVIII – nachalo XIX v.* [The 18th century. Coll.13: Problems of historicism in Russian literature: the late 18th – early 19th centuries]. Leningrad, 1981, pp. 91-101.
9. Herder I.G. *Idei k filosofii istorii chelovechestva* [The ideas to the philosophy of history of Mankind]. Translated from German by A.V. Mikhailov. Moscow: Nauka Publ., 1977. 703 p.
10. O literature Arabov [On the Arabian literature]. *Vestnik Evropy*, 1818, no. 23, pp. 175-216.
11. Montesquieu Ch.L. *O dukhe zakonov* [The Spirit of Laws]. Translated from French by A.G. Gornfeld. Moscow: Mysl' Publ., 1999.
12. Collani T. *Le merveilleux allégorique dans Vathek de William Beckford*. Bologna, 2005.
13. Zhirmunskiy V.M., Sigal N.A. *U istokov evropeyskogo romantizma* [At the root of European Romanticism]. In: Walpole G., Kazot J., Bekford W. *Fantasticheskie povesti* [Fantastic story]. Leningrad, 1967, pp. 249-284.
14. Denisov V.D. *Fragmenty istoricheskogo romana N.V. Gogolya kak arabeski* [Fragments of the historical novel by N.V. Gogol as arabesques]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 316, pp. 15-20.
15. Samorodnitskaya E. ["The muses of British fiction": on Gogol's attitude to gothic novels]. *Gogol' kak yavlenie mirovoy literatury: sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch. konf.* [Gogol as a phenomenon of world literature: Proc. of the International Research Conference]. Moscow, 2003, pp. 305-310.
16. Modzalevsky B.L. *Biblioteka Pushkina* [The library of Pushkin]. St. Petersburg, 1910.

**Н.В. Хомук**

**«МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. ГОГОЛЯ И «МОБИ ДИК, ИЛИ БЕЛЫЙ КИТ» Г. МЕЛВИЛЛА: ФОРМЫ ЭПИЗАЦИИ В ОНТОЛОГИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ**

---

*В статье в контексте «онтологического реализма» через соотношение эпоса и философского романа проводится сравнительно-типологический анализ поэмы Гоголя «Мертвые души» и романа Мелвилла «Моби Дик». Учитывается изменение художественной онтологии, опирающейся на мифопоэтику, контаминацию эпоса и романа и различные формы коррелирования сознания и пространства, человека и бытия.*

Ключевые слова: *онтологический реализм, эпос, философский роман, Нов-ситуация.*

Обращение к эпосу при реорганизации романа становится особенно актуально в 30–40-х гг. XIX в. Создаются переводы: «Илиады» - Н.И. Гнедичем, «Одиссеи» – В.А. Жуковским, отдельные песни дантевского «Ада» переводит С.П. Шевырёв; архитектурные формы эпоса Гомера, Данте активно задействуют Н. Гоголь, О. Бальзак, Г. Мелвилл. Роман тяготеет к эпосу, стремясь вывести к универсальному (онтологическому) опыту исторические координаты жизни. Модель классического эпоса (Гомер – языческая классика, Данте – христианская) становится в эту эпоху своеобразной «архитектонической» формой для концептуализации и художественного завершения истории, национальной жизни во всех ее сторонах, культуры перед лицом кардинальных изменений эпохи. Стремление к эпизации призвано было преодолеть всякого рода разрозненность и разделение (социальную, личностно-мировоззренческую и пр.), которые усиливаются на новом этапе социально-исторического развития середины XIX в.

Как известно, роман Нового времени берет на себя задачу воссоздания эпической цельности<sup>1</sup> и универсализма с помощью более сложной системы средств, выходящих за границы как собственно романа, так и традиционного эпоса. «Новый эпос», который превы-

---

<sup>1</sup> Роман заменил собой эпопею, и в нем изыскиваются возможности сохранения эпических ценностей (об этом см.: [1. С. 24–98]).



шает уровень и границы романа, разворачивается на коротком повороте истории, при насыщенности и синхронности всех возможностей прежней (риторической) культуры в создании емкости и универсализма содержания составляющих его форм и одновременно при реалистическом отсчете от самой действительности, ее скрытых начал и ценностной незавершенности. Должны совпасть многие условия и специфические черты эпического:

1) роль текста в бытии и в человечестве, заключающаяся в просмотре существующего (исторического) и выходе к универсальному порядку, который текст собой транслирует;

2) использование субстрата архаического (мифопоэтика), а также широкого спектра культурных языков и стилей как выражения «большой памяти культуры»;

3) воссоздание онтологии (природа, бытийные силы и пр.), в которой актуализированы субстанциальность и телесность как форма оцельнения и аутентичности;

4) актуализация жанра философского романа, репрезентирующей собой не только рефлексию мира, но саморефлексию литературы, с наиболее полным использованием ее родов и жанров в их онтологическом потенциале (а не только в общеэстетическом) для симфонизма своей философской картины мира;

5) позиция Автора предполагает возможности надличностного (эпического) возвышения и личностного приближения к событиям и их участникам;

6) образ героя включает в себя те или иные архетипы самого различного плана, определяющие его тенденцию к сверхтипу, а система персонажей выстраивается как особая цельность, отражающая целостность нации и даже человечества.

«Онтологический реализм»<sup>1</sup> с первичностью бытия по отношению к объективной и метафизической реальностям предполагает ориентированность художественного отражения на объективную данность, и в то же время в образ реальности вовлечены на равных с ней права образы представлений об этой реальности, организованные через ее формы в своем специфическом художественном срезе.

---

<sup>1</sup> Мы отталкиваемся от понятия «онтологический реализм», употребленного Е.Д. Тармарченко при характеристике творчества Пушкина: «...но новыми возможностями объективного историзма и реализма пушкинская эстетика не увлеклась и не исчерпывалась. Найдя и принципиально осуществив их, Пушкин сумел сочетать объективное видение факта с еще живыми народными идеалами бытийной гармонии. Тем самым он стал создателем онтологического реализма, беспрецедентного и неповторимого» [2. С. 143].

Феномен художественного мира позволяет по-разному соотносить эти типы мирообразов, в результате чего обозначается непредставимая сущность бытия, располагающаяся лишь в отношении или по касательной к изображенной реальности, к метафизической ли области и к самой образной системе произведения.

Типологическое сравнение эпических произведений Г. Мелвилла и Н.В. Гоголя в этом ключе представляется особенно плодотворным (см.: [3. С. 340–375]). На сюжетно-тематические параллели «Мертвых душ» и «Моби Дика» указывала Е.А. Смирнова: «...оба произведения по сути дела ставят коренные вопросы человеческого бытия и национальных судеб» [4. С. 90–91].

Встреча романа и эпоса в первичном варианте осуществляется в зоне «комического эпоса», занимающего в культуре исключительное место. В.Л. Паррингтон писал о «Моби Дике»: «Эта великая сатирическая эпопея, беспощадная, как «Гулливер» многообразная, как романы Рабле, бичующая жизнь со смехом, полным *saeva indignatio* (свирепого негодования), представляет собой потрясающую исповедь Мелвилла, повествующего о своей неудачной жизни» [5. С. 305]. В связи с «Мертвыми душами» говорилось, что «современность опосредует, травестирует архетипический сюжет, разворачивает вертикальную композицию «поэмы» в горизонтальной плоскости романа-странствия, романа-испытания» [6. С. 559]. У Мелвилла люди часто бурлескно соотносятся с мифологическими героями (буфетчик сравнивается с пророком Ионой, гарпунер Дэггу – с Агасфером и т.д.), а мифологические герои опрощаются до уровня современных людей (например, в главе «Иона с исторической точки зрения» Персей зачислен в ряды китобоев). У Гоголя Багратион становится участником диалога Собакевича и Чичикова, а дети Манилова Фемистоклос и Алкид имеют древнегреческие имена; элементы комического эпоса отражаются в притче о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче. Примеры многочисленны. Соответственно комическому эпосу активизирована стихия карнализованности. Например, как отдельный случай, травестия проповеди: у Мелвилла шамкающий негр-кок наставляет акул, пожирающих за бортом кита: «...впякий ангел – это вшего лишь побежденная как шледует акула» [7. С. 335], а у Гоголя кучер Селифан учит коней: «Ты знай свое дело, панталонник ты немецкий! Гнедой – почтенный конь, он сполняет свой долг, я ему с охотою дам лишнюю меру, потому что он почтенный конь, и Заседатель тож хороший конь...» [8. С. 40]. Это

касается в целом эпического принципа равновесия высокого и комического слова и ситуаций.

Обычно комический эпос воспринимается в его тенденции расшатывания эпоса и выхода к динамичной современности и соответствующей ее открытости жанру романа. «Ирония разрушит цельность, самождественность эпического образа, но заодно разрушит и дистанцию, отделяющую его от современности, и тем самым включит его в неизмеримо большее целое: в живую и подвижную систему связей мира несовершенного, но становящегося, готовящегося к преобразению» [9. С. 353].

В романе «Моби Дик» и в поэме «Мертвые души» так же, как в традиционном эпосе, действует коллективный герой. Национальная общность во многом определяет положение отдельного персонажа. Героинка китобойного промысла позволяет Мелвиллу непосредственно относить своих персонажей к типу мифологических культурных героев, вступающих в поединок с чудовищем (Левиафаном) и из его частей создающих культурный мир. Гоголь вводит героинко-эпический подтекст более имплицитно: через спорадические знаки недавнего прошлого – Отечественной войны 1812 г. и метафорически через фольклорную тему богатырства<sup>1</sup>. При этом следует отметить, что в обоих произведениях «национальное» предстает как внутренняя мера, имманентная для персонажа. Внешнее снижение (а в случае Гоголя – гротеск) не искажает это начало. Как сказано у американского писателя: «Идеал безупречной мужественности живет у нас в душе, в самой глубине души, так что даже потеря внешнего достоинства не может его затронуть...» [7. С. 161]. А в отношении «Мертвых душ» говорилось, что «за нелепостями, подчас карикатурными, характеров у Гоголя вырастает идеальная бесхарактерность – человеческий образ, лишенный характерности и тем близкий телу бытия в его стихийности» [10. С. 315].

У обоих писателей рассогласованность высокого и прозаического проявляется в каждом образе, и это, пожалуй, общее свойство литературы переходного периода 30–40-х гг. XIX в. Мелвилл не идеализирует своих персонажей, указывая на их «низкие» свойства; это может быть отнесено к общим особенностям реалистического рома-

---

<sup>1</sup> Как подчеркивала Е.А.Смирнова: «Историческую, фольклорную и литературную традицию вобрал в себя один из ведущих мотивов “Мертвых душ” – русское богатырство, – играющий роль положительного идеологического полюса в поэме. <...> Тема богатырства проходит через всю поэму, возникая, почти незаметно в первой главе (упоминание о “нынешнем времени”, “когда и на Руси начинают уже выводиться богатыри” (VI, 17)» [4. С. 29].

на. «Мы конечно, мясники, это верно, но ведь мясниками, и гораздо более кровавыми мясниками, были все воинственные полководцы, кого всегда так восторженно почитает мир, что же до обвинения в нечистоплотности, то очень скоро вы будете располагать данными... на основании которых китобойное судно нужно будет торжественно поместить в ряд самых чистых принадлежностей на нашей опрятной планете», – говорит Измаил [7. С. 145]. «И потому, если в дальнейшем я самым последним матросам, отступникам и отщепенцам, припишу черты высокие, хотя и темные; если я оплету их трагической привлекательностью; если порой даже самый жалкий из них будет вознесен на головокружительные вершины... заступись за меня, о беспристрастный Дух Равенства...» [7. С. 161].

Внутренняя универсализация системы персонажей задается тем, что главные из них выражают те или иные философские позиции, культурные, архетипические и пр., и составляют нерасторжимое единство. Так, именно как фактор культурно-художественного моделирования, а не только как проявление характера представлена в лице Манилова мечтательность (точнее, как вариант ревизии сентиментально-романтического начала); в «Моби Дике» мечтательность (например, в главе «На мачте») подвергается философско-ироническому переосмыслению. Вариант эмпирического сознания выражен в гоголевской Коробочке, а у Мелвилла в образе Фласка. Тип «карнавализованного» поведения сконцентрирован в Ноздре, а у Мелвилла – в Стаббе. Комплекс «бунта» и «юродства» (у Гоголя относимый к образам Собакевича и Плюшкина) у Мелвилла раскрыт в сложном единстве через образ Ахава и в некоторых темах повествования Измаила. Перед нами отдельные стороны, или уровни, единого человеческого сознания, в своем «хоровом» сочетании соотносящиеся с демиургическим сознанием эпического Автора. При этом бросается в глаза редукция конфликта их между собой, поскольку главное – это отношение человека с миром и его надличностными силами.

В этих произведениях эксплицитно вводится прием общей двуполусной классификации: у Гоголя – толстые и тонкие (глава первая) или «дама просто прекрасная» и «дама прекрасная во всех отношениях»; у Мелвилла Старбек и Стабб (см. Ахав о них: «Вы двое точно два полюса у единого целого. Старбек – это Стабб наоборот, а Стабб – это Старбек; и вдвоем вы представляете весь род людской» [7. С. 579]).

Архетипы определяют трансисторическое и всенациональное единство человеческой жизни, универсальную повторяемость и постоянство основных ее элементов. Высокая степень их наличия в рассматриваемых нами произведениях свидетельствует о сильной мифопоэтической (и даже архаической) тенденции и укорененности в культурной традиции и – далее – ритуально-мифологической предыстории, что составляет базу эпоса.

Предельной формой покорения и преобразования инертного пространства через выражение надындивидуальной (и сакральной) воли является архетип царя<sup>1</sup>. На материале второго тома «Мертвых душ» этот архетип проанализирован А.Х. Гольденбергом [12. С. 64–74]. Архетип царя имеет у Мелвилла романтический ореол: «Ибо Ахав был хан морей, и бог палубы, и великий повелитель левиафанов» [7. С. 173].

Однако если для эпического героя его активность была телесно соразмерна коллективу и миру, то для взявшего на себя эпические полномочия романного героя они оказываются неорганичны и требуют иных вспомогательных средств (подключается мифологическая традиция героя-трикстера). Если для богатыря меч – такой же помощник как конь, т.е. атропоморфный инвариант его телесной активности, то у прозаического героя меч – механизм совершения подвига. Чтобы быть «высоким» героем, нужна сторонняя помощь, нужны котурны, с которых герой порой соскальзывает в силу своей материальной, сущностной подчиненности бытию. «Высокий» бытийный запрос (установка) целиком захватывает Ахава, а вне этого смысла – он «вздорный старик» (а Чичиков – аферист и «подлец»). То есть высокий смысл не полностью имманентен образу героя, он захвачен им как сторонней силой или (особенно в случае Чичикова) как судьбой, исходящей из его связи с художественным (бытийным) целым, но при этом он и выходит за риторические границы высокого поведения (когда Ахав в отчаянии топчет квадрант, он со стороны выглядит вздорным стариком). И можно сказать, что с движением

---

<sup>1</sup> А.И. Иваницкий так характеризовал роль этого архетипа у Гоголя: «Для необъятной страны игровой баланс телесного и знакового в фигуре чудесного царя (царицы) должен был играть особую роль. Снимались чудовищность и мертвая материальность бесконечного пространства, а с ним – недостоверность и проистекающая отсюда возможная химеричность государственной власти. Иерархия поглощаема нисходящими энергетическими линиями вездесущего и волшебного монаршего центра»; «Замыкая собою пространство в одухотворенной форме, царица могла выступать для «маленького человека» своего рода щитом, защищающим от земли архаической, какой она явлена в гоголевском «Вие» и «Страшной мести» [11. С. 25].

вглубь мира эта многомерность образа усиливается, повышается удельный вес прозаичности (в лице плотника, кузнеца, старика с острова Мен и т.д.), стертости бытия (что соответствует его смысловой невыявленности, «белизне»), и это заставляет униженную своей обыкновенностью перед бытием личность героя искать какие-то иные резервы «высокой» самоидентификации.

Не случайно образы главных героев этих двух романов получают существенную знаковую корректировку через физическую ущербность: у Ахава – буквальную (он одноног), у Чичикова – метафорическую (через образ одноногого капитана Копейкина). И капитан Ахав, и капитан Копейкин увечены на «поле брани», но это переводит их из плана внешней репрезентации «героического» в план внутренний (они «страдальцы», не смиряющиеся со своим уделом). Увечье Ахава имеет в романе различные проекции, трагически-возвышенные и прозаические, даже в сниженном ключе: «Быть может, вы встречали в Лондоне на Тауэр-Хилле, как идти к докам, калеку-нищего (или «верпа», как говорят моряки), держащего в руке размалеванную дощечку с изображением трагической сцены, во время которой он потерял ногу» [7. С. 312]. Такое положение заведомо компенсируется нарративом, характером ее саморепрезентативности (и поэтому здесь не случайно «размалеванная дощечка» переключается с картиной в гостинице, а рассказ гоголевского почтмейстера присоединяется к авторской агиографии Чичикова). Снижение обратно возвеличению не в гротескном или контрастном плане, а в существенной их нераздельности.

Наиболее в униженном виде предстает у Гоголя близкий типу юродивого Плюшкин, которому на паперти Чичиков подал бы грош. Подобный тип странной реакции мы встречаем в романе Мелвилла, когда Стабб, получив нагоняй от Ахава, говорит: «...не знаю, то ли мне вернуться и ударить его, то ли – что это? – на колени, прямо вот здесь, и молиться за него?» [7. С. 171]. И Плюшкина, с которым связана кульминационная в поэме шестая глава, и Ахава объединяет тема старости, обездоленности, отрыва от людей. К обоим может быть отнесено замечание американского критика об Ахаве: «Эта одновременная электрическая притягательность и антипатия пронизывает весь созданный Мелвиллом образ» [13. С. 155]. В принципе это же самое можно сказать обо всех персонажах гоголевской поэмы. Чем можно объяснить это противоречие?

Отчасти прояснить это позволяет архетип Иова, эксплицированный в романе Мелвилла, а в «Мертвых душах» также становившийся объектом внимания (см.: [12. С. 94–106]). Иов-ситуация<sup>1</sup> активно задействовалась в культуре, в связи с чем поднималась проблема теодицеи [14. С. 13–14]. Можно искать прямые аналогии с библейским претекстом, но важнее общие философские смыслы<sup>2</sup>. Речь идет не только о материальном благополучии, но о внешней духовной обеспеченности, отсутствие которой обнаруживается через кризис связи с Богом, а значит, со всем миром в его лице. Перед нами трагическое отпадение человеческой креатуры от творца, от всех сил, дающих ей основание.

Окружающие Иова – это части божьего промысла, он же, теряя все и теряя связь с целым, претендует перед лицом Бога, отвернувшегося от него, на иную, странную целостность, которая сохраняется только через претерпевание как удержание возможности диалога. Именно характер этой неопределимой целостности делает метафору Иов-ситуации глубоко значимой для художественной антропологии романа при кризисе трансцендентно-ценностных опор для романтического сознания. Экзистенциалы формируются в точке плотного контакта с реальностью, в которой сознание предполагает диалог, какое-то партнерское равновесие, но которая оказывается закрытым Другим, и этот Другой, однако способен обманчиво соответствовать тому, что видит и ждет от него Я (т.е. быть обманчиво зеркальным по отношению к Я). Аутентичность и особая цельность Я героя исходит уже не из положения его на внешней поверхности жизни, в многообразных ее материальных и духовных формах, а из «смерти при жизни», *de profundis*. Центр такого Я – чистое слово-экзистенция, которое одно его и держит, которое не связано ни с чем

---

<sup>1</sup> Мы воспользуемся понятием, введенным А.Х. Гольденбергом, поскольку оно может учитывать широкий спектр философских смыслов и ассоциативного поля, связанного с библейской притчей об Иове, а не только воспроизведение ее архетипа или сюжетно-тематических элементов.

<sup>2</sup> Как, например, интерпретировал известный философ смысл этой притчи: «Что дано человеку в неповторимый момент его разговора с Богом, то и отнято, как у Иова, от которого остался только голос из ничего, *de profundis*. <...> в том, что Иов продолжал и хотел говорить с Богом и не умирать, как советовала ему жена, и не умолкать, как советовали друзья, он был прав, и его правота подтвердилась тем, что Бог пришел и говорил ему из бури и сказал то, что сказал: продолжил разговор, которого хотел человек, Иов, предпочитая этот разговор своей жизни и смерти. Иов оправдался тем, что хотел того, чего хотел Бог, продолжения разговора, истории. Мудрые собеседники Иова предлагали ему разные решения, и Иов был перед ними прав тем, что разговору с самим собой и с человеческой мудростью предпочитал спор с Богом» [15. С. 296].

и обретает свободу не волеизъявления (что имело бы под собой романтическое бунтарство<sup>1</sup>), а свободу самоустановления, стоического страдания: «...Я емь перед лицом Твоим». К тому же можно добавить, особенно в случае Гоголя, что в такой коллизии скрыты и определенные коннотации отношения героя с авторской волей<sup>2</sup>.

Но именно гоголевский Плюшкин стоит особняком в этой череде «Иов-страдальцев», представляя собой по-гоголевски исключительный вариант инволюции к кинизму, нового жизнеустановления на убогом краешке потери человеческого подобия, жизнеустановления терпеливого и даже животно-автоматического, но с ликующим тоном способного к игровому оборачиванию: «Эхва! А вить хозяйин-то я!» [8. С. 116]. К Плюшкину приводит вся линия умаления человека не только как его духовного регресса или со стороны авторского творческого давления, но самоумаления как отдачи вещам, таким же «обездоленным», что вдруг оказывается возможной позиция быть «иным» ко всевозможным (от лица мира) формам репрезентации. Выскальзывание из-под воли мира и Автора и дает это ликующее «я емь», «емь» в любом случае, и тогда чистое слово, его свечение и дает эффект метафоре вдруг заблиставшего листка в тьме чащи плюшкинского сада, в противоположность эксплицируемой автором метафоре о всплывающем в воде утопленнике.

В «Моби Дике» отражается романтическая художественная традиция, «для которой тема эпоса или драмы – это жизнь в целом, вечные и глубочайшие вопросы бытия, осмысленные в условной, аллегорической форме, а главное побуждение героя – отыскать загадку тайны мира, разрешить огромный всечеловеческий конфликт» [16. С. 248]<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Весь спектр смыслов Иов-ситуации от барокко – к романтизму (связанный прежде всего с созреванием бунтарства) отражен в романтическом образе Ахава с шекспировским субстратом этого образа.

<sup>2</sup> Положение гоголевского человека «в смерти», пусть и комически-гротескной, но тем не менее умаляющей в нем человеческое, вдруг потенцирует его *внутреннее* на острие пронзительно недоговоренного и даже искаженного слова. От Афанасия Ивановича над могилой супруги («Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?!») до Акакия Акиевича с его «Зачем вы меня обижаете?» мы имеем дело с проблемой внутреннего слова героя, отрывающегося от почвы мира и воли Автора, слова как последнего прибежища «я емь», но и нового отсчета этого Я в союзе уже не с Автором и миром, а с читателем. Такое слово саморепрезентирует отдельное существо именно в его ничем не поддерживаемом и поэтому неясно-мерцающем почти мнимом, но тем не менее действенном персонализме.

<sup>3</sup> В.И. Тюпа делает вывод, что «у Гоголя и Лермонтова ведущая сюжетобразующая роль принадлежит, скорее, не инициации, но противоположному мифологическому комплексу мотивов – «инкарнации» <...> у Гоголя субъект «инкарнации» чаще всего враж-



И у Мелвилла, и у Гоголя на пересечении фабулы и сюжета через персонажей композиционно разделены два плана – действия и разгадывания (построения знания): у Мелвилла – сцены охоты команды Ахава за китами и различного рода описания и догадки о ките Измаила (в проекции «кита» на весь мир, включая звездное небо); у Гоголя – поездки Чичикова по помещикам и предположения Города «что за притча мертвые души» и что же такое Чичиков (с проекцией на далековатые объекты: Наполеон, капитан Копейкин, Антихрист и пр.). Причем и в том и в другом произведении разгадывание через перебор вариантов приводит в тупик, приводит к тому, что это – *нечто* и разгадыванию не поддается, но сами варианты косвенно (метафорически) охватывают сущность и бесполезны для самосознания разгадывающих.

А.М. Зверев отмечал, что «Моби Дик» – «это произведение с симфонической композицией, симфонического построения и в этом смысле не имеющее никаких аналогов в мировой литературе романтизма. По-современному выражаясь, роман-матрешка, если взять термин из эстетики постмодернизма, к которой Мелвилл очень часто подходит вплотную, создавая роман в романе. Очень сложная композиция, содержащая несколько романов в одном. С одной стороны, морской роман, с другой – философский, с третьей – аллегорический, и всё это законченные повествования, которые как бы вставлены одно в другое, но соединены, конечно, не по пародийному принципу, возобладающему обычно в постмодернизме, а по принципу симфоническому, по принципу очень сложной согласованности, который остается не только уникальным достоянием Мелвилла, но и всей романтической литературы» [19. С. 44]. Но подобного типа симфоничную структуру можно увидеть в «Мертвых душах», пожалуй самым изощренно выстроенном шедевре в русской классике первой половины XIX в.

Оба произведения репрезентируют самой своей формой строение мира, одновременно устанавливая и способ собственного прочтения, и, следовательно, прочтения мира, а не только существова-

---

дебная, губительная сила, разрывающая стабильно замкнутый круг жизни» [16. С. 109–120]. Подобное отмечал у Мелвилла Н. Арвин: «Мелвилла преследовало зрелище природной и человеческой драмы, в которой инстинктивная потребность в порядке и смысле противопоставлена бессмысленности и беспорядку; в которой физические силы природы и даже те силы, которые лежат за ней, поддерживают человека, но вскоре они его разбивают: в которой добро и зло, благотворность и разрушительность, свет и тьма непоправимо взаимосвязаны» [17. Р. 183].

ния в нем. В «Мертвых душах» и «Моби Дике» проигрываются на поверхности текста все стратегии текстов и чтения. При этом очень важно, что у обоих этих писателей, глубоко связанных с романтизмом, происходит «проникновение в поэзию вечного за прозаизмом обыденного. Прозаизм обыденного, который должен быть сохранен, который ни в коем случае не должен быть приукрашен, загримирован, не может помешать тому, чтобы уловить поэзию вечного» [19. С. 44].

В свою очередь, по заложенной в поэтике барочной традиции «мир есть книга», реальность мира контаминирует с «реальностью языка» (системой образов-знаков), при конфликтном различии их обеих. В точке схождения этих реальностей и возникает феномен театральности, сводимой как к явным своим формам сценичности и драматичности (в случае Мелвилла особо важен шекспировский субстрат), так и к более широко понимаемой театральной репрезентации, которую представляет собой *вся* художественная форма как картина или театр мира с представлением всех человеческих и природных сил как участников этой драмы, построенной по законам драмы театральной. Эти принципы театральной репрезентации касаются всех уровней мирообраза и поэтики. Архитектоника театральности маркирует художественный мир в его «промежуточном» характере. Он выстраивается между эмпирической («никакой») реальностью и реальностью изначально сопровождающейся разного рода оценками, знаками, образным ее восприятием (т.е. «языковой реальностью»). Отсюда некоторая призрачность художественного мира как Гоголя, так и Мелвилла, трансформация реального пространства и времени. Можно также сказать, что «гоголевский театр», а также «мелвилловская мистерия» разыгрывают в формах романной действительности эпические внутренние формы этой же романной реальности<sup>1</sup>.

Конфликт человека с миром и его надличностными силами имеет у Мелвилла внешний, а у Гоголя внутренний характер. Подчеркивается он не только дискуссиями персонажей или повествователя, но метафорическими элементами образа героя, связанными чаще всего с его онтологической подчиненностью<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Другой вариант крупной романно-эпической формы, воплощаемой через универсальную художественную и философскую модель «театра» и «театральности», – «Ярмарка тщеславия» У.М. Теккерея, а также цикл «Человеческая комедия» О. Бальзака.

<sup>2</sup> Онтологическая зависимость личности интегрирует зависимость как таковую, универсализирует ее.

Через модальность собственного метафорического плана образ героя становится коррелятом жизненно-субстанциальных уровней. Широко они заявлены в отношении мелвилловского капитана: Ахав сравнивается с деревом, рассеченным молнией, с медведем гризли и пр. Метафоры у Гоголя и Мелвилла вырастают в самостоятельный пространственный ряд. Тем самым и весь текст (слово) строит свое пространство, которое в ходе развертывания сюжетной реальности получает преимущество над эмпирическим пространством, создавая «эпический» космос.

Цельность пространства определяется или ценностно-смысловой структурой (например «органическая целостность» Шеллинга), или целостностью реальности в реализме. В данный переходный период (30–50-е гг. XIX в.) возникают рецидивы кризиса цельности пространства по причине относительности любых форм возможного его «оцельнения». В произведениях применяются самые разнообразные стратегии гносеологического покорения такого пространства, подчиняющегося этому, но сохраняющего свой горизонт ноуменального, что артикулируется в категориях «пустынности», «дали». Последняя категория становится особенно важной отнюдь не в романтическом ключе, а как знак тайного общего источника пространства реальности и пространства творчества, существующего и творимого; и это существенно отличается от соотношения реального и метафизического в романтизме (и прежней культуре в целом). Если использовать формулировку А.В. Михайлова, «здесь пространство, согласно Канту, субъективное представление, форма представления, и вместе с тем ньютоновское равномерное и пустое пространство, в которое выглядывает все прекрасное» [20. С. 693]. В связи с этим конфликтно соплагаются два общих типа пространства: антропоморфное (Я-пространство) и анонимное, нейтральное, никакое, незнакомое (принципиально «другое»), не имеющее центра, в связи с чем возникает модель лабиринта. При соположении антропоморфного и анонимного пространств актуализируется телесное присутствие как главный критерий аутентичности. Именно изнутри персоналистичного телесного претерпевания пространства (экзистенциально обостренного у Мелвилла) заново выстраиваются ценности существования, конкретизируются выходы к онтологическим и гносеологическим основаниям живого непосредственного, каждый раз меняющегося бытия.

Особенно важной становится антропофорфизация пространства через Другого. В «Мертвых душах», как писал С.А. Гончаров: «Ду-

ша», «персонаж» разворачиваются в материализованное пространство, а пространство приобретает антропоморфный характер» [21. С. 195]. Пространство коррелируется через Другого (художественно сложная телесно-духовная ассимиляция владения с владельцем). Так, за каждым образом из пяти помещиков – свой топос, свои субстанциальные составляющие. В связи с этим у Гоголя соотношение владельца с его поместьем определяется миротворчеством образа<sup>1</sup>. У Коробочки с ее огородом такое природное пространство, потому что ее образ отражает архетип «Деметры», у Собакевича – два леса, потому что он «выточен из дерева». Это своего рода тотемический принцип. А мелвилловский капитан Ахав именно в действии, направленном на Моби Дика, приобретает его черты, связанные с сигналами «белизны» (а следовательно, демиургические способности).

Прохождение мира через «теневую» его сторону к новому знанию и обретению героем себя заведомо включает элементы «кошунственности», предполагающие не только пересмотр ортодоксально-христианских установок, или моменты «карнавального» переворачивания (оборотничества), но общую редукцию всей жизни к ее ценностной неразличимости, редукции ее готового спасительного для человека смысла и обретение (построение) его заново и ответственно. Поэтому реальность такого мира составляют непрменные экзистенциалы и обнаруживающиеся мнимости.

Центральный образ-феномен сам по себе не соотносим ни с чем, предстает как неизвестно что (знак «белизны» белого кита, «мертвая душа» в поэме), но он тем не менее является коррелятом всех уровней жизни. С американским романом «Мертвые души» сближает тема «полого смысла» мира-знака (каким у Мелвилла является белый кит), заполняемого всевозможным спектром знаково-содержательных корреляций человека и мира (в аспекте агностицизма и стоицизма, релятивности и модальности движения к ноуменальному через феноменальное) как автономных и конфликтных величин в эмпирической реальности. Это соответствует выходу через смерть к новому рождению, что многократно указывается повествователем в смертоносных сценах китобойного

---

<sup>1</sup> Как заметил А.В. Михайлов, «личность вовсе даже и не замкнута у Гоголя в своем теле, а беспрепятственно переносится на окружающее, до конца подчиняя его себе; в этом смысле даже мир Плюшкина, извне безобразный, внутри себя уютен, весь устроен целесообразно, как птицы выют себе гнездо, и все в нем, включая крыши и заборы, безоговорочно послушно воле «организатора» [10. С. 317].

плавания, а у Гоголя – в мениппейном<sup>1</sup> сюжете «собрания» мертвых душ Чичиковым.

Как отмечал А.В. Михайлов: «...действительность, осмысленная по Гоголю, владеет, внутри себя, способностью самосовершенствования, она не где-нибудь, но в себе самой обладает огромной силой позитивности, так что высшее и руководящее начало, которое можно назвать и неземным и небесным, действует, как мощная энергия, не чуждая самой этой действительности, но всецело присущая, принадлежащая ей в глубинах ее, и способна преобразовать саму себя. Действительность эта – образ своего бытия, но только такой образ, который заключает в себе свое же преобразование» [10. С. 312]. Отсюда проистекает и незримая изнанка радости при враждебности мира: «в воздухе словно притаилось какое-то волшебство, какое-то обещание радости» [7. С. 256], которое связано с райским блаженством освобождения. Эффект этой особой радостности мы встречаем и в шестой главе «Мертвых душ», несмотря на мрачный характер ее образности. С радости начинается движение к Плюшкину («А! Заплатанной, заплатанной! – вскрикнул мужик <...> Чичиков, хотя мужик давно уже пропал из виду и много уехали вперед, однако ж все еще усмехался, сидя в бричке» [8. С. 108]), и заканчивается глава радостью какой-то новой встречи с миром («заснул чудным образом, как спят одни только те счастливыцы, которые не ведают ни геморроя, ни блох, ни слишком сильных умственных способностей» [8. С. 132]).

Цель Мелвилла – познание бытия и обретение в нем места человека, цель Гоголя – само человеческое бытие. У Мелвилла – задача очеловечить или по крайней мере соотносить свое человеческое с бытийным, у Гоголя – восстановить человеческую цельность, для которой силы бытия родственны. У Гоголя онтологический образ заведомо целостен и ошутим, у Мелвилла к этому сознание пробивается через драматизм фабульных условий и метатекстовую компенсацию

---

<sup>1</sup> В рассматриваемых нами произведениях важны традиции мениппеи. М.М. Бахтин отмечал следующие признаки мениппеи: «Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма – замечательная особенность мениппеи» [22. С. 132]. Это: синкриза (сопоставление различных точек зрения на определенный предмет (у Мелвилла обсуждение касается даже пинка, которым Ахав награждает Стабба, а у Гоголя Чичиков размышляет о «покушении» на него Ноздрева); ниспровержение готового знания любым способом, исключительные ситуации, отступление от нормального хода жизни преследуют цель погружения к ее сокровенным корням; физическое вторжение в познаваемый объект, в его тело (нарушение его границ), связанное со снижением, падением, пачканьем и т.д.; натурализм. Мир романа сродни преисподней: «пороговая ситуация», решаются «последние» вопросы жизни и смерти.

стиля. Высокую степень всякого рода модальностей слова, с разных сторон охватывающего ту сущность бытия, которая тем не менее остается закрытой. Действительность – объект, подвергающийся со стороны той или иной степени детализации и анализа, травмируемого принципом остроумия.

В сюжетной основе обоих романов заложен барочный архетип странничества с акцентировкой религиозного аллегоризма (Д. Беньян «Путь паломника»). И в «Моби Дике», и в «Мертвых душах» вся цепь человечества стянута в акте фабулы (подобно «Страшной мести» или «Ревизору»). Смерть предстает как тотальное условие философской ревизии всех основ человеческого бытия, поэтому варьируются ее мотивы и модусы. Заглавный феномен каждого из рассматриваемых произведений связан с темой смерти, ее неотменимости как для индивида, так и для мира, – это условие активизирует религиозные слагаемые. Именно в барокко трагически-религиозные переживания подвергаются эстетизации, что придает им противоречивый характер. Однако смерть, через тему судьбы задаваемая как тотальное условие сюжета, расширяет его гносеологический потенциал. И русский, и американский писатель возводят сюжет к эсхатологическому мифу гибели и перерождения мира. В центре многих произведений Гоголя, а также в романе «Моби Дик» – катастрофа, которая объединяет людей в единое целое. Можно увидеть интересное отражение в мелвилловском романе аналога такой репрезентативной для гоголевской художественной рефлексии картины, как «Последний день Помпеи» К. Брюллова. Своеобразное соответствие ей мы встречаем в третьей главе романа, когда Измаил пытается рассмотреть в гостинице картину, на которой изображен кит, обрушивающийся на корабль (этот экфрасис показывает принцип романного текста и его чтения), что и воспроизводится в финале. Таким образом, и для «Мертвых душ», и для «Моби Дика» смерть предстает не просто как сюжетное событие или обсуждаемая тема, но как необходимый элемент образа мира в горизонте романного настоящего, одновременно создающий внутри этого мира «дистанцию» его эпико-философского самозавершения.

#### *Литература*

1. *Рымарь Н.Т.* Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. 269 с.
2. *Тамарченко Е.Д.* Факт бытия в реализме Пушкина // Контекст: Литературно-критические исследования. М., 1991. С. 135–167.

3. Хомук Н.В. Гоголь и Мелвилл: культурно-философская модель «нового» эпоса в американской и русской литературе // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): сб. ст. / ред. Н.В. Хомук. Томск, 2008. Вып. 2. С. 340–375.
4. Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л.: Наука, 1987. 199 с.
5. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли: Американская литература со времени ее возникновения до 1920 года: в 3 т. / пер. В. Воронин, В. Тархов; ред. В. Маликов. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. Т. 2. 592 с.
6. Пискунова С.И. «Мертвые души» и «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (к новой постановке проблемы) // Язык и культура. Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова. М., 2001. С. 555–564.
7. Мелвилл Г. Собрание сочинений: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. 640 с.
8. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1937–1952. Т. 6
9. Виролайнен М.Н. Проблема замкнутой формы в эстетике Гоголя // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: (Сюжеты и мифы русской словесности). СПб., 2003. С. 331–359.
10. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 311–352.
11. Иваницкий А.И. Гоголь: Морфология земли и власти. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. 188 с.
12. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: Перемена, 2007. 261 с.
13. Маттисен Ф.О. Ответственность критики. М.: Прогресс, 1972. 374 с.
14. Давыдова М.В. Проблема теодицеи в книге Иова и культуре Нового времени (библейский, философский и литературный контекст): автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2007. 27 с.
15. Бибухин В.В. Язык философии. М.: Изд. группа «Прогресс», 1993. 416 с.
16. Тюпа В.И. Между архаикой и авангардом // Классика и современность. М., 1991.
17. Arvin N. Herman Melville. N.Y., 1957.
18. Зверев А.М. Герман Мелвилл и XX век // Романтические традиции американской литературы и современность. М., 1982.
19. Зверев А.М. Лекции. Статьи. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2013. 503 с.
20. Михайлов А.В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М., 1997. С. 683–715.
21. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена, 1997. 340 с.
22. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия. 1979. 320 с.

*DEAD SOULS BY N. GOGOL AND MOBY-DICK; OR, THE WHALE BY H. MELVILLE: FORMS OF EPICATION IN ONTOLOGICAL REALISM.*

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 136–153 DOI 10.17223/24099554/2/9  
*Khomuk Nikolay V.* Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: homuk1@yandex.ru

*Keywords:* ontological realism, epic, philosophical fiction, Job-situation.

Reference to the epic during reorganization of the novel becomes particularly topical in the 1830s and 1840s. The novel gravitates to the epic aiming to bring historical coordinates of life to

the universal (ontological) experience. A novel of the new time assumes the problem of recreation of the epic unity and universality with the help of a more complicated set of tools, overstepping the limits of the novel itself as well as the traditional epic. A typological comparison of the epic works by H. Melville and N.V. Gogol seems especially productive. Both authors use a substratum of the archaic (mythopoeia) as well as a wide spectrum of cultural languages and styles as an expression of "the large memory of culture". The claims of a text in existence and humanity are universalized, the existing (historical) is revised. The texts come out to the universal order and translate it, they reconstruct ontology (nature, existential forces, etc.) and actualize substantiality and corporeality as forms of wholeness and authenticity.

Philosophical fiction, on the typological base of which *Moby-Dick* and *Dead Souls* are compared, represents not only the world reflection but also self-reflection of literature with most complete usage of its genres in their ontological potential (not only in the generally aesthetic one) for the symphony of the philosophical world view. "Ontological realism", with its priority of existence over the objective and metaphysical realities, assumes that an artistic image focuses on the objective given; at the same time, the image of the reality includes images of conceptions of this reality organized via its shapes in their specific artistic representation. The phenomenon of the artistic world allows to correlate these types of world images in different ways; as a result, non-representable essence of being reveals itself, located only in relation or at a tangent to the image of reality, to the metaphysical area or to the image system of the work itself.

The system of characters is formed as a special entirety reflecting the entirety of a nation or even humanity.

The image of a character includes some archetypes determining its tendency to a supertype (the article accentuates the archetypes of the Tsar and Job as specific correlations of existence). The conflict between a human being and the world with its suprapersonal powers has an external nature by Melville and an internal nature by Gogol. This is accentuated not only by discussions of the characters or the narrator but also by the metaphorical elements of a character's image mostly connected with their ontological subordination. The image of a character becomes a correlate of the life-substantial levels through the modality of its own metaphorical plan. The American novel and *Dead Souls* are drawn together with the subject of a "hollow sense" of the world-sign (for Melville this is the white whale, for Gogol this is the "soul" as a form of the unity of a human and existence, the unity of life and death). This main image is filled with various spectra of sign and substantial correlations of a human and the world (in the aspect of agnosticism and stoicism, relativity and modality of moving to the noumenal through the phenomenal) as autonomous and conflicting values in the empirical reality. This idea corresponds to the main storyline – the way to a new birth through death.

### References

1. Rymar N.T. *Vvedenie v teoriyu romana* [Introduction to the theory of the novel]. Voronezh: Voronezh University Publ., 1989. 269 p.
2. Tamarchenko E.D. *Fakt bytiya v realizme Pushkina* [The fact of existence in Pushkin's realism]. In: *Kontekst: Literaturno-kriticheskie issledovaniya* [The context: literary-critical studies]. Moscow, 1991, pp. 135-167.
3. Khomuk N.V. *Gogol' i Melvill: kul'turno-filosofskaya model' "novogo" eposa v amerikanskoj i russkoj literature* [Gogol and Melville: the cultural-philosophical model of the "new" epic in American and Russian literature]. In: Khomuk N.V. (ed.) *N.V.Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsii)* [Nikolai Gogol and the Slavic world (Russian and Ukrainian reception)]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2008, iss. 2, pp. 340-375.



4. Smirnova E.A. *Poema Gogolya "Mertvye dushi"* [Gogol's "Dead Souls"]. Leningrad: Nauka Publ., 1987. 199 p.
5. Parrington V.L. *Osnovnyye techeniya amerikanskoj mysli: Amerikanskaya literatura so vremeni ee vozniknoveniya do 1920 goda: v 3 t.* [Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginnings to 1920. In 3 vols.]. Translated from English by V. Voronin, V. Tarkhov. Moscow: Inostrannaya Literatura Publ., 1962, vol. 2, 592 p.
6. Piskunova S.I. "Mertvye dushi" i "Khitroumnyy idal'go Don Kikhot Lamanchskiy" (*k novoy postanovke problemy*) ["Dead Souls" and "The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha" (a new approach to the problem)]. In: Kubryakova E.S., Yanko T.E. (eds.) *Yazyk i kul'tura. Fakty i tsennosti* [Language and Culture. Facts and Values]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2001, pp. 555-564.
7. Melville G. *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [The collected works. In 3 vols.]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1987, vol. 1, 640 p.
8. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [The complete works. In 14 vols.]. Moscow; Leningrad: AS USSR Publ., 1937–1952, vol. 6.
9. Virolaynen M.N. *Rech' i molchanie: (Syuzhety i mify russkoj slovesnosti)* [The speech and silence (plots and myths of Russian literature)]. St. Petersburg: Amfora Publ., 2003, pp. 331-359.
10. Mikhailov A.V. *Obratnyy perevod* [The reverse translation]. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury Publ., 2000, pp. 311-352.
11. Ivantsky A.I. *Gogol: Morfologiya zemli i vlasti* [Gogol: The morphology of the land and power]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 188 p.
12. Goldenberg A.Kh. *Arkhetipy v poetike N.V. Gogolya* [Archetypes in N.V. Gogol's poetics]. Volgograd: Peremena Publ., 2007. 261 p.
13. Mattisen F.O. *Otvetstvennost' kritiki* [The responsibility of criticism]. Moscow: Progress Publ., 1972. 374 p.
14. Davydova M.V. *Problema teoditsei v knige Iova i kul'ture Novogo vremeni (biblejskiy, filosofskiy i literaturnyy kontekst): avtoref. dis. kand. kulturologii* [The problem of theodicy in the book of Job, and culture of modern times (the biblical, philosophical and literary context. Abstract of Culturology Cand. Diss.)]. Moscow, 2007. 27 p.
15. Bibikhin V.V. *Yazyk filosofii* [The language of philosophy]. Moscow: Progress Publ., 1993. 416 p.
16. Tyupa V.I. *Mezhdru arkhaykoj i avangardom* [Between the archaic and the avant-garde]. In: Nikolaev P.A., Khalizev V.E. (ed.) *Klassika i sovremennost'* [Classic and modernity]. Moscow: Moscow State University Publ., 1991. 254 p.
17. Arvin N. *Herman Melville*. New York, 1957.
18. Zverev A.M. *German Melvill i XX vek* [Herman Melville and the 20th century]. In: Zasurskiy Ya.N., Zverev A.M., Zverev A.N., Morozova T.L. *Romanticheskie traditsii amerikanskoj literatury i sovremennost'* [Romantic traditions of American literature and modernity]. Moscow: Nauka Publ., 1982. 349 p.
19. Zverev A.M. *Lektsii. Stat'i* [Lectures. Articles]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2013. 503 p.
20. Mikhaylov A.V. *Yazyki kul'tury* [The languages of culture]. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury Publ., 1997, pp. 683-715.
21. Goncharov S.A. *Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste* [Gogol's works in the religious and mystical context]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University Publ., 1997. 340 p.
22. Bakhtin M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1979. 320 p.

**Н.Е. Никонова, Е.С. Хило**

## **НЕМЕЦКИЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЯ С.А. ЕСЕНИНА**

---

*Интерес к С.А. Есенину в немецкоязычном пространстве, возникший еще при жизни поэта и воплотившийся, прежде всего, в переводческой и критической рецепции, после объединения Германии сместился в сторону личной жизни русского автора. Данная статья посвящена трем биографическим описаниям Есенина, опубликованным в 1992, 1996 и 2008 гг., которые отражают современный этап восприятия жизни и творчества поэта в Германии и создают определенный биографический миф, во многом самостоятельно инкорпорированный русским автором при жизни.*

Ключевые слова: С.А. Есенин, жизнеописание, биографический миф, Ф. Мирау.

Биография как описание жизни человека является, прежде всего, литературным жанром, реализующим цель знакомства с первичной социологической информацией конкретной персоны. В зависимости от стиля повествования и целевой группы биография может быть научной, публицистической, художественной. Отдельного внимания заслуживает жанр автобиографии, текст которой создает сам субъект описания. Зачастую именно автобиографии становятся источником биографических мифов и легенд, творимых писателями и поэтами. Вопросом о необходимости изучения биографических мифов, ставших объектом особого внимания исследователей в последние десятилетия, задался Б.В. Томашевский еще в 1920-е гг. в статье «Литература и биография». Выделяя документальную биографию и творимую автором легенду, ученый только вторую считал подлинным литературным фактом: «Своим созданиям поэт предпосылал не реальную – послужную свою биографию, а свою идеальную биографическую легенду. Для историка литературы только она и важна для воссоздания той психологической среды, которая окружала эти произведения, и она необходима постольку, поскольку в самом произведении заключены намеки на эти биографически-реальные или легендарные, безразлично – факты жизни автора» [1. С. 6]. Понятийное определение биографического мифа попыталась дать Д.М. Магомедова, назвав его исходной сюжетной моделью, получившей в сознании поэта онтологический статус, рассматриваемой им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимой со всеми

событиями его жизни, а также получающей многообразные трансформации в его художественном творчестве [2. С. 67].

Биографический миф С.А. Есенина является ключевым направлением в исследовании его жизнеописания. В российском литературоведении биографическими разысканиями поэта занимались Ю.Л. Прокушев, П.Ф. Юшин, С.П. Кошечкин, В.Г. Базанов, Е.Н. Гусяров и др. Д.М. Магомедова в двух научных статьях<sup>1</sup> раскрывает литературные маски поэта, показав себя осведомленным библиографом Есенина. Новый всплеск интереса к персоне поэта пришелся на 2005 г. и был связан со 110-летием со дня рождения и 80-летием со дня смерти. Снятый в этом году многосерийный фильм «Есенин»<sup>2</sup>, начатые исследования В.А. Мешкова, воплотившиеся в книгу «Убийство Есенина – преступление государства. Сергей Есенин – крымские страницы» [3] и многочисленные статьи в сети Интернет [4] посвящены обстоятельствам смерти поэта. В Германии же интерес к жизнеописанию поэта возник в 1990-е гг., именно в это время можно говорить о комплексном подходе к исследованию его личности и наследия в Германии. На сегодняшний день известны три книги, посвященные биографическому описанию С.А. Есенина:

1. Sergej Jessenin / Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, 1992. 555 S. = Сергей Есенин / Фритц Мирау. Лейпциг: Реклам, 1992. 555 с.

2. Isadora Duncan und Sergej Jessenin: der Dichter und die Tänzerin / Carola Stern. Berlin: Rowohlt, 1996. 172 S. = Айседора Дункан и Сергей Есенин: поэт и танцовщица. Берлин: Ровольт, 1996. 172 с.

3. Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland; eine Geschichte von Tanz und Körper / Natalia Stüdemann. Bielefeld: Transcript, 2008. 161 S. = Дионис в Спарте: Айседора Дункан в России; история танца и тела / Наталия Штюдеман. Билефельд: Транскрипт, 2008. 161 с.

Способы представления С. Есенина в этих изданиях различны: от полного описания его судьбы в первой книге, соотношения двух личностей во второй до представления поэта как части русской культуры, которую хотела завоевать А. Дункан.

«Загадка русской поэзии. Сын крестьянина из Рязани в рубашке с вышивкой, лаптях, с гармонью. Пастух, случайно оказавшийся в городе? Новый пророк, который посвящает свое видение другого

---

<sup>1</sup> См. [2]: Магомедова Д.М. «Я один... И разбитое зеркало...»: Литературные маски Сергея Есенина. Статья вторая // Новый филол. вестн. 2006. № 2. С. 74–84.

<sup>2</sup> Режиссер И. Зайцев. 2005. Первый канал.

мира бесцеремонному Иеремии? „Небесный барабанщик“ революции, провозглашающий крестьянскую страну? Элегантный хулиган в лаковых ботинках, ярком галстуке, цилиндре – как певец Пугачева, двадцати шести комиссаров и того самого „Черного человека“, который ему предвещает конец?..» [5. S. 556]. Такой образ Есенина встречает читатель на суперобложке единственного в своем роде полного биографического немецкоязычного издания, рассказывающего о судьбе русского поэта. Автором книги «Сергей Есенин» стал известный немецкий славист, литературовед и переводчик Фритц Мирау (Fritz Mierau, род. в 1934). Русская литература и культура красной нитью проходят через всю его жизнь. Русский язык Мирау начал изучать в детстве благодаря отцу, считавшему необходимым знать язык «власти-покровителя» [6]. Интерес к русской литературе возник во время изучения славистики в Берлинском университете им. Гумбольдта. Учебник, по которому занимались студенты, был похож на краткий курс школьной программы и из-за господствовавшей политической ситуации, искажавшей многие факты, по собственному признанию Мирау, он задался целью представить немецкому читателю настоящую русскую авангардистскую литературу [7. S. 64], среди представителей которой особое место занимает С.А. Есенин.

При подготовке биографии русского поэта Мирау изучил более восьмидесяти источников, опубликованных с 1920 по 1988 г., на русском, английском, немецком, французском языках. Базу составляют русские издания, среди которых исследования таких значимых отечественных есениноведов, как Ю.Л. Прокушева, П.Ф. Юшина, А.А. Марченко, С.П. Кошечкина, В.Г. Базанова и др. Книгу Мирау можно назвать небольшой энциклопедией истории и культуры XX в., которая содержит более сотни фотографий Есенина, его современников и родственников, указатель упомянутых имен, стихотворений и сборников поэта, литературных обществ и объединений, издательств, газет и журналов, альманахов, деклараций и манифестов. Большое значение уделено письмам, адресатом и адресантом которых выступал Есенин, они связывают все повествование, помогают прочувствовать атмосферу начала XX в., тем самым делая читателя сопричастным описываемым событиям. Данный в книге широкий контекст исторической, по-

литической, литературной жизни в стране помогает читателю разобраться в сложных перипетиях жизни поэта.

Книга Ф. Мирау состоит из двенадцати глав и эпилога, ее композицию определяют сначала хронологические и пространственные координаты жизни Есенина, а позже и поэтические творения:

1. Константиново. Спас-Клепики. 1895–1912. Детство и юность в деревне.

2. Москва. 1912–1915. Подготовка.

3. Петроград. 1915–1916. Выход на сцену. «Радуница».

4. Царское село. 1916–1917. В армии. Во дворце.

5. «Россию я исколесил вдоль и поперек...» 1917. Февральская революция. «Скифы».

6. Из Петрограда в Москву. 1917–1918. Октябрьская революция. «Июния».

7. Москва. 1919. «...Лучшее время моей жизни...». Имажинизм.

8. Москва. 1919–1920. Мирный мятеж (Der fröhliche Aufruhr). «Трерядница». «Сорокоуст», «Исповедь хулигана».

9. Европа – Азия. 1921. «Пугачев».

10. «Мы завладеем всем миром!» 1921–1923. Время с Айседорой Дункан.

11. Возвращение на Родину. 1923–1924.

12. Последний год. «Страна негодяев», «Черный человек».

Представление русского поэта начинается с обозначения главной черты характера – мягкости, населяющей душу бунтаря. «Русский мятежник, которого после Пушкина все боялись и из страха сильнее преклонялись перед ним, был частью Есенина. Но поэт не был глашатаем, пророком или судьей бунта, он представлял его нежный образ („sanfte Gestalt”)» [5. S. 5]. Эта характеристика является единственной, выражающей личное мнение автора, во всех других случаях Есенин описывается опосредованно, через восприятие третьих лиц, будь то друзья, соратники, жены или родственники поэта. Особое значение составляют автобиографии поэта, написанные им в 1922, 1924, 1925 гг. Они, наряду с письмами Есенина, создают живой образ поэта, выражают его мысли, чувства, переживания. Изменения, «рост» внешнего и внутреннего мира оказались привлекательными для Мирау, им он уделил особое внимание.

В первой главе книги Мирау публикует автобиографию Есенина 1922 г., дополняя ее письмом сестры Екатерины, посвященным воспоминаниям о доме и детстве, развенчивая таким образом один из

главных мифов – о крестьянском происхождении поэта, активно поддерживаемых им самим. Мирау пишет, что отец Александр Никитич никогда не был крестьянином, а, будучи старшим из шести детей, с тринадцати лет работал в мясной лавке купца Крылова в Москве. В подтверждение этих слов автор приводит рассказ матери Есенина, в котором она сообщает, что его отец ни разу правильно не запряг лошадь, он уехал в город, потому что с сельским хозяйством у него ничего не получалось [Там же. S. 20].

Развитие образа Есенина прослеживается автором немецкой биографии в первом опубликованном сборнике стихотворений «Радунница» (1916), в котором он сам представлял себя «не как пастуха, усердно чествовавшего в нем, а как пилигрима, кроткого, очаровывающего странника» [Там же. S. 76]. Сквозь призму высказываний друзей и соратников поэта Мирау отражает один из ярчайших в эволюции Есенина скифский период. Так, например, В. Чернявский отмечает: «Но была в нем большая перемена. Он казался мужественнее, выпрямленнее, взволнованно-серьезнее. Ничто больше не вызывало его на лукавство, никто больше не рассматривал его в лорнет, он сам перестал смотреть людям в глаза с пытливостью и осторожностью. Хлесткий сквозняк революции... освободил в нем новые энергии...» [Там же. S. 108].

Встреча с А. Дункан перевернула жизнь Есенина. Возможность увидеть и показать себя западу и Америке породила у поэта амбиции по завоеванию мира, Дункан же стремилась покорить Россию. «Я еду на Запад для того, чтобы показать Западу, что такое русский поэт», – говорил Есенин [Там же. S. 248], поэтому в Европе он хотел выглядеть крестьянским парнем, выигравшим славу больших городов и любовь танцовщицы, привносящим мягкий мятеж русским, хулиганом-денди с востока, научившим скучно воспитанную Европу танцу со свистком [Там же. S. 252]. Воплотить этот образ, который со временем превратился в еще один биографический миф, поэту удалось, именно таким его увидели за границей. Непростые для Есенина 1924–1925 гг. Мирау описывает с чувством сопереживания и уходит от внешних перемен в фигуре поэта к его внутренним перипетиям. Последняя глава заканчивается сухой констатацией факта самоубийства Есенина, что вызывает недоумение у читателя, привыкшего к более живому повествованию. Причины и версии произошедшего, отклик современников на случившуюся трагедию

Мирау дает в семидесятистраничном эпилоге, по объему превосходящем многие главы.

Эпилог посвящен жизни поэта после смерти. Мирау знакомит читателя с эдиционной историей Есенина в России, термином «есенинщина», литературоведческими исследованиями и их авторами, касается англо-, франко- и немецкоязычной рецепции поэзии. Особое внимание Мирау уделяет интермедийному аспекту в восприятии творчества Есенина: автор приводит отрывок из постановки шведского драматурга К.В. Аспенстрема (K.W. Aspenström, 1918–1997) «Мне надо в Берлин» («Ich muss nach Berlin»). Пьеса посвящена встрече С.А. Есенина и А. Дункан в Берлине, которая должна стать последней. Герои сидят в отеле за длинным столом напротив друг друга и ведут разговор, который заканчивается ссорой. Айседора упрекает поэта в том, что он ничего и никого не любит, кроме своей поэзии: «Твоя голубая Русь была только предлогом, чтобы пребывать в меланхолии. Ты не настоящий революционер!» [5. S. 481]. Эта реплика Дункан в своем роде является характеристикой восприятия поэзии Есенина и его самого в Швеции.

Итальянская интермедийная рецепция воплощена в постановке Л. Натоли (L. Natoli), автора, режиссера и исполнительницы главной роли. Пьеса «К Есенину» посвящена противоборству, превращающемуся в прощание: последняя ночь в отеле «Англетер», двенадцать картин, двенадцать расставаний с отсылкой к поэме А.А. Блока. Есенин представлен анархистом, нарциссом, денди. Натоли называет поэта первым настоящим диссидентом советской истории и «мастером, заплатившим за качество своей поэзии исчезновением и замалчиванием („Verschwinden und Verschweigen“), не служившей политике» [Там же. S. 476]. В Германии тексты Есенина привлекли внимание композиторов: Мирау называет имена П.-Х. Дитриха (P.-H. Dittrich), Ф. Шенкера (F. Schenker), Р. Бредемайера (R. Bredemeyer), Л. Зела (L. Sell), которых стихотворения русского поэта вдохновили на создание музыкальных произведений.

Известный немецкий художник П. Хольц (P. Holz) создал графику «August Lemke, unser Knecht», на которой изобразил борозды поля среди строк стихотворения Есенина «Осень» (1914). Таким образом, представленный мировой контекст рецепции Есенина

на отражает его популярность и востребованность за границей. Биографический миф о дендизме, культивируемый поэтом, нашел проявление в иноязычных рецепциях. Сбор информации о переводческом и интермедиальном восприятии поэта за рубежом позволяет говорить о большом значении исследования Мирау для отечественного и мирового литературоведения.

Книга, написанная в научно-популярном стиле, предназначена для широкого круга читателей, что создает ей большое преимущество по сравнению с другими исследовательскими немецкоязычными работами, отличающимися сухим научным повествованием. Данную мысль отражают и слова рецензента: «Фритц Мирау описывает эту жизнь не идеализируя, но с долей личного участия, не классифицируя, но с основательностью. Данная книга отчасти подводит итог нашего столетия: полная трагизма жизнь поэта являет собой слепок той эпохи, разрушительные последствия которой можно наблюдать по сей день» [5. S. 556]. Действительно, время, в которое жил и творил Есенин, было богато судьбоносными для русской нации событиями, однако и время создания книги Мирау нельзя назвать простым. Как указывает сам автор, работа велась в течение двух лет – с 1988 по 1990 г. То есть создавалась биография Есенина в еще разделенной Германии, опубликована же в 1992 г. в объединенной стране. Стоит отметить, что издание лишено политической окраски, характерной для восприятия Есенина в ГДР.

Книга Мирау – не только биографическое творение, но и своеобразный сборник переводов, включающий восемьдесят три произведения, которые отражают все периоды творчества Есенина. Автор опирается на пять изданий переводов русского поэта в Германии, опубликованных с 1958 по 1988 г. Авторами выступают П. Целан (P. Celan), А. Эндлер (A. Endler), Э. Эрб (E. Erb), К. Дедедиус (K. Dedecius), А. Кристоф (A. Christoph). Произведения вплетены в канву повествования, не нарушая его хода, помогают читателю глубже понять судьбу и творчество С.А. Есенина.

Издание Мирау стало поводом к созданию новой авторской истории о взаимоотношениях С.А. Есенина и А. Дункан. Немецкий публицист и журналист К. Штерн (C. Stern, 1925–2006), писавшая о политических деятелях, режиссерах, актерах театра и кино, в 1993 г. познакомилась с произведениями А. Мариенгофа «Роман



без вранья»<sup>1</sup> и «Роман с друзьями»<sup>2</sup> на немецком языке. Пораженная живым описанием литературной жизни в Москве в послереволюционные годы и особенно «сцен, в которых Мариенгоф описывает дружбу с Есениным и его историю любви с А. Дункан» [8. S. 171], К. Штерн обратилась к немецкоязычным источникам, посвященным жизнеописанию Есенина. Такими изданиями оказались сочинения Ф. Мирау – «Sergej Jessenin» и «Russen in Berlin 1918–1933» [9]. Эти четыре книги стали основой для замысла истории о русском поэте и американской танцовщице. Уже позже К. Штерн изучила литературу об А. Дункан: первая публикация о танцовщице на немецком языке вышла в свет после ее смерти в 1928 г. и переиздана в 1988 г., однако издание не затрагивает времени, проведенного в Москве и в поездках по Европе с Есениным. К. Штерн называет использованные авторитетные американские источники, авторами которых являются И. Дункан (I. Duncan), И. Шнайдер (I. Schneider), Г. Маквей (G. McVay). Таким образом, возникший интерес к персоне С.А. Есенина и отсутствие немецкоязычных публикаций о времени, проведенном А. Дункан в России, стали определяющими факторами при создании К. Штерн сочинения «Isadora Duncan und Sergej Jessenin: der Dichter und die Tänzerin».

Книга написана в публицистическом ключе и имеет цель увлечь, заинтересовать читателя, в том числе за счет эгодокументов. Эпиграф – отрывок из поэмы «Черный человек» – представляет Есенина и Дункан в интерпретации самого поэта: «Был человек тот авантюрист, // Но самой высокой // И лучшей марки. // Был он изящен, // К тому ж поэт, // Хоть с небольшой, // Но ухватистой силою, // И какую-то женщину, // Сорока с лишним лет, // Называл скверной девочкой // И своею милою» [8. S. 7]. Подобный текст выполняет две функции: служит завязкой в истории взаимоотношений двух известных личностей, а также знакомит читателя с творчеством Есенина. Названия глав выполняют не только номинативную функцию, но и напрямую отражают их содержание: «Ангел и демон. Встреча с Москвой», «“Моя религия – это танец“. Мечты Айседоры», «“Я только лишь бродяга“. Мир Сережи», «“Единственное, чего

---

<sup>1</sup> *Roman ohne Lüge* / Anatoli Marienhof. Aus dem Russ. von Ilse Tschörtner. Berlin: Verl. Volk und Welt, 1992. 211 S.

<sup>2</sup> *Roman mit Freunden* / Anatoli Marienhof. Aus dem Russ. von Eva Rönnau. Berlin: Verl. Volk und Welt, 1993. 318 S.

я ждал“. Счастье на Пречистенке», «“Дарите нам тарелки, кастрюли, сковороды“. Свадьба», «“Черная невеста тоски“. Отъезд в Западную Европу», «Супруг-принц эксцентричной принцессы. Скандал в США», «“Я возвращаю этого ребенка“. Расставание», «“До свиданья, друг мой, до свиданья“. Последние годы», «Je vais a la gloire». В повествование вплетены стихотворения Есенина и фотографии персонажей, которых значительно меньше по сравнению с книгой Мирау, однако они дают общее представление и определенный комментарий описываемому. Как отмечает К. Штерн, цитируемые двенадцать произведений отобраны из трехтомного собрания сочинений Есенина<sup>1</sup>, опубликованного в Германии в 1995 г. Автор также уточняет, что с помощью этого издания немецкий читатель впервые может получить наиболее полное представление о значении великого русского лирика. Отобранные К. Штерн произведения представлены в переводах Ф. Болгера (F. Bolger), А. Бостроэм (A. Bostroem), П. Целана, В. Фишера (W. Fischer), Р. Питраса (R. Pietraß), Э. Руге (E. Ruge).

Образ Есенина, которому Ф. Мирау уделил большое внимание, в книге К. Штерн также занимает важное место, однако он соотнесен с фигурой А. Дункан, персонажи даны в равновеликом объеме, а само повествование является более детальным и «личным». Автор называет героев по именам – Айседора и Сергей, часто Сережа. Начав с описания их первой встречи в ателье художника Якулова, Штерн переходит к рассказу о жизни и роде деятельности сначала Дункан, затем и Есенина. Их совместная жизнь, путешествие по Европе и Америке, закончившееся разрывом, продолжают повествование. Гибель персонажей с разницей почти в два года, память о них до настоящего времени завершают книгу. К. Штерн подчеркивает большую значимость и вместе с ней равновеликость представителей русской и американской культур: «В представлении о русской литературе высоко ценятся произведения Сергея, а в истории театра большими буквами стоит имя Айседоры» [8. S. 168].

Наконец, издание «Isadora Duncan und Sergej Jessenin: der Dichter und die Tänzerin», написанное без использования русскоязычных ис-

---

<sup>1</sup> *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Leonhard Kossuth. Gedichte. Poeme. Prosa. Aufsätze. Briefe. Autobiografien // Sergej Esenin. Gedichte. Verlag Volk und Welt. Berlin, 1995. 3 Bände.

точников, представляет собой детальное описание двух лет жизни С.А. Есенина (1921–1923 гг.). Опора на весомый труд Ф. Мирау и переводы романов А. Мариенгофа позволили К. Штерн достоверно передать события, происходившие в жизни русского поэта и американской танцовщицы, и показать культурно-исторический, политический пласты 20-х гг. XX в. Книга представляет собой синтез мемуаров и публицистики, обеспечивающий легкое, непринужденное чтение. Отсылка к трехтомному собранию сочинений Есенина и его биографии в представлении Ф. Мирау вписывает сочинение Штерн в определенный немецкоязычный контекст русского поэта. Интерес к взаимоотношениям Есенина и Дункан заложил основы для дальнейшей работы К. Штерн по описанию романтических историй выдающихся личностей. Книга «Isadora Duncan und Sergej Jessenin: der Dichter und die Tänzerin» стала первой в данной серии, которую продолжили рассказы о Х. Вайгеле<sup>1</sup> и Б. Брехте<sup>1</sup>, Г. Грюндгенсе и М. Хоппе<sup>2</sup>.

Спустя двенадцать лет, в 2008 г., рассказ о С.А. Есенине и А. Дункан продолжила историк театра Н. Штюдeman (N. Stüdemann) – аспирантка Свободного университета Берлина, работающая над темой «Призраки. Фигуры медиальной рефлексии. Фигуры непредставимые». В книге «Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland; eine Geschichte von Tanz und Körper» она во главу угла ставит А. Дункан, ее философию танца и реализацию этой философии в России. Точка зрения автора находится в сфере истории театрального и танцевального искусства в России и Европе. Хотя данная работа в отличие сочинений Ф. Мирау и К. Штерн является научно-исследовательской монографией, упоминание Есенина важно с точки зрения воплощаемого им образа для человека, далекого от русской литературы: «необузданный крестьянский сын и декадент, опьяненный богемой, – эти две опасности воплотились в личности поэта Сергея Есенина, первого официального мужа Дункан» [10. S. 115]. Описание передает поверхностное стереотипное представление о Есенине, не отражает всей сложности его поэтической натуры и вместе с тем реализует биографический миф, созданный самим поэтом для Запада.

---

<sup>1</sup> *Männer lieben anders*. Helene Weigel und Bertolt Brecht. Berlin: Rowohlt, 2000.

<sup>2</sup> *Auf den Wassern des Lebens*. Doppelbiographie von Gustaf Gründgens und Marianne Hoppe. Köln: Verlag Kiepenheuer und Witsch, 2005.

Первая встреча героев дана в интерпретации австрийского писателя Р. Фюлопа-Миллера (R. Fülöp-Miller). Н. Штюдеман обращает внимание на танец Есенина и Дункан как признание в симпатии друг к другу и считает, что именно танец стал средством их общения, так как общим языком они не владели. Несмотря на научно-исследовательский характер работы Н. Штюдеман, в тексте встречаются тринадцать фотографий, на одной из которых запечатлены Есенин и Дункан во время путешествия по Европе. Цитат из наследия русского поэта автор не приводит. Своеобразным выводом служат слова Штюдеман о том, что в то время как Есенин был культовой фигурой безудержной в танце молодежной богемы, Дункан для советской общественности стала, подобно Луначарскому, первопроходцем упорядоченного праздника [10. С. 117]. В этой фразе отмечается значение обеих фигур, однако образ Дункан воплощает в себе положительное величие, а образ Есенина отрицательное.

В своем исследовании Н. Штюдеман сосредоточена в большей степени на фигуре спутницы Есенина, внесшей не меньший вклад в развитие танца и театрального искусства, чем русский поэт – в поэтическое творчество своей эпохи. Опосредованное восприятие Есенина не отражает всей сути его личности и совсем не затрагивает его творчества, что не может не исказить образ поэта, предстающего в итоге как тот самый продукт массовой рефлексии в эпоху медальности, типология которого занимает автора в ее научных изысканиях. Однако цель ее работы заключалась в интерпретации философии танца Дункан и его реализации в СССР, что само по себе отличает монографию Штюдеман от других книг, посвященных жизнеописанию поэта. Важным является и тот факт, что исследовательница опирается на англоязычную версию взаимоотношений Есенина и Дункан Г. Маквея, сочинения Ф. Мирау и К. Штерн Штюдеман не упоминает.

Три проанализированных издания демонстрируют, прежде всего, высокий интерес к личности С.А. Есенина в Германии, который достиг своего апогея в 1990-е гг. и не угасает до сегодняшнего дня. Книга Ф. Мирау представляет собой синтез биографического, переводческого, культурно-исторического и рецептивного дискурсов, что делает ее уникальным и беспрецедентным немецкоязычным исследованием о русском поэте. Наблюдение внутреннего и внешнего

роста Есенина, «разоблачение» его биографических мифов, изображение, прежде всего, как человека, жившего в непростом общественно-политическом времени и пространстве, создают живой и во многом достоверный образ, заполняя многие лакуны жизнеописаний поэта. Многочисленные письма, рассказы друзей и современников пронизывают повествование и рождают у читателя чувство сопричастности описываемым событиям. Благодаря своей полноте жизнеописание Мирау стало основой для создания мемуарно-публицистического сочинения К. Штерн, посвященного конкретному периоду жизни С.А. Есенина – времени с А. Дункан. Издание К. Штерн представляет образ русского поэта в самом привлекательном для массового читателя и интригующем сюжете из личной жизни. В начале XXI в. подобные издания приобрели симптоматичный характер: многие эпизоды из частной жизни классиков стали предметом внимания публицистов и широкой аудитории. Результатом такой работы становится упрощенное представление, приближение к читателю, интериоризация образа писателя-человека. Н. Штюдеман, исследуя философию искусства А. Дункан, возвеличивает ее и во многом недооценивает С.А. Есенина, тем самым автор оказывается под влиянием творимого поэтом мифа о своем хулиганстве и дендизме. Таким образом, три жизнеописания Есенина, являясь разными по своей сути, создают образ поэта на рубеже веков. Они затрагивают различные аспекты его биографии, что создает их высокую ценность и отражает интерес современного немецкоязычного автора и читателя к личности и творчеству Есенина. По понятным причинам выкристаллизовавшийся в Германии биографический миф о русском поэте, связанный с его путешествиями по Европе и браком с известной американской танцовщицей, стал ядерным сюжетом во всех трех немецкоязычных жизнеописаниях Есенина. Сопоставление биографий поэта выявило стирание канонов научного и публицистического стилей, ориентацию на широкую публику, что соответствует вектору развития современной околобиографической литературы.

#### *Литература*

1. *Томашевский Б.В.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28).
2. *Магомедова Д.М.* «Я один... И разбитое зеркало...»: Литературные маски Сергея Есенина. Статья первая // Новый филол. вестн. 2005. № 1.

3. *Мешков В.А.* Убийство Есенина – преступление государства. Сергей Есенин – крыmsкие страницы. Симферополь: Бизнес-Информ, 2013.
4. *Гибель поэта* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.esenin.ru/oesenine/gibel-poeta>, свободный.
5. *Sergej Jessenin / Fritz Mierau.* Leipzig: Reclam, 1992.
6. *Reller G.* Ohne Lehrstuhl, Doktorhut und Parteibuch [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.reller-rezensionen.de/belletristik/mierau-mein\\_russisches\\_jahrhundert.htm](http://www.reller-rezensionen.de/belletristik/mierau-mein_russisches_jahrhundert.htm), свободный.
7. *Mierau F.* Mein russisches Jahrhundert. Autobiografie. Hamburg: Edition Nautilus, 2002.
8. *Isadora Duncan und Sergej Jessenin: der Dichter und die Tänzerin / Carola Stern.* Berlin: Rowohlt, 1996.
9. *Mierau F.* Russen in Berlin 1918–1933. Leipzig: Reclam, 1991.
10. *Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland; eine Geschichte von Tanz und Körper / Natalia Stüdemann.* Bielefeld: Transcript, 2008.

#### GERMAN BIOGRAPHIES OF S. YESENIN.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 154–167. DOI 10.17223/24099554/2/10  
 Nikonova Natalia Ye., Khilo Ekaterina S. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: nikonat2002@yandex.ru; ekaterinahilo@mail.ru  
 Keywords: S. Yesenin, biography, biographical myth, F. Mierau.

The biography, which is primarily a literary genre, realizes the purpose of acquaintance with the primary sociological information of a specific person. Among writers and poets, it is common to encounter such a concept as the biographical myth which L.M. Magomedova defined as an initial subject model which receives an ontological status in the consciousness of a poet, which they consider as a scheme of their own destiny, which they constantly correlate to all events of their life, which transforms diversely in their works. When speaking about S. Yesenin, the most obvious mythological myth cultivated by the poet is his peasant origin and the image of a hooligan which found reflection in the German-speaking reception.

Interest to S. Yesenin in Germany has reached the apogee in the 1990s and is still topical. The book *Sergej Jessenin* by F. Mierau represents a synthesis of biographic, translation, cultural, historical and receptive discourses; this makes it a unique and unprecedented German-speaking research about the Russian poet. The observation of the internal and external growth of Yesenin, "exposure" of his biographical myths, his image, first of all, as a person living in hard political time and space create a live and, in many respects, reliable image filling many gaps of the biographies of the poet. Numerous letters, stories of friends and contemporaries penetrate the narration and give rise to the feeling of participation in described events in the reader's mind. Thanks to its completeness, Mierau's biography became a basis for creation of the memoirs and publicistic composition of C. Stern *Isadora Duncan und Sergej Jessenin: der Dichter und die Tänzerin*, devoted to a concrete period in S. Yesenin's life – his time with I. Duncan. The edition by C. Stern represents the image of the Russian poet to the mass reader in the most attractive and intriguing plot of his private life. At the beginning of the 21st century similar editions became symptomatic: many episodes of the private life of the classics became a subject of attention of publicists and wide audience. Simplified representation, reader-friendly approach, interiorization of the image of the writer as a person become the result of such work. In his monograph *Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland; eine Geschichte von Tanz und Körper*, N.

Stüdemann investigates the art philosophy of I. Duncan, glorifies her and, in many respects, underestimates S. Yesenin; thereby, the author is influenced by the myth Yesenin created about his own hooliganism and dandyism. Yesenin's three biographies, being different in essence, create an image of the poet at the turn of the century. They mention various aspects of his biography, which creates their high value and reflects the interest of the modern German-speaking writer and the reader in the personality and creativity of Yesenin. The biographical myth about the Russian poet, which has taken shape in Germany, connected with his travel across Europe and marriage with the known American dancer, becomes a core plot in all the three German-language biographies of Yesenin.

### References

1. Tomashevsky B.V. *Literatura i biografiya* [Literature and biography]. *Kniga i revolyutsiya*, 1923, no. 4 (28).
2. Magomedova D.M. "Ya odin... I razbitoe zerkalo...": Literaturnye maski Sergeya Esenina. Stat'ya pervaya ["I am alone ... and a broken mirror ...": The literary masks of Sergei Yesenin. Article One]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2005, no. 1.
3. Meshkov V.A. *Ubiystvo Esenina – prestuplenie gosudarstva. Sergey Esenin – krymskie stranitsy* [The assassination of Yesenin – the state crime. Yesenin, the Crimean pages]. Simferopol': Biznes-Inform Publ., 2013. 189 p.
4. *Gibel' poeta* [The death of the poet]. Available at: <http://www.esenin.ru/o-esenine/gibel-poeta>.
5. Mierau F. *Sergej Jessenin*. Leipzig: Reclam, 1992.
6. Reller G. *Ohne Lehrstuhl, Doktorhut und Parteibuch*. Available at: [http://www.reller-rezensionen.de/belletristik/mierau-mein\\_russisches\\_jahr-hundert.htm](http://www.reller-rezensionen.de/belletristik/mierau-mein_russisches_jahr-hundert.htm).
7. Mierau F. *Mein russisches Jahrhundert. Autobiografie*. Hamburg: Edition Nautilus, 2002. 316 p.
8. Stern C. *Isadora Duncan und Sergej Jessenin: der Dichter und die Tänzerin*. Berlin: Rowohlt, 1996. 172 p.
9. Mierau F. *Russen in Berlin 1918–1933*. Leipzig: Reclam, 1991. 611 p.
10. Stüdemann N. *Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland; eine Geschichte von Tanz und Körper*. Bielefeld: Transcript, 2008. 161 p.

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Алексеев Павел Викторович** – канд. филол. наук, доцент, докторант кафедры истории русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: conceptia@mail.ru

**Генина Нинель Евгеньевна** – канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета.

E-mail: ninel\_genin@list.ru

**Ковалев Петр Александрович** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков и истории зарубежной литературы Орловского государственного университета

E-mail: kavalller@mail.ru

**Мароши Валерий Владимирович** – д-р филол. наук, доцент, профессор кафедры русской литературы и теории литературы Новосибирского государственного педагогического университета.

E-mail: maroshi@mail.ru

**Никонова Наталья Егоровна** – д-р филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии филологического факультета, ведущий научный сотрудник лаборатории «Компаративистика и имагология» Томского государственного университета.

E-mail: nikonat2002@yandex.ru

**Третьяков Евгений Олегович** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета.

E-mail: shvarcengopf@mail.ru

**Хило Екатерина Сергеевна** – аспирант кафедры романо-германской филологии филологического факультета Томского государственного университета.

e-mail: ekaterinahilo@mail.ru

**Хомук Николай Владимирович** – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: homuk1@yandex.ru

**Шастина Татьяна Петровна** – канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Горно-Алтайского государственного университета.

E-mail: tshliteratura@mail.ru

**Щукин Василий Георгиевич** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы Средневековья и Нового времени Ягеллонского университета (Краков).

E-mail: wszczukin@yandex.ru

**Янушкевич Александр Сергеевич** – д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: asyanush50@yandex.ru



---

## **ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ВЕСТНИК ИМАГОЛОГИИ И КОМПАРАТИВИСТИКИ»**

---

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе WinWord. Статьи должны быть представлены в электронном и в распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно предоставляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

инициалы и фамилия автора;

название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);

её краткая аннотация (500 знаков), аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;

ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру.

Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесён с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых

(перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://vestnik.tsu.ru/book/>) в разделе «Архив».

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

англоязычный блок;

английский вариант инициалов и фамилии автора;

перевод названия своей организации;

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

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

перевод ключевых слов на английский язык.

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

учёная степень, учёное звание.

должность и место работы / учёбы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: **КИСЕЛЕВ Виталий Сергеевич** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);

специальность (название и номер по классификации ВАК);

телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет учёной степени).

Всего оформляется и подаётся три электронных и бумажных документа:

текст статьи с аннотацией на русском языке;

английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков; включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например: Ivanov1.doc,

Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRar (например Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение её в Интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Имагология и компаративистика», Хо-муку Николаю Владимировичу<sup>1</sup>.

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

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение её состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

---

<sup>1</sup> 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

---

IMAGOLGY AND COMPARATIVE STUDIES

2014

№ 2

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

---

Подписано в печать 27.06.2014 .

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Печ. л. 10,5 ; усл. печ. л. 9,8; уч.-изд. л. 9,6 Тираж 500. Заказ № 457

---

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