

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642



*П*РОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2 0 1 8

№ 3

том 16

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2018

Том 16

№ 3

Главный редактор:
д-р филол. наук, проф. В. Н. Захаров

Издается с 1990 года,
выходит 4 раза в год.

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

The Ministry of Education and Science of the Russian Federation
The Federal State-Financed Higher Educational Institution
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

**THE PROBLEMS OF HISTORICAL
POETICS
[PROBLEMY ISTORICHESKOI POETIKI]**

2018

Vol. 16

no. 3

Chief Editor:

Vladimir N. Zakharov, Doctor of Philology, Professor

Established in 1990.

The journal is published quarterly.

185910, Russian Federation
Petrozavodsk, Petrozavodsk State University
Tel. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Web-site: <http://poetica.pro>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

В. Н. ЗАХАРОВ (гл. ред.)
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск).

В. И. ГАБДУЛЛИНА
д-р филол. наук, проф.
(Барнаул)

Бенами БАРРОС ГАРСИА
PhD
(Гранада, Испания)

Джузеппе ГИНИ
PhD
(Урбино, Италия)

И. А. ЕСАУЛОВ
д-р филол. наук, проф.
(Москва)

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ
д-р филол. наук
(Петрозаводск)

Т. Г. МАЛЬЧУКОВА
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

А. В. ПИГИН
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

Таня ПОПОВИЧ
Ph.D
(Белград, Сербия)

Н. А. ТАРАСОВА
д-р филол. наук
(Санкт-Петербург)

Йосип УЖАРЕВИЧ
д-р филол. наук, Ph.D
(Загреб, Хорватия)

Кейт ХОЛЛЭНД
PhD
(Торонто, Канада)

ЧЖОУ Ци-чао
д-р филол. наук, проф.
(Пекин, Китай)

EDITORIAL BOARD:

Vladimir ZAKHAROV
PhD, Professor (Chief Editor)
(Petrozavodsk, Moscow)

Valentina GABDULLINA
PhD, Professor
(Barnaul)

Benamí BARROS GARCÍA
PhD
(Granada, Spain)

Giuseppe GHINI
PhD, Professor
(Urbino, Italy)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor
(Moscow)

Andrey KUNILSKY
PhD
(Petrozavodsk)

Tatyana MALCHUKOVA
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Alexander PIGIN
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Tanja POPOVIĆ
PhD, Professor
(Belgrad, Serbia)

Natalia TARASOVA
PhD
(Saint Petersburg)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor
(Zagreb, Croatia)

Kate HOLLAND
PhD
(Toronto, Canada)

ZHOU Qichao
Professor
(Beijing, China)

Журнал включен в российские и международные базы данных и системы цитирования:

The Journal is included in the russian and in the international databases of scientific citing:

Web of Science (Emerging Sources Citation Index); **РИНЦ** (Российский индекс научного цитирования); **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Берген, Норвегия); **DOAJ** (Directory of Open Access Journals, Швеция); **Ulrich's Periodical Directory** (США); **EBSCOhost** (США, Алабама, Бирмингем); **East View** (США, Российская Федерация, Украина); **Google Scholar**; **WorldCat** (США); **Research Bible** (Токио, Япония); **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine, Германия); **JURN** (Великобритания); **SLAVUS** (Slavic Humanities Index, Торонто, Канада); **EZB** (Electronic Journals Library, Регенсбург, Мюнхен, Германия); **Open Academic Journals Index** (International Network Center for Fundamental and Applied Research, Российская Федерация); **Российский импакт-фактор** (Москва, Российская Федерация); научная информационная система **Соционет** (РАН, Российская Федерация); **С.Е.Е.О.Л** (Central and Eastern European Online Library, Франкфурт, Германия); **ANVUR** (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca, Италия).

Журнал и его архив размещаются на сайтах и в научных электронных библиотеках:

The full-text versions of the issues are freely available on the websites and in the Scientific Electronic Libraries:

<http://poetica.pro>

<http://elibrary.ru>

<http://cyberleninka.ru>

<http://www.intelros.ru>

<http://biblioclub.ru>

<http://www.iprbookshop.ru>

<https://e.lanbook.com>

<http://www.bogoslov.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

В. А. Кошелев (Арзамас). Об одном давнем «парадоксе»: Жанр маргиналий А. С. Пушкина на «Опытах в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова	7
А. Н. Неминуций (Даугавпилс, Латвия). Структура и функции звукового кода в «Записках охотника» И. С. Тургенева	50
Е. Ю. Сафронова (Барнаул). Genius loci в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»	65
В. Н. Захаров (Петрозаводск). Поэтика и жанр маргиналий в записных книжках и рабочих тетрадах Ф. М. Достоевского	85
Е. А. Федорова, И. Ф. Ковалева (Ярославль, Рыбинск). Жанровое содержание народных легенд в литературной обработке Е. Н. Опочинина	101
Н. Н. Бедина, О. С. Ившина (Архангельск). Мифопоэтические и христианские мотивы в трилогии о Лёвеншёльдах С. Лагерлёф	122
И. В. Кудряшов (Арзамас). Автор и герой в поэме Николая Клюева «Повесть скорби»	151
А. А. Дырдин, Ю. В. Жукова (Ульяновск). Аллюзивно-экфрастический роман Л. М. Леонова «Русский лес»	174
Т. А. Богумил (Барнаул). Семантика Чуйского тракта в русской литературе	200
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Христианский метароман Е. Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона»	222

CONTENTS

V. A. Koshelev (<i>Arzamas</i>). About One Old "Paradox": The Genre of Marginalia by A. S. Pushkin Based on "Experiments in Verse and Prose" by K. N. Batyushkov	7
A. N. Neminsciĭ (<i>Daugavpils, Latvia</i>). The Structure and Functions of The Sound Code in "The Hunting Sketches" by Ivan Turgenev	50
E. Yu. Safronova (<i>Barnaul</i>). Genius Loci in the Poetics of the Novel "The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants" by F. M. Dostoevsky	65
V. N. Zakharov (<i>Petrozavodsk</i>). The Poetics and Genre of Marginalia in Fyodor Dostoevsky	85
E. A. Fedorova, I. F. Kovaleva (<i>Yaroslavl, Rybinsk</i>). The Genre Content of Folk Legends in Literary Interpretation by E. N. Opochinin	101
N. N. Bedina, O. S. Ivshina (<i>Arhangelsk</i>). The Mythopoetic and Christian Motifs in the Ring of the Löwenskölds Trilogy by Selma Lagerlöf	122
I. V. Kudryashov (<i>Arzamas</i>). The Author and the Hero in the Poem "Povest' Skorbi" of Nikolai Klyuev	151
J. V. Zhukova, A. A. Dyrdin (<i>Ul'yanovsk</i>). Allusive and Ekphrastic Novel by L. M. Leonov "Russian Forest"	174
T. A. Bogumil (<i>Barnaul</i>). The Semantology of the Chuya Highway in Russian Literature	200
N. V. Prashcheruk (<i>Yekaterinburg</i>). Christian Metanovel by E. R. Dombrovskaya "The Way Is Free... Chekhov. Spiritual Wanderings of Timofey the Deacon"	222

DOI 10.15393/j9.art.2018.5321

УДК 821.161.1.09“18”

Вячеслав Анатольевич Кошелев

(Арзамас, Российская Федерация)

viacheslav.koshelev@mail.ru

**Об одном давнем «парадоксе»:
Жанр маргиналий А. С. Пушкина
на «Опытах в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова**

Аннотация. В центре статьи — известные русские литературные маргиналии: заметки А. С. Пушкина на полях поэтического тома «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова и научная полемика, им посвященная. Автор предлагает серию аргументов в доказательство того, что пушкинские пометы имели не полемический, а редакторский характер. Они были вызваны соответствующей просьбой самого Батюшкова, высказанной в 1818 г., и являются попыткой «младшего» поэта выполнить «критическое задание» своего предшественника. Пометы свидетельствуют об упорном и многократном обращении Пушкина к книге Батюшкова. Эта «многократность» и создала проблему датировки помет: разные исследователи, каждый по-своему интерпретируя пушкинские высказывания, относят их то к концу 1810-х, то к 1820-м, то к середине 1830-х гг. Автор доказывает необходимость рассматривать прежде всего целевую установку помет и их историю: в свете двусторонней «прагматики» проблема датировки помет уходит на второй план.

Ключевые слова: К. Н. Батюшков, «Опыты в стихах и прозе», А. С. Пушкин, пометы на полях, жанр маргиналий, редактор, критика, полемика, датировка, интерпретация

Уже второе столетие длится полемика, посвященная самым известным русским литературным маргиналиям XIX столетия — пометам А. С. Пушкина на полях «Опытов в стихах» К. Н. Батюшкова. По традиции она начинается описанием утраченного источника.

Источник

Б. Л. Модзалевский в предисловии к знаменитому библиографическому описанию библиотеки А. С. Пушкина (с приобретения которой и начался Пушкинский Дом) сообщил, что «первый шаг» был сделан академиком Л. Н. Майковым в начале 1890-х гг.: «Получив от А. А. Пушкина принадлежавший

его отцу экземпляр “Опытов” Батюшкова (изд. 1817 г.) и вполне правильно оценив значение сделанных поэтом на полях книги критических замечаний, Леонид Николаевич начал переговоры с потомками Пушкина о предоставлении ему возможности ознакомиться со всею библиотекою поэта» [Модзалевский: 10].

При этом показательно, что даже и после того, как вся библиотека Пушкина (более трех с половиной тысяч книг) была продана Академии Наук, А. А. Пушкин, по каким-то соображениям, оставил именно экземпляр «Опытов...» Батюшкова «с замечаниями Пушкина» в своем личном пользовании [Модзалевский: 13]. В сущности, это была не самая ценная книга из библиотеки: переплетенный экземпляр двухтомного издания 1817 г., вторая (стихотворная) часть которого «оказалась испещрена многочисленными (около двух сотен) пушкинскими пометами, краткими и пространными, выполненными чернилами и карандашом» [Проскурин, 2003: 252]. Именно «маргиналии» составляли основную ценность этой книги и обусловили столь трепетное отношение к ней сына и внука поэта.

Вероятно, А. А. Пушкин разрешил академику Майкову пользоваться книгой недолгое, ограниченное время — и тот «скопировал в свой экземпляр “Опытов” пушкинские заметки в их подлинном размещении, последовательности и написании» [Комарович: 885]. Считается, что эта копия была сделана «почти с дипломатической точностью» [Балакин: 10] — но проверить степень этой «точности» невозможно: подлинный пушкинский экземпляр пропал, и копия Майкова (РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 6. № 38) оказалась единственным источником для последующего восстановления текста этих помет.

Единственным из ученых, кто видел подлинник, был Л. Н. Майков. Но в его задачу не входило комплексное исследование пушкинских маргиналий. Он представил лишь избранные пометы, сопроводив их собственной интерпретацией. Его статья «Пушкин о Батюшкове» (впервые напечатанная в 1894 г. [Майков: 528–555]) стала основой для публикации «избранных» помет в собрании сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова [Пушкин, 1910: 490–500]¹. В ней

«Майков не ставил своей целью точную публикацию пушкинских помет, в их последовательности и в соотносённости с поэтическим текстом, их вызвавшим. Он использовал их как первоклассный материал в исследовании избранной темы, а вопрос датировки решал лишь попутно, не стремясь исчерпать все аргументы pro и contra» [Сандомирская: 17–18].

Научную публикацию помет подготовил (по «майковской» копии) В. Л. Комарович, посвятивший им большую статью в «Литературном наследстве». 12-й том Большого Академического издания Пушкина вышел в свет лишь в 1949 г. (уже после смерти ученого) — и с этого времени пометы цитируются именно по этому тексту [Пушкин, 1949: 257–284].

Проблема датировки

Еще полвека назад Р. М. Горохова, указав на то, что значение пушкинских помет неоценимо «для понимания целого ряда вопросов, связанных с эстетическими воззрениями Пушкина и его творчеством», посетовала на то, что в этих двух сотнях разнородных маргиналий «не все ясно, начиная с их датировки и кончая толкованием отдельных замечаний». На основе одних и тех же высказываний разные исследователи приходили «к самым разным выводам и заставляли относить пометы то к 1817 г., то к 1820-м годам (1820–1824 или 1826–1828), датировать их “не ранее 1830 г.” или даже “после 1834 г.”» [Горохова: 24].

Поскольку искомую «датировку» приходилось определять, опираясь на «косвенные» данные (связанные прежде всего с содержанием помет), то каждый из исследователей исходил из собственных истолкований отдельных замечаний, отыскивая им то или иное соответствие в творческой биографии Пушкина.

Так, Л. Н. Майков указал, что «во всяком случае, приурочивать эти заметки можно только к середине двадцатых годов, когда дарование Пушкина окончательно созрело и вышло на свою настоящую дорогу». В качестве основного доказательства он привел то обстоятельство, что в пушкинском экземпляре «Опытов...» «на белом листе, находящемся перед заднею доскою переплета», вписано стихотворение Батюшкова «Есть

наслаждение и в дикости лесов...», в книгу не вошедшее и напечатанное «только в 1828 году в “Северных Цветах”». Пушкин мог узнать это стихотворение лишь «по своем приезде в Москву из деревенской ссылки». Следовательно, «замечания, находящиеся в рассмотренном нами экземпляре “Опытов” Батюшкова, сделаны Пушкиным *не ранее второй половины 1826 года и, может быть, не позже 1828 года*, когда вышеупомянутая пьеса Батюшкова появилась в печати». Эта датировка подкреплялась еще и рядом «мелких обстоятельств» (курсив мой. — В. К.) [Майков: 289–291].

В. Л. Комарович, тщательно изучивший пометы, предположил, что они заносились в книгу *в два приема*. Он обратил внимание на палеографическую особенность: подавляющее число помет — карандашные; чернилами же вписаны только пять помет (в основном — комплементарных) к стихотворениям, впервые напечатанным в «Опытах...» и воспринятых Пушкиным как стихотворные «новинки» («Странствователь и Домосед», «Переход через Рейн», «Умиравший Тасс», «Беседка Муз»). По мнению исследователя, «чернильные» пометы могут быть датированы 1817 г. и сделаны непосредственно после выхода «Опытов...» [Комарович: 886–890]. Основные же пометы (карандашом) сделаны не ранее 1830 г. — главный аргумент связан с замечанием Пушкина по поводу элегии «Умиравший Тасс»: «Это умирающий В<асилий> Л<ьвович>, — а не Торквато». «Психологически едва ли допустимо, чтоб Пушкин стал сравнивать героя Батюшкова с “умирающим Василием Львовичем” до того, как последний действительно умер...» — отметил ученый, предложив серию свидетельств об обстоятельствах смерти (20 августа 1830 г.) «Нестора Арзамаса», восхитившей Пушкина. По предположению Комаровича, скорее всего пометы делались *осенью 1830 г.* в Болдино, куда Пушкин уехал сразу после похорон дяди [Комарович: 894–895]. К этой датировке присоединились многие ученые (см.: [Лотман], [Семенко: 491–492]).

В 1974 г. В. Б. Сandomирская решительно оспорила эту точку зрения. Она предприняла попытку поставить пометы в общий контекст творческих отношений Пушкина с Батюшковым и обнаружила «ряд соответствий между произведениями Батюшкова и творческими замыслами Пушкина» именно

в 1821–1824 гг. Этим временем исследователь и предложила датировать пушкинские пометы [Сандомирская: 35]. Что же касается фразы об «умирающем Василии Львовиче», то в ней, пишет ученый, «важно не то, что он “умирающий”, а то, что он “Василий Львович”, т. е. определенный тип характера, противоположный Тассо». Пушкин делает акцент на том, что герой элегии похож на добродушного арзамасского старосту, а не на величественного певца: это ироническое упоминание дяди психологически скорее возможно *до* его смерти, чем *после* нее (см.: [Сандомирская: 20–23]; ср.: [Горохова: 28–30]).

И. М. Семенко в статье, сопровождающей подготовленное ею издание «Опытов в стихах и прозе» в серии «Литературные памятники» (1977), предложила новую гипотезу о времени возникновения помет. Обнаружив, что одна из помет перекликается с дневниковой записью В. К. Кюхельбекера от 28 апреля 1834 г., она предположила, что пушкинская помета является репликой в споре поэта со своим лицейским приятелем, который состоял в переписке с Пушкиным и пересылал ему свои рукописи, а возможно, и части дневника. Поэтому «пушкинские заметки могли быть сделаны *после 1834 г.*» (курсив мой. — В. К.) [Семенко: 491].

Тогда же Р. М. Горохова обнаружила перекличку одной из помет со статьей П. А. Плетнева «Разбор элегии Батюшкова “Умирающий Тасс”», опубликованной во второй половине 1823 г. Пушкин скорее всего мог прочесть эту статью уже в Михайловском — тогда, «когда готовил к печати собственный сборник: *в конце 1824 — начале 1825 г.*» (курсив мой. — В. К.) [Горохова: 32–33]. Именно «на грани 1824–1825 гг.» в Михайловском Пушкин, с карандашом в руках, и читал «Опыты...» Батюшкова.

В предложенной нами в 1995 г. гипотезе, изложенной в работе «В предчувствии Пушкина: К. Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века», отличающейся, по мнению О. А. Проскурина, «как оригинальностью, так и парадоксальностью» [Проскурин, 2003: 260], сама по себе проблема «датировки» кажется второстепенной. В этой работе мы исходили из того, что Пушкин делал на экземпляре «Опытов...» заметки не «для себя», а с точной *целевой установкой*. Большая часть помет сделана молодым Пушкиным для самого Батюшкова,

по его просьбе, перед его отъездом в ноябре 1818 г. из Петербурга в Неаполь. Другая же часть могла быть сделана в 1822–1826 гг., когда Пушкин, услышав о помешательстве Батюшкова и остро переживая эту потерю «первоклассного поэта» для литературы, перечитывал его стихи [Кошелев, 1995].

О. А. Проскурин, согласившись с признанием важности ответа на вопрос, зачем и для кого Пушкин делал свои пометы на полях чужой книги, представил их не «редакторскими», а «полемическими» пометами: они явились «*репликами и аргументами*» в одесских спорах о Батюшкове с ведущими поэтами-«батюшковианцами» — С. Е. Раичем и В. И. Туманским. «Скорее всего, пометы были результатом уже имевших место споров и выступали аргументами для их продолжения. Несомненно при этом, что обобщающие, оценочные комментарии под текстами предназначались не “для себя”, а для чтения посторонним глазом — на это указывают коммуникативная модальность некоторых из них <...>. Разница между записями карандашом и чернилами свидетельствует о том, что записи делались не в один прием. Но никаких эстетических оснований относить комментарии к разным периодам творческого пути Пушкина <...> у нас нет: вероятная дистанция между ними — не годы, а дни или даже минуты» [Проскурин, 2003: 265–266]. Соотнеся свою гипотезу с фактами «одесской» биографии Пушкина, исследователь датировал пометы *августом — первой половиной сентября 1823 г.*

Приведя эту вереницу предложенных датировок, А. Ю. Балакин указал, что все исследователи смотрели на пушкинские пометы «как на “собрание пестрых глав”, слабо связанных друг с другом смыслом и логикой». И предложил взглянуть на них «как на единый палеографический комплекс»: «Те их фрагменты, которые мешали той или иной концепции, либо не комментировались, либо объявлялись случайными и несущественными. Нам же хочется попытаться показать, что они все взаимосвязаны, подчинены единой логике, делались в одно время и с одной целью» [Балакин: 13].

Исходя из этого, ученый высказал предположение, что пометы Пушкина связаны с работой над новым изданием сочинений Батюшкова, которое готовил (по инициативе С. С. Уварова)

П. А. Плетнев. Плетнев-де «обратился к Пушкину с просьбой помочь ему в этой работе, высказать свои суждения о составе будущего сборника, отметить неудачные стихи и сократить длинноты». Пушкин активно отреагировал на эту просьбу: «Тут мы видим и правку заведомо неудачных, по мнению поэта, мест, и мотивированные рекомендации по редактуре или исключению того или иного стихотворения, и историко-литературные заметки, которые Пушкин делал скорее всего потому, что видел в Плетневе будущего биографа Батюшкова и хотел снабдить его материалом». «Это предположение, — заявляет исследователь, — позволяет <...> наиболее удовлетворительно объяснить смысл появления *всех без исключения помет*, которые нанес на свой экземпляр Пушкин» (курсив мой. — В. К.) [Балакин: 23–24].

Второе издание сочинений Батюшкова («Сочинения в прозе и стихах») имеет цензурное разрешение 19 октября 1833 г. — следовательно, пушкинские пометы можно датировать не позднее этого времени. Таков вывод из рассуждений Балакина.

Специфика пушкинских маргиналий

Выяснение прагматики и целевой направленности помет Пушкина на «Опытах...» Батюшкова чрезвычайно затруднено их смысловой пестротой и разнонаправленностью.

«Замечания, — указала И. М. Семенко, — почти поровну делятся на отрицательные (“вяло”, “плохо”, “черт знает что такое”) и восторженные (“прекрасно”, “прелесть”, “совершенство”, “гармония”). Пушкин выступает как нелицеприятный рецензент, озабоченный при этом интересами автора; более того, он правит местами текст, зачеркивает длинноты, куски текста, которые считает “вялыми”. *Происходит как бы повторная подготовка текста “Опытов” к печати.* Но это, конечно, впечатление кажущееся. Пушкин делал свои замечания для себя. По поводу стихотворения “Мечта”, которое он считает не удавшимся, Пушкин пишет то самое словечко “дрянь”, которое так часто встречалось в письмах Батюшкова, умолявшего выкидывать неудавшиеся стихотворения. *Пушкин в сущности проделал именно тот отбор, о котором Батюшков просил Гнедича, Вяземского, Жуковского.* Нельзя исключить

того, что одним из поводов для Пушкина взяться за это, по существу, редактирование “Опытов в стихах” было чтение указанных выше писем Батюшкова, хранившихся у общих друзей» (курсив мой. — В. К.) [Семенко: 487].

Пушкинские пометы имели в основе *редакторскую* установку. А. Ю. Балакин разделил пушкинские пометы на *семь* разновидностей:

- 1) «оценки того или иного стихотворения, записанные, как правило, после текста, в нижней части страницы»;
- 2) «односложные в большинстве своем пометы такого же характера, относящиеся к той или иной строчке, обороту или периоду»;
- 3) «подчеркивания без каких-либо оценок (хотя в отдельных случаях Пушкин явно отмечает неудачные рифмы); кроме подчеркивания отдельных слов и строк сюда же надо поместить и отчеркивания на полях целых строф»;
- 4) «группа помет, которыми Пушкин не только указывает на неудачное, по его мнению, место, но предлагает, как его исправить»;
- 5) «вычеркивания — как отдельных строф, так и больших периодов»;
- 6) «заметки историко-литературного и мемуарного характера; их меньше всего, но они наиболее известны и чаще всего цитируются»;
- 7) «указания на источники переводов, подражаний и цитат, разночтения с предыдущими публикациями и пометы атрибуционного характера» [Балакин: 13–15].

В данном случае важно, подчеркивает исследователь, что «большинство пушкинских помет имеют *отнюдь не полемический, а скорее редакторский характер*» (курсив мой. — В. К.) [Балакин: 16]. Для «полемических» (в спорах с поэтами-«батюшковцами») ни к чему вычеркивать из текстов неудачные строки или фрагменты стихов, отмечать разночтения, предлагать свои исправления и т. д. Если бы целью Пушкина была полемика с «учениками» Батюшкова, он бы непременно использовал примеры из прозаических манифестов поэта (в его экземпляре «Опытов...» обе части были переплетены в один том [Майков: 290]) — но никакого интереса к полемическим

суждениям в батюшковских статьях он не проявил, оставаясь *редактором* именно стихотворного текста.

Полемические оценки стихов Батюшкова Пушкин приводит лишь в пометах, отнесенных Балакиным к *первой* и *шестой* разновидности.

«Послетекстовых» пушкинских замечаний около трех десятков. Здесь даются прежде всего общие оценки стихотворений в целом — иногда очень суровые, иногда восторженные. Так, стихотворение «К друзьям», открывающее книгу — оценивается неудовлетворительно: «Весьма дурные стихи», а второе («Надежда») — «прекрасно». Следующее за ним — «На развалинах замка в Швеции»: «Вообще мысли пошлые, и стихи не довольно живы». А рядом («Элегия из Тибулла»): «Прекрасный перевод». И далее — Пушкину как будто важно лапидарно представить собственное эстетическое ощущение от восприятия конкретного текста: «Прелесть и совершенство — какая гармония!» («Тень друга»); «По чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения — лучшая элегия Батюшкова» («Таврида»); «Не стоит ни прелестной прозы Парни, ни даже слабого подражания Мильвуа» («Источник»), «Сильное, полное и блистательное стихотворение» («К другу»); «Преглупая пиеса» («Послание г. В-му»); «Цель послания не довольно ясна; недостаточно то, что выполнено прекрасно» («Послание И. М. М.-А.»); «Вот Бат<юшковск>ая гармония» («Радость»); «Лучшее стихотворение поэта — сильнейшее, и более всех обдуманное» («Переход через Рейн») — и т. п.

Очевидно, что приведенные «оценки» имеют *не полемическую, а именно редакторскую направленность*. Пушкин откровенно высказывает кому-то собственное мнение о конкретном поэтическом тексте — а кто-то другой должен решить, включать ли этот текст в состав литературного наследия поэта или не включать.

Ту же цель как будто имеют маргиналии «историко-литературного и мемуарного характера». Пушкин отмечает, какие стихи ценит П. А. Вяземский («Пленный»), какие «кажется, несправедливо» осуждал И. И. Дмитриев («Тень друга»), над какими иронизировал П. А. Катенин («Мечта»), какие оказываются

неловким подражанием Д. В. Давыдову («Разлука»), какие оказываются «достойны» В. Л. Пушкина («Послание к Т-ву») и т. д. Цель этих «мемуарных» апелляций, в принципе, та же, что и в «послетекстовых» оценках: представить широкую панораму восприятия конкретных произведений Батюшкова не только самим Пушкиным, но и «знатоками»-современниками.

Но в этом же «мемуарном» кругу «на равных» присутствует и личность *самого Батюшкова* — как литературная, так и биографическая: «Вот стихи прелестные, собственно Батюшкова — вся строфа прекрасна» («На развалинах замка в Швеции»); «Писано в первой молодости поэта» («Воспоминание»); «Одна из лучших элегий Б<атюшкова>» («Выздоровление»); «В. Л. Д<авыдов> в плену у французов говорил одной женщине: rendez-moi mes frimas. Б<атюшкову> это подало мысль написать своего *Пленного...*»; «немного опять похоже на Б<атюшкова>»; «Как неудачно почти всегда шутит Б<атюшков>! Но его Видение умно и смешно» («Ответ Т-ву») и т. д.

Эти «мемуарные» упоминания имени автора изучаемой книги производят двойственное впечатление. С одной стороны, они свидетельствуют о тесном дружеском общении Пушкина с Батюшковым: Пушкин знает, какие именно стихи из книги были для самого Батюшкова «любимыми», а какие «писаны в молодости», как именно сам поэт называл свои стихи, какие эпиграммы принадлежат Батюшкову, а какие нет и т. д. Но, главное: он внутренне *чувствует* Батюшкова-поэта, видит, где он подлинный («собственно Батюшков», «опять похоже на Батюшкова»), а в каких местах отдалается от лирической «подлинности». С другой стороны, Батюшков присутствует в пушкинских пометах исключительно «в третьем лице» — мы даже не можем, например, «реконструировать» дружеское общение двух поэтов: на «вы» они обращались друг к другу или на «ты»? И почему именно «Опыты в стихах» заняли в общении поэтов роль некоего особенного «знака»?

«...охота печатать всякой вздор!

Б<атюшков> — не виноват!»

История с изданием «Опытов в стихах и прозе» привнесла в жизнь К. Н. Батюшкова существенное беспокойство.

Вообще о собрании своих сочинений воедино поэт задумался, едва обретя литературную известность. В 1810–1811 гг. в записной книжке «Разные замечания» поэт составил два списка: «Сочинения в прозе» и «Расписание моим сочинениям» [Батюшков: 21, 28–29]. Из первого списка остались неизвестными три текста, из второго — десять. Но работа над составлением собственного собрания началась неожиданно.

В августе 1816 г., выйдя в отставку с военной службы и живя в Москве, Батюшков получил письмо от Н. И. Гнедича из Петербурга: тот предложил выступить издателем сочинений своего приятеля. Подумав, поэт принял это предложение, хотя с материальной точки зрения оно было невыгодным: главную роль в этом решении играло то, что Батюшков ценил аккуратность Гнедича, а тот брал на себя редакторские заботы. Он сообщает Гнедичу из Москвы, что «мог бы печатать здесь», но боится, что книгопродавцы «изуродуют издание», а ему самому заниматься редактированием некогда: «Дела требуют моего присутствия в деревне, одна болезнь удерживает». И далее: «Мне ты учинишь одолжение, без тебя не решусь печатать. Ты знаешь мою лень и нерешимость» [Батюшков: 400–401]. Осенью 1816 г. поэт выслал для издания «том прозы», который был уже «готов, переписан и переплетен», — и отправился в деревню работать над новыми стихами. Прежние стихи он предоставил собирать Гнедичу по журнальным публикациям.

Прозаический и стихотворный тома «Опытов...» (предполагалось выпустить «обе книги вдруг») вышли с перерывом в пять месяцев: Батюшков, находившийся в деревне, все тянул с отсылкой новых стихов. И отвергал предложения Гнедича по поводу прежних текстов: «“Лету” (сатиру «Видение на берегах Леты». — В. К.) ни за миллион не напечатаю...» «Эпиграмму: “Как странен здесь судеб устав” и проч. выбрось. Другую оставь на Шихоматова, но назови ее: “Совет эпическому стихотворцу”. Басню “Сон могольца”, “Книги и журналист” и еще кое-что выкинь»; «Теперь спешу объявить вам, что ни перевода из Тасса, ни из Ариоста не хочу. Особенно Тасс — дрянь. Ты меня взбесишь! И сохрани Бог! Элегию “Умиравший Тасс” пришло. Она имеет предисловие на страничке и стихов

около 200 *почти* александрийских»; «Я ничего не могу поправить в стихах, и резон прекрасный: у меня все сожжено, и ни строки нет!.. Дряни ой как много!»; «Советую элегии поставить в начале. Во-первых, те, которые понравятся более; потом те, которые хуже, а лучшие в конец. Так, как полк строят. Дурных солдат в середину»; «Вот и мои стишки. Так, это сущая безделка! Послание к Никите Муравьеву, которое, если стоит того, помести в книге, в приличном оному месте, а за то выкинь мою басню, либо какую-нибудь другую глупость» [Батюшков: 397, 431, 436, 439, 446, 449].

Батюшкова терзает неуверенность в успехе. Колебания продолжаются до последнего момента. Уже когда часть тиража второго тома была сброшюрована, по распоряжению автора вырезаны эпиграммы «Известный откупщик Фаддей...», «Теперь, сего же дня...», «О хлеб-соль русская...» и стихотворение «Отъезд»; а монументальные элегии «Переход через Рейн» и «Умиравший Тасс» попали в самый конец сборника. Из поэтического наследия Батюшкова в «Опыты» отобрано пятьдесят два стихотворения (только до нас дошло более ста шестидесяти). Но автор все равно пребывает в неуверенности: «много дряни» и «глупости».

В июне 1817 г., узнав, что в Петербург (где книга стихов уже набирается в типографии) приехал В. А. Жуковский, Батюшков пишет ему большое «просительное» письмо:

«Теперь нужда заставляет писать. Гнедич издает мои проказы. Если есть у тебя лишнее время, взгляни на стихи и поправь и *выкинь (это главное) все лишнее*, на что, конечно, издатель мой согласится. Ты не поверишь, как эта затея меня мучит: *издаю заочно, а сам в хлопотах*. До стихов ли? Будь же снисходителен, милый друг, исполни мою просьбу. Если есть у тебя свободный часок, то скажи мне, что понравилось тебе и что не понравилось. Здесь в лесу не у кого спрашивать; я начинаю страшиться за талант мой, не сбился ли он с доброго пути? <...> Зачем я вздумал это печатать. Чувствую, знаю, что много дряни; самые стихи, которые мне стоили столько, меня мучат» (курсив мой. — В. К.) [Батюшков: 441].

Свою неуверенность автор «Опытов...» объясняет спецификой собственного стихотворства. Он признается: «...я люблю

славу и желал бы заслужить ее, вырвать из рук Фортуны. Не великую славу, нет, а *ту маленькую, которую доставляют нам и безделки, когда они совершенны*». Он ощущает, что «заочное» издание не может претендовать на «совершенство» — и тут же высказывает идею о «втором издании» (хотя и первое издание еще не вышло в свет): *«Если Бог позволит предпринять другое издание, то я все переправлю; может быть, напишу что-нибудь новое. Мне хотелось бы дать новое направление моей крохотной музе...»* (курсив мой. — В. К.) [Батюшков: 441–442].

После же выхода в свет и шумного читательского и критического успеха «Опытов...» мысль о «другом издании» не только не оставила поэта, но, по закону парадокса, еще более укрепилась. Она соответствовала особенностям поэтической работы Батюшкова. Еще в ноябре 1811 г. в письме к Гнедичу он сочувственно приводил анекдот о поэте М. М. Хераскове:

«Покойник Херасков, сей водяной Гомер, любил давать советы молодым стихотворцам и, прощаясь с ними, всегда говорил, приподняв колпак: “Чистите, ради Бога, чистите, чистите! В этом вся и сила. Чистите! О! чистите, как можно более чистите, сударь! Чистите, чистите, чистите!...”»

И далее в письме — советы и «поправки» к присланному стихотворению Гнедича [Батюшков: 187]. А в 1816 г. в ответ на просьбы Гнедича скорее присылать стихотворный том «Опытов...», — писал: «Стихам не могу сказать: *Vade, sed incultus* (Иди, хоть и неотделанная. — лат.). Надобно кое-что исправить» [Батюшков: 409].

В конце концов, идея «другого издания» стихотворного тома стала для Батюшкова почти маниакальной. В этот период он и сблизился с «маленьким Пушкиным, которому Аполлон дал чуткое ухо» [Батюшков: 499]. Общение поэтов датируется пребыванием Батюшкова в Петербурге («Август, 25 (?) — Декабрь, 1 (?)» 1817, «Январь, 9 (?)...Май, 11» 1818, «Октябрь, 10...15 — Ноябрь, 19» 1818 [Летопись: 119, 129, 141]). Оно было довольно бурным: заседания «Арзамаса», поездки в Царское Село, проводы П. А. Вяземского в Варшаву и Жуковского — в Москву, экспромты, совместные шалости. 19 ноября 1818 г. Пушкин был в группе друзей, провожавших Батюшкова,

уезжавшего в Италию, — и даже сочинил не дошедший до нас экспромт².

Следы этого общения двух поэтов сохранились и в литературных «легендах», подробно разобранных нами в работе, в основу которой лег специальный курс для псковских учителей [Кошелев, 1995]. Важно, что оно происходило на фоне выхода в свет (в начале октября 1817 г.) и особенно активного обсуждения в литературных кругах стихотворного тома «Опытов...». Литературные беседы Батюшкова и Пушкина поневоле должны были идти вокруг новой книги. Возникала и тема «другого издания», и желание «почистить»: Батюшков ценил всякое «чуткое ухо» в современной поэзии. И, естественно, мог обратиться к «Пушкину молодому» с просьбой, аналогичной той, с которой еще в июле 1817 г. обращался к Жуковскому.

То, что Пушкин был знаком с обстоятельствами составления и отбора текстов для «Опытов в стихах», явствует из той пометы, которая приведена в заглавии этого раздела. Она относится к «Посланию к Т<ургене>ву». Батюшков никак не думал о том, что этот текст войдет в его стихотворный сборник. По существу, это был большой (66 стихов) стихотворный экспромт из письма к А. И. Тургеневу от 14 октября 1816 г. («Ей-ей, impromptu!..» [Батюшков: 408]), в котором содержалась конкретная просьба выхлопотать «пенсион» вдове умершего в Москве офицера. Экспромт так понравился адресату, что он, удовлетворив ходатайство, отдал его в печать в «Пантеон русской поэзии»³. А уже оттуда Гнедич (без ведома автора) включил его в «Опыты...».

Пушкин оценивает «Послание к Т<ургене>ву», явно зная эту историю. Он отыскивает в непритязательном экспромте неудачные выражения — и рядом ставит самые язвительные пометы: «Какая холодная шутка!», «Что за слог!», «стихи, достойные В<асилия> Л<ьвовича>». А, обратив внимание на заключительные стихи экспромта:

Они пред образом, конечно,
Затемят чистую свечу, —
За чье здоровье — умолчу:
Ты угадаешь, друг сердечной! —

не удерживается от иронического замечания: «Я не угадаю: если за здоровье Т<ургене>ва, то это плоско — если нет, так изъяснись — охота печатать всякой вздор! Б<атюшков> — не виноват» (курсив мой. — В. К.) [Пушкин, 1949: 275]. Батюшков действительно был *не виноват*: он доверился литературному вкусу Гнедича, а издатель, озабоченный (судя по сохранившимся письмам Батюшкова к нему) прежде всего тем, «что том стихов по милости Феба худощав» [Батюшков: 431], вставил в него без ведома автора, «много дряни».

При этом показательно, что и Батюшков, и Пушкин мыслят, что называется, в одном направлении. Возле стиха «Они очутятся с рублями» Пушкин делает замечание: «как плоско!». А Батюшков, когда принялся за подготовку нового издания «Опытов...», исправил прежде всего этот стих: «Они очутятся с сергами».

«...выкинь все лишнее»

В 1820–1821 гг., в состоянии надвигающейся депрессии, Батюшков начал работу по подготовке другого издания: сохранился экземпляр с правкой автора (ОР РНБ. Ф. 50. Ед. хр. 18)⁴. Книгу «Опыты в стихах» предполагалось даже назвать иначе («Стихотворения К<онстантина> Б<атюшкова>»). Автор исправил некоторые опечатки, произвел перемещения текстов по своим разделам, ввел новый раздел («Переводы из Антологии»), в который предполагалось включить тексты, вошедшие в «арзамасскую» брошюру «О греческой антологии», и шесть новых, тут же вписанных стихотворений («Подражания древним»). В качестве предисловия предполагалось перенести из прозаического тома «Опытов...» «Речь о влиянии легкой поэзии на язык». Тексты подверглись небольшой правке — но она не была доведена до конца.

Из состава стихотворного тома Батюшков вычеркнул десять стихотворений: «Тибуллова элегия III. Из III книги», «Веселый час», «К П-ну», «Сон воинов. Из поэмы *Иснель и Аслега*», «Сон могольца» и 5 (из 12-ти) текстов раздела «Эпиграммы, надписи и прочее». Некоторые из зачеркнутых первоначально текстов автор восстановил: так, возле зачеркнутого стихотворения «Вакханка» — помета Батюшкова: «Вычеркнуто ошибкою. Печатать». Но и эту работу, кажется, не завершил: некоторые

откровенно слабые тексты (например, большая элегия «Мечта») были знаковыми для его внутренней творческой эволюции: написав «Мечту» в 1802–1803 гг., поэт потом многократно возвращался к ее тексту, дорабатывая стихотворение (ср. в письме к В. А. Жуковскому от 26 июля 1810: «Я к “Мечте” прибавил Горация: кажется, он у места...» [Батюшков: 140]). Вообще же в «Опытах...» была представлена уже *четвертая* редакция «Мечты» — плод размышлений полутора десятилетий: как его выбросишь?

Пушкин в своих пометах на книге Батюшкова, кажется, проделал подобную же работу. В оглавлении стихотворного тома «Опытов...» он пометил все заглавия либо черточкой, либо «ноликом» (без всякого знака оставлено — вероятно, по небрежности — только заглавие «Переход через Рейн, 1814»). «Ноликами» отмечены стихотворения «Дружество», «Веселый час», «Судьба Одиссея», «На смерть супруги К-на», «К П-ну», «Хор для выпуска благородных девиц Смольного монастыря» и «Сон воинов». Показательно, что именно эти стихи остались *единственными в сборнике, к которым в самом тексте никаких помет нет* (см.: [Пушкин, 1949: 425]).

«Редакторский» смысл помет в оглавлении «прочитывается» однозначно: те стихи, которые помечены «ноликами», необходимо было просто выкинуть, — а по поводу остальных можно еще разбираться, отделив злаки от плевел. Отметим, кстати, что в двух случаях Пушкин и Батюшков «совпали», убрав из сборника одни и те же тексты. Столь же пристрастно Пушкин оценил и батюшковские «эпиграммы-надписи»: 5 из 12 текстов просто перечеркнул, а две — снабдил язвительными замечаниями («Переведенное острословие — плоскость» и «Какая плоскость!»).

Как бы то ни было, перед нами образец очень яркой работы Пушкина над текстами другого поэта — работы, имеющей именно *редакторскую* направленность. Подобное «сплошное» изучение чужого сборника, с оценкой буквально *всех* произведений, в этот сборник вошедших, — бессмысленно и в случае чтения его «для себя», и в каких бы то ни было «полемических» целях. Объективный смысл пушкинских замечаний определил Н. Н. Зубков в своей работе об «Опытах...» Батюшкова: «Пушкин сделал

то, на что не решились, несмотря на просьбу автора, ни Жуковский, ни Вяземский, ни даже Гнедич, — *отредактировал сборник, последовательно и тщательно*. Это редактирование, констатировал ученый, «совпадает с батюшковской самооценкой». Поэтому «критический разбор “Опытов...”», осуществленный Пушкиным, — самый заметный эпизод в истории их читательского восприятия, да и в практике Пушкина *мы не знаем другого примера сплошного чтения книги стихов с карандашом в руках* (курсив мой. — В. К.) [Зубков: 336–337].

Совершенно ясно, что такая работа не могла быть, что называется, «одномоментной»: помимо внимательного, целенаправленного чтения, она требовала глубоких размышлений. А сама пестрота оценок этого «критического разбора» свидетельствует, что они вносились в экземпляр «Опытов...» в разное время — иногда с большими перерывами. Если говорить о целеполагании и прагматике подобной работы, то она могла быть продиктована естественным желанием Пушкина представить стихи поэта-предшественника — в вожделенном «другом издании» — в том виде, в каком бы они соответствовали замыслу Батюшкова: в отношении к этому «идеалу» пушкинская редактура была адекватной.

А. Ю. Балакин в недавнем исследовании представил гипотезу, что таким «другим изданием» были вышедшие в 1834 г. двухчастные «Сочинения в прозе и стихах» Батюшкова, изданные И. И. Глазуновым. В него вошли некоторые новые прозаические («Предслава и Добрыня») и 23 стихотворных текста поэта, не входившие в «Опыты...», а также восемь его частных писем к друзьям, «литературная» ценность которых осознавалась еще при жизни Батюшкова. Балакин проделал большую работу, исследовав с этой точки зрения «ситуацию 1833 года» и гипотетически «вычислив» инициатора издания (С. С. Уваров) и его редактора (П. А. Плетнев). По просьбе последнего Пушкин и «подключился» к редакторской работе.

Наблюдения ученого, часто меткие и оригинальные, все же рождают существенные вопросы. Во-первых, если попытаться «наложить» реконструированную Балакиным «ситуацию 1833 г.» на хронику пушкинской жизни в этот период (обобщенную в работе С. Абрамовича «Пушкин в 1833 году» [Абрамович]), то

окажется, что в этот период у Пушкина совершенно не было *времени* для кропотливой редакторской работы: он не мог, занятый службой, семьей, добыванием денег, разъездами, историческими штудиями и т. д., отвлечься на «исправление» стихов поэта-предшественника, который уже перестал осознаваться живым литературным явлением. Кроме того, в тот самый период, когда работа над сборником шла особенно активно — летом и осенью 1833 г., — Пушкин вообще был далеко от Петербурга: с 17 августа до 20 ноября он был в поездке по «пугачевским» местам и в Болдино [Летопись: 73–113].

Во-вторых — и главное: *ни одно из пушкинских замечаний, высказанных в результате кропотливой редакторской работы, — в «Сочинениях...» 1834 г. не было учтено.* Если принять тезис, что «пометы Пушкина предназначались для Плетнева, который приступил к подготовке нового издания сочинений Батюшкова и обратился к Пушкину с просьбой помочь ему в этой работе, высказать свои суждения о составе будущего сборника, отметить неудачные стихи и сократить длинноты» [Балакин: 23] — то с этим никак не согласуется итог: «...пушкинские замечания остались неучтенными в издании 1834 года» [Балакин: 26].

И объяснение исследователем этой точки зрения кажется двусмысленным: «Возможно, дело было в разнице взглядов на творчество Батюшкова: для литератора Пушкина это был живой собеседник, волею судеб не успевший тщательно подготовить к печати собрание своих сочинений; Плетнев же, вероятно, смотрел на наследие впавшего в безумие поэта как филолог, стараясь представить его публике с дипломатической точностью: для него это был уже “литературный памятник”. Не исключено также, что в редакционный процесс мог вмешаться и Уваров, отношения которого с Пушкиным с весны 1834 года стали едва ли не враждебными» [Балакин: 26].

Но в этой ситуации вряд ли Плетнев, с пиететом относившийся и к Батюшкову, и к Пушкину, стал бы обращаться к последнему с подобной просьбой: любые «замечания» Пушкина возле стихов Батюшкова невозможно было бы использовать в «другом издании». А если бы Плетнев все-таки уговорил Пушкина и потом никак не использовал результатов

его кропотливого труда, — то и это обстоятельство непременно «отложилось» (хотя бы косвенно) в документальных свидетельствах (например, в известном «Дневнике» Пушкина 1833–1835 гг.).

Во всяком случае, полностью осуществить в издательской практике ту правку на шумевшего в 1817 г. стихотворного сборника, которую наметил Пушкин, имел право и возможность *только один человек — сам Батюшков*. Вмешательство в этот процесс какого-либо другого лица выглядело бы и безнравственным, и противоестественным. Так что поневоле приходится отыскивать «другое издание» «Опытов...» в гипотетическом ряду тех сборников Батюшкова, которые не состоялись.

«Прощай, Поэт»

Косвенным доказательством того, что основная работа с редактированием «Опытов...» завершилась у Пушкина раньше 1833 г., становится его переписка с братом Львом и тем же Плетневым от весны 1825 г. Те выступили «комиссионерами» по изданию его первого сборника стихотворений. Пушкин отказался от печатания «тетради Всеволожского» и собрал подборку из 60 «новых и старых стихов»:

«Я выстирал черное белье наскоро, а новое сшил на живую нитку. <...> В порядке пиес держитесь также вашего благоусмотрения. *Только не подражайте изданию Батюшкова — исключайте, марайте сплеча*. Позволяю, прошу даже» (курсив мой. — В. К.) [Пушкин, 1937: 153].

Это пожелание содержится в письме от 15 марта 1825 г.

В следующем письме (от 27 марта) Пушкин шутливо пересказывает основные идеи будущего «предисловия»:

«Вот в чем должно состоять предисловие: Многие из сих стихотворений — *дрянь и недостойны внимания российской публики* — но как они часто бывали печатаны бог весть кем, черт знает под какими заглавиями, с поправками наборщика и с ошибками издателя — так вот они, извольте-с кушать-с <...>. Мы (сиречь издатели) должны были из полного собрания *выбросить многие штуки, которые могли бы показаться темными*, будучи

написаны в обстоятельствах неизвестных или малозанимательных для почтеннейшей публики (россейской) или могущие быть занимательными единственно некоторым частным лицам, или слишком незрелые...» (курсив мой. — В. К.) [Пушкин, 1937: 157–158].

Указав на основной недостаток стихотворного тома «Опытов...», отмеченный также и в интересующих нас пометах (отсутствие необходимого критического отбора произведений), Пушкин заодно объясняет, каким образом в лирический сборник, представляющий серьезного автора, проникают всякая «дрянь», «глупость», «вздор», «пошлость» и т. д. Многие стихи появлялись прежде «черт знает под какими заглавиями, с поправками наборщика и с ошибками издателя» — и отложились в сознании публики в этом виде. Другие были связаны с «малозанимательными» для большинства публики обстоятельствами (вроде экспромта, посланного по частному поводу Тургеневу — и «украсившему» поэтический сборник) — они просто «неинтересны» большинству людей. Третьи вообще были созданы «в первой молодости поэта» — а кому, в сущности, интересны штудии 14-летнего мальчика?

Все эти «отрицательные» моменты функционирования отдельных поэтических текстов внутри единого сборника Пушкин изучил, редактируя именно «Опыты в стихах» Батюшкова.

Наша гипотеза состоит в том, что *пушкинские пометы были вызваны соответствующей просьбой самого Батюшкова и свидетельствуют о многократном обращении Пушкина к этому сборнику*. 19 ноября 1818 г. Батюшков выезжал из Петербурга в Неаполь, к новому месту службы; он был исполнен многих творческих надежд. Пушкин был в числе провожавших его. Очень вероятно, незадолго перед тем Батюшков просил молодого и чуткого поэта «почистить» его стихи, дабы по возвращении «предпринять другое издание». После же этой даты Пушкину не суждено было увидеть Батюшкова в здравом рассудке.

Он серьезно отнесся к просьбе уважаемого им поэта: проведенная им редакторская работа несет в себе не столько собственно «пушкинскую», сколько «батюшковскую» направленность (ее имеют как минимум 170 помет). Какой смысл «для себя» делать пометы типа: «прекрасно», «вяло», «лишний стих», «неудачный перенос», «ошибка мифологическая», «галлицизм»

и т. д.? Такого рода замечания и часто прямые исправления делать «для себя» бессмысленно. Другое дело: для будущих штудий Батюшкова. К стиху «Как ландыш под серпом убийственным жнеца» («Выздоровление») делается замечание: «Не под *серпом*, а под *косою*. Ландыш растет на лугах и в рощах — не на пашнях засеянных» (курсив мой. — В. К.). Здесь нет противостояния «реалистической» и «романтической» поэтики (как указывали некоторые исследователи). Пушкин понял и принял батюшковскую аллегорию безвременно оборванной жизни — но это не мешало указать на фактическую ошибку.

Подобные примеры многочисленны. В стихотворении «Мщение» возле стиха «И жребий с трепетом читает» помета: «Должно было: *свой* жребий». В «Тибулловой элегии XI» выделен стих: «Иль на чело его в знак мирного венчанья» — и на полях находится помета чисто «редакторская»: «Увенчаем в знак венчания!!!». То же в стихотворении «Пробуждение»: выделяя стихи «И гордый ум не победит Любви, холодными словами», Пушкин поясняет: «Смысл выходит — холодными словами любви — запятая не поможет». И так далее.

Пушкин-редактор исходил из требований того поэтического направления, которое Л. Я. Гинзбург назвала «школой гармонической точности» [Гинзбург: 19–50]. Одним из основателей и лидеров этой школы был как раз Батюшков, а Пушкин ощущал себя ее верным учеником. Идеалом же этой «школы» было отсутствие «темных мест», сочетание лирической ясности и смелости.

Естественно, что единственным поэтом, которому было можно «исправить» замеченные «ошибки против вкуса» мог быть *только сам Батюшков*. Лишь автор мог оценить отмеченные огрехи и, если захочет, исправить их. На подобную «редакторскую» работу у Пушкина было вроде бы достаточно времени (до возвращения Батюшкова из Италии) — и он, время от времени, перечитывая с карандашом в руках стихи поэта-предшественника, заносил свои замечания в собственный экземпляр книги. Пометы в «Опытах...» стали *единственным* дошедшим до нас примером такой работы Пушкина с поэтическим сборником. Известно еще, что он в 1824 г. занимался «построчным разбором» поэмы К. Ф. Рылеева «Войнаровский» (на полях

экземпляра поэмы — см.: [Пушкин, 1937: 160, 174, 183]) и высказал не дошедшие до нас «прямодушные замечания».

Летом 1822 г. в Кишиневе Пушкин узнал о душевном заболевании Батюшкова — и воспринял эти известия в штыки: «Мне писали, что Батюшков помешался: быть не лзя; уничтожь это вранье» [Пушкин, 1937: 42]; «Батюшков в Крыму. Орлов с ним видался часто. Кажется мне, он из ума шутит» [Пушкин, 1937: 54]. И только в Михайловской ссылке — когда отвергать слухи стало уже невозможно — заявил (в письме к Рылееву от 25 января 1825): «Что касается до Батюшкова, уважим в нем несчастья и не созревшие надежды. Прощай, Поэт» [Пушкин, 1937: 135].

Эта фраза, отметил современный исследователь, имеет «двойной адрес и двойной смысл. Пушкин спорил с Рылевым и Бестужевым, критически отозвавшимися в “Полярной звезде” о его наставниках — Жуковском и Батюшкове. Но одновременно, как это часто бывало у Пушкина, он фиксировал собственные мысли, пытался понять различие между двумя корифеями. И если оценка заслуг Жуковского, данная в письме Рылееву, безоговорочна: “Жуковский имел решительное влияние на ход нашей словесности”, — то сделанное Батюшковым, по мнению Пушкина, дает повод говорить лишь о “несозревших надеждах”. Пушкинскую характеристику Жуковского Рылеев оспорил, а с суждением о Батюшкове легко согласился: “Он точно достоин уважения и по таланту, и по несчастью”. Творчество Жуковского для декабристов — явление, с которым надо бороться, Батюшков же им, по существу, безразличен» [Зубков: 336].

К середине 1820-х гг. Батюшков уже перестал осознаваться живым действующим лицом в русской словесности — именно из-за его «несчастья» новые литераторы представляли поэта в качестве такого «литературного памятника». Сможет ли он войти в прежнюю поэтическую «форму», осмыслить и исправить те «ошибки», которые отметил Пушкин? Вопрос этот оставался без ответа — и редакторская работа Пушкина становилась не востребованной (ибо предназначалась только и исключительно для самого Батюшкова).

Но, судя по изучаемым пометам, Пушкин и тогда не оставил экземпляра «Опытов...».

Феномен «домашней критики»

Нашу гипотезу жестко критиковал О. А. Проскурин. Указав на определенную ценность ее (заключенную «в достаточно отчетливо проартикулированной мысли о том, что исследователи поныне не ответили на вопрос: *зачем и для кого* Пушкин делал пометы на “Опытах”?»), он начисто отверг предположение, будто эти пометы могли адресоваться самому Батюшкову.

Выбрав из пушкинских «редакторских» оценок наиболее негативные — «темно» (3 раза), «холодно» (2 раза), «проза» (2 раза), «неудачно» (2 раза), «слабо» (2 раза), «дурно» (8 раз), «дрянь» (5 раз) и т. п. — Проскурин почему-то решил, что «такие оценки явно *доминируют* в пометах “редакционного характера” над нейтральными и позитивными». Это не так: трудно сосчитать, что их не более трети от общего числа помет.

Далее исследователь обрушивается с уничтожающей критикой: «Такие оценки не всякий самовлюбленный мэтр мог бы позволить высказать в лицо неопытному ученику. И определенно такое не мог позволить себе Пушкин в 1818 году, какую бы самодовольную самоуверенность мы в нем ни предполагали. Отношения между Батюшковым и Пушкиным никогда не были фамильярно-дружескими; Пушкину же прекрасно был известен болезненно-обидчивый характер Батюшкова. Предназначать свои пометы для Батюшкова Пушкин мог бы только при одном условии — если бы хотел насмерть с ним рассориться... В таком намерении заподозрить его трудно». Словом, наше «умозрительное гипостазирование нередко заставляет в желаемом видеть действительное» [Проскурин, 2003: 261–262].

Эта насмешливая «рацея» представляется некорректной — по двум причинам.

Во-первых, как показано нами в работе «В предчувствии Пушкина...» [Кошелев, 1995], отношения Батюшкова и «Пушкина молодого» в 1818 г. вовсе не были отношениями «мэтра» и «ученика» и подчас носили оттенок некоей фамильярности (см. еще: [Кошелев, 1988]) — при этом Батюшков отнюдь не

проявлял «болезненно-обидчивого характера». Как показано выше, высказывая Пушкину просьбу об «исправлении» своего сборника, Батюшков просил его, имеющего «чуткое ухо», прежде всего освободить «Опыты...» именно от «дряни» и «глупостей». Осуществляя редактуру под знаком такого *критического задания*, Пушкин просто не мог быть «ласковее», отмечая найденные недочеты.

Во-вторых, О. А. Проскурин явно проецирует позднейшие литературные нравы на «пушкинскую эпоху», которая чаще всего представляла совсем иные возможности полемических выступлений. «Домашняя критика» той эпохи (одним из активных деятелей был как раз Батюшков, не проявивший себя в традиционных критических жанрах, не участвовавший в литературных полемиках своего времени, не отзывавшийся печатно о литературных новинках и т. п.), вырабатывала в начале XIX столетия особенную тональность критических оценок.

«Показательно, что в кругу друзей Батюшков был признанным редактором, ценителем и первым критиком только что написанных произведений: его мнение особенно ценили. Гнедич, Жуковский, Вяземский постоянно присылали ему свои новые вещи “для замечаний”, для исправления “слога” и т. п. И часто использовали эти “замечания”: Жуковский в стихотворении “Императору Александру”, Вяземский в “Послании к Жуковскому”, “К подруге”, в элегии “Первый снег» [Кошелев, 1999: 222]. Подобная «критика для немногих», предназначенная «для себя» и для узкого круга друзей, допускала тот тон отзывов и оценок, который с высоты нынешних представлений кажется недопустимым.

Вот единственный пример, число которых можно было бы многократно увеличить. В начале 1812 г. Батюшков послал своим друзьям, Жуковскому и Вяземскому, свое послание к ним — «Мои Пенаты». Вяземский — тогда еще начинающий поэт, «младший» по отношению к автору послания, не замедлил откликнуться (1 мая 1812 г.) письмом. Обратим внимание на развязную тональность конкретных указаний:

«О Пестуны мои!

Слово слишком государственно-секретарское, чтобы находиться в такой пиесе и особенно после слова *Пенатов*, которое

совершенно басурманское и слишком похожее на другое, так что, читая однажды даме, у меня вырвалось: о пердуны мои!

Походы прозвени
Про витязя с нагайкой!

Можно прозвенеть *про походы*, а не *походы про*.

И вокруг его рядами
Враги ложились в прах!

Сии два стиха не в связи с предыдущим.

В стихах о Ломоносове неприличен эпитет *Исполина* по двум причинам. Ломоносов, во-первых, такой же Исполин, какой Шаликов умница: он написал несколько прекраснейших строф и только; а во-вторых, потому, что после сравниваешь ты его с лебедем.

Стихи твои о Карамзине несносны: что за “перо из крыльев Леля”? Что ты за Бланк такой, чтоб красть, и у кого еще: у Панкратья Сумарокова? Что за похвала Карамзину, что он перевел Мармонтелевы повести? Что за *таблицы Мнемозин*? Что значит *таблицы*? Что за *Мнемозины*, когда все, даже и Макаров, знают, что только одна Мнемозина?

Важных Муз

Еще хуже: *Строгих Муз*. Музы никогда не думали пугать и никогда не хотели быть ни Екатериной Владимировной Апраксиной, ни Настасьей Дмитриевной Афросимовой!»

И так далее [Вяземский, 1994: 132–133].

Показательно, что подобные оценочные реплики, высказанные в отношении классического дружеского послания, не вызвали у Батюшкова ни обиды, ни желания спорить. Напротив, в ответном письме он признал:

«Впрочем, замечания твои справедливы, и за них спасибо. <...> Придумай еще сам кое-что поправить, если только это стоит того» [Батюшков: 214].

Автор тут же внес необходимые поправки — в частности, убрал строки о Карамзине из первоначальной редакции послания («Пером из крыльев Леля / Здесь пишет Карамзин, /

Преемник Мармонтеля, / В таблицах Мнемозин»), вызвавшие особенно язвительные замечания приятеля.

Показательно, что такая «домашняя» критика совершалась «на людях»: письмо Вяземского в Москве читал В. Л. Пушкин (оно содержит приписку от него), а в Петербурге Батюшков первым делом «прочитал его Блудову, который на ту пору случился у меня» [Батюшков: 213]. Такого рода «домашние» отношения среди «арзамасцев» были забыты в позднейшем литературном быту. Неприятные пушкинские пометы были делом совершенно обыкновенным — и никак не могли вызвать у Батюшкова желания «на смерть рассориться» с Пушкиным, буквально выполнявшим его «критическое задание».

«Настоящее грамматическое время»

В. Б. Сандомирская выделила — среди «развернутых» и «мемориальных» помет — три, относящиеся к самому Батюшкову: «Любимые стихи Бат<юшкова> самого» (возле элегии «Таврида»); «Как неудачно почти всегда шутит Б<атюшков>! Но его *Видение* умно и смешно» («Ответ Тургеневу»); «Монгольская басня, как называет Б<атюшков> сам» («Сон могольца»). «Общей чертой этих помет является употребление в них *настоящего грамматического времени*» — указывает исследователь и делает вывод, что для автора помет Батюшков — «безусловно, действующее лицо в современной поэзии...» (курсив мой. — В. К.) [Сандомирская: 31].

Но что интересно: когда в тех же пометах, в подобных же «мемуарных» упоминаниях встречаем имена других современников Пушкина — тоже «живых и действующих», и даже находящихся в здравом рассудке — то они поминаются в *прошлом* времени: «Дмитриев осуждал цезуру этих стихов. Кажется, не справедливо» (по поводу первых двух стихов элегии «Тень друга»); «Любимые стихи к<нязя> П. Вяземского» (два стиха из «Пленного») «Катенин находил эти два стиха достойными Баркова» (по поводу неудачного выражения из элегии «Мечта») [Пушкин, 1949: 262, 265, 270].

В рамках нашей концепции кажется неожиданным, что в пометах, предназначенных для Батюшкова, сам Батюшков присутствует «в третьем лице» — как фигура, от этих помет

отстраненная. Это выглядит естественно в «редакторских» замечаниях, вроде того, которое поставлено рядом со стихами из послания «Ответ Г-чу» («Твой друг тебе навек отныне / С рукою сердце отдает»): «Б<атюшков> женится на Г<недич>е!». Или в замечании по поводу элегии «Мщение»: «И у Парни это место дурно, у Б<атюшкова> хуже. Любовь не изъясняется пошлыми и растянутыми сравнениями». А затем дается французская цитата из Парни (соответствующая переводу Батюшкова) — и замечание: «Какая разница!» [Пушкин, 1949: 275, 260–261].

Но вот — «приговор» любимой автором «Опытов...» элегии «Мечта»: «писано в молодости поэта. Самое слабое из всех стихотворений Б<атюшкова>» [Пушкин, 1949: 272]. Эти слова свидетельствуют, между прочим, о глубоком знакомстве Пушкина с творческой историей этого — самого раннего — стихотворения Батюшкова (написанного в 1802–1803 гг.). Первая редакция элегии (заклучавшая в себе 89 стихов) была напечатана еще в 1806 г.; потом, в 1810 г., Батюшков напечатал ее в переделанном и расширенном виде. Затем элегия перепечатывалась в разных собраниях, постепенно разрастаясь. Для «Опытов» автор ее вновь дополнил: в этой редакции «Мечта» разрослась до 211 стихов. Текст увеличился за счет развития эротических мотивов, введения скандинавской («оссиановской») темы и т. д. При этом структурный принцип оставался неизменен: поэт, обращаясь к «мечте», нанизывал все большее количество эпизодов. При этом понятия «мечта» и «мечтанье» получали, в качестве дополнительного, значение *воображение*: сам Батюшков вкладывал в него программный смысл.

Ощущая юношескую «слабость» этого разросшегося творения, Пушкин не мог просто «отмахнуться» от него (обозначив, например, «ноликом» в оглавлении): он понимает, что значит оно для Батюшкова. И он детально вчитывается в него, зачеркивает неудачные стихи, делает по тексту около 30 замечаний — причем, не только «отрицательных» (типа «детские стихи», «дурно», «какая дрянь», «слабо», «вяло» и т. п.), но и «хвалебных» («гармония», «прекрасно», «хорошие 4 стиха» и т. д.). И, только проделав эту кропотливую работу, производя приведенный выше «приговор», демонстрируя глубочайшее проникновение в творческую психологию автора, но

вместе с тем понимая, что нельзя в качестве программного текста ставить то, что «писано в молодости поэта».

Батюшков и здесь присутствует в *настоящем* времени. Высказывания о его стихах современников (данные в *прошедшем* времени) оказываются хронологически зыбкими. Многие исследователи, пытаясь датировать пушкинские пометы, приспособляли эту датировку к упоминаниям «умирающего Василия Львовича» или к замечаниям Дмитриева, Катенина или Вяземского — и оказывалось, что эти оценки не могли стать хронологическими ориентирами: подобные фразы не были «привязаны» к определенным годам. Но *зачем* эти имена вообще появились среди «редакторских» помет Пушкина? Для чего ему потребовалось «подкреплять» свое мнение авторитетом современников?

Представляется, что в этом случае деформировалась сама поэтика «маргинальных помет»: «редакторское» задание стало корректироваться «историко-литературными» и «мемуарными» деталями. Это обстоятельство, на наш взгляд, свидетельствует, что указанная (немногочисленная) группа помет появляется *позднее* — и указывает на то, что отношение к автору «Опытов...» у Пушкина уточняется. Батюшков продолжает присутствовать в его сознании «в третьем лице», — но непременно в *настоящем* времени.

Фигура Батюшкова отличается от прочих современников именно тем *состоянием*, в котором он находился: *то ли «с ума сошел», то ли «из ума шутит»*. Душевная болезнь, поразившая поэта, — всего лишь *болезнь*, от которой можно излечиться (что друзья Батюшкова и пытались делать во второй половине 1820-х гг., подыскивая для поэта подходящее место лечения). Сейчас он действительно присутствует в этом мире исключительно в *настоящем* времени — но не исключено, что возвратится в реальное настоящее и вновь обратится к творчески пережитому прошедшему.

Батюшков был поэтом, более независимым от литературных «пристрастий» и «партий», чем многие его современники. Воспринимавшийся как литературная «гордость» «Арзамаса», он явно «перерастал» его полемические устремления. Формальная принадлежность к школе «легкой поэзии»

придавала его творческому облику характерную литературную «окрашенность». Современники указывали, например, что Батюшков «разделял славу с Жуковским», — но только *«между литераторами»*, среди которых представал в роли *поэта для немногих* (курсив мой. — В. К.) [Дмитриев: 193].

Поэтому особенно восторженные оценки Пушкина в изучаемых пометах («живо, прекрасно», «прелесть и совершенство», «какая гармония» и т. п.) относятся именно к *«мелочам»*, к отдельным особенно удавшимся стихам («безделки, но важные для уха» — как называл их сам Батюшков), значимым именно для внутреннего «поэтического» восприятия.

Так, к стиху «Любви и очи, и ланиты» (элегия «К другу») Пушкин делает примечание как будто частное, но воспринимаемое как итоговая оценка: «звуки италианские! Что за чудотворец этот Б<атюшков>».

Р. М. Горохова указала на переключку этой пометы Пушкина с фразой из статьи Плетнева «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах», напечатанной в «Северных Цветах на 1825 год»: «Игривость Парни и задумчивость Мильвуа, выражаемые какими-то *Италианскими* звуками, дают только понятие об искусстве Батюшкова» [Плетнев: 38]. В январе 1825 г. в Михайловском Пушкин читал эту статью. Связана ли с этим чтением помета «*звуки италианские*»? Пушкин ли воспользовался определением Плетнева? Плетнев ли опирался на слова Пушкина? или это было «случайным совпадением оценок»? По этому поводу высказывались противоположные мнения (см.: [Горохова: 38], [Проскурин, 2003: 266], [Балакин: 22–23]).

В 1985 г. музыковед Б. А. Кац посвятил этой помете большую заметку, в которой связал эту помету (точнее, «звоние гласных» в ней, ориентированное на итальянскую оперу с ее *bel canto*) и предположил (приведя ряд аналогичных примеров из высказываний Пушкина), «что восклицание “звуки италианские!” по своей глубинной семантике шире простой констатации эвфонического сходства стихов Батюшкова с итальянской поэзией и, во всяком случае, нагружено ассоциациями (возможно, подсознательными) с итальянской вокальной музыкой». В этом восклицании «допустимо увидеть не только слуховую

чуткость стихотворца, но и упоение художника гармонией в любом ее проявлении» [Кац: 172].

В этом смысле Батюшков, идеальный носитель словесной «гармонии», оценивается Пушкиным как поэт «вне времени», далекий от сиюминутных литературных баталий. Пушкин, например, называет «умной и смешной» его сатиру «Видение на берегах Леты» (1809), в «Опыты...» не вошедшую. Пушкин совсем не случайно вспомнил эту сатиру. «Особая» позиция Батюшкова в ней заключалась в том, что автор не принимал сторону ни «архаистов», ни «новаторов», а брался судить современную поэзию с точки зрения извечной Леты, «реки забвения стихов»: только такой «отстраненный» от «сиюминутности» угол зрения давал возможность увидеть подлинные ценности. Именно этот ореол «чистого искусства» оставляет фигуру Батюшкова всегда в «третьем лице» и в настоящем времени.

«Это не Бат<юшкова>, а Блуд<ова>, и то перевод»

Самые острые и нелюбимые пушкинские пометы — возле раздела «Эпиграммы, надписи и пр.». Пять из двенадцати эпиграмм перечеркнуты целиком, возле двух — язвительные пометы типа: «Переведенное остро словие — плоскость» («Мадригал новой Сафе»), а возле самой первой эпиграммы («Всегдашний гость, мучитель мой...») помета вообще загадочная: «Это не Бат<юшкова>, а Блуд<ова>, и то перевод» [Пушкин, 1949: 279].

О. А. Проскурин охарактеризовал ее как свидетельство того, что Батюшков, подчас, «варьировал или попросту повторял чужие шутки», и глубокомысленно отметил: «Эта помета, несомненно, имеет под собой какое-то основание» [Проскурин, 2000: 79]. Означает ли это, что Пушкин указал на некую «нечистоплотность» Батюшкова, зачем-то повторявшего «чужие шутки»? При этом помянутый Блудов никогда никаких претензий относительно принадлежности этого текста ему, а не Батюшкову, не предъявлял.

Давно выяснен французский источник этого «перевода»: эпиграмма П. Д. Экушара-Лебрена «O, la maudite compagnie...» («О, проклятая компания...»). Высказывались предположения, что эпиграмма относится к началу 1812 г., назывались даже

«прототипы» высмеянного в ней «гостя» (стихотворец Г. П. Ржевский, некий учитель Турбин). Блудов действительно мог быть автором или, во всяком случае, «соавтором» этой эпиграммы, ибо жил в Петербурге, где в то время был Батюшков, и являлся одним из самых верных его почитателей. Он мог, например, «вовремя» вспомнить французский текст подходящей «к случаю» эпиграммы (или *bon mot*), которую Батюшков тут же перевел по-русски...

Пушкинское замечание демонстрирует прежде всего осведомленность поэта в мелочах взаимоотношений членов «арзамасского» кружка (Блудов, Батюшков, Тургенев и др.). Но это была, что называется, осведомленность «задним числом»: он не мог *присутствовать* при подобном эпизоде, послужившем поводом для эпиграммы. Он мог лишь *услышать* от кого-то из участников этого события соответствующий «анекдот»: нечто похожее на то, что было предположено выше. Но тогда оказываются странными его представления об «авторстве»: подлинным «автором» «переведенного острословия» признается тот, кто вовремя и к месту «припомнил» оригинал, — а не тот, кто представил его перевод.

Как показано выше, Батюшков был неповинен в том, что «не его» эпиграмма попала в собрание его стихов, составлявшееся Гнедичем (в своем экземпляре «Опытов...» он ее потом вычеркнул). Но в свете пушкинского замечания она занимает странное «межеумочное» положение, принадлежа одновременно двум авторам! Такое положение художественного произведения противоречит современным представлениям об «авторстве», — но находится вполне в традициях пушкинской эпохи, в которой подобная «дубиальность» выступала как вполне естественное явление (см.: [Кошелев, 2005]).

В связи с этим явлением особенный интерес для нашей темы приобретает фигура Дмитрия Николаевича Блудова, «душеприказчика» поэтического творчества Батюшкова. Блудов и Батюшков познакомились в начале 1812 г. в Петербурге — и уже с этого времени Блудов стал составлять список стихотворений поэта — так называемую «первую блудовскую тетрадь» (РО ИРЛИ. Ед. хр. 9654). Когда осенью 1812 г. Батюшков решил идти в армию, он завещал в письме Вяземскому:

«Если же ты меня переживешь, то возьми у Блудова мои сочинения, делай с ними, что хочешь: вот всё, что могу оставить тебе» [Батюшков: 233]. Подобную же просьбу он повторил в письме к Гнедичу, охарактеризовав Блудова «как человека доброго, честного и умного — три редкие качества в наше время» [Батюшков: 234]. В 1815 г. была составлена «вторая блудовская тетрадь» (ОР РНБ. Ф. 50. Ед. хр. 11). Оба списка были авторизованы поэтом — и стали основными источниками его текстов.

Батюшков активно общался с Блудовым, всецело доверял ему, охотно включался в его предприятия. В июне—июле 1814 г. он гостил у Блудова в Стокгольме (тот служил статс-секретарем российского посольства в Швеции), потом вместе с ним ехал через Финляндию в Петербург. К 1817 г. относится их «арзамасское» общение. Летом 1821 г. Блудов посетил Батюшкова в Теплице, где поэт лечился на германских водах и находился в состоянии творческого подъема.

«Это посещение важно, — отметил В. Э. Вацуро. — Короткий друг Жуковского, поклонник Байрона, Блудов привозит Батюшкову литературные новости. Нужно иметь в виду одну особенность Блудова: он обладал удивлявшей современников почти фотографической памятью на стихи и мог читать наизусть целые трагедии — русские и французские. Он мог <...> запомнить прочитанные ему стихи» [Вацуро: 156–157]. Основные стихи Батюшкова последнего периода (которые поэт, впав в безумие, «все истребил») сохранились именно *в памяти Блудова*.

Среди них — блистательный перевод 178 и начала 179 строфы IV песни «Странствований Чайльд-Гарольда» Байрона «Есть наслаждение и в дикости лесов...». История издания и редактирования этой, последней элегии Батюшкова подробно описана В. Э. Вацуро. Текст, сохранившийся в памяти Блудова, оказался записанным в ряд светских альбомов. Потом он попал в записную книжку Вяземского за 1826 год [Вяземский, 1963: 131], — а Вяземский сообщил его Пушкину, по инициативе которого новое стихотворение Батюшкова было решено включить в очередной выпуск альманаха «Северные цветы на 1828 год». Для этого требовалось отредактировать недоработанный батюшковский перевод, дошедший к тому же в «изустной» памяти.

В записи Вяземского текст состоял из 17 строк; в таком виде его узнают друзья поэта. В его редактировании в конце 1827 г., вероятно, принял участие еще и Жуковский (см.: [Вацуро: 163–165]). Редактура была довольно жесткой: последние пять строк отброшены, после чего стихотворение приобрело завершенный вид, в шести (из двенадцати) стихах произведены замены: вместо «*Ты сердцу моему дороже*» — «*Для сердца ты всего дороже*»; вместо «С тобой, владычица, я *властен* забывать» — «С тобой, владычица, *привык* я забывать»; вместо «Их выразить язык не знает стройных слов» — «Их выразить *душа* не знает стройных слов» и т. п. (курсив мой. — В. К.). Сохранилась выполненная Пушкиным наборная рукопись отредактированного текста, идентичная тексту «Северных цветов» [Рукою Пушкина: 507].

Рассмотрев этот текст, Вацуро заметил, что, хотя он и не является подлинным текстом Батюшкова, «но для истории русской поэзии он имеет значение самодовлеющее, и не только из-за своего художественного совершенства. Он остается памятником “арзамасского” сотворчества, культурным феноменом, характерным для совершенно определенной эпохи литературного сознания, который мы определяем как “пушкинскую эпоху”. И в этом своем качестве его целесообразно было бы сохранять в изданиях Батюшкова наряду с подлинным, объяснив читателю уникальные условия его появления» [Вацуро: 165].

Но интересно еще, что эту же элегию Батюшкова Пушкин еще раз *переписал в экземпляре «Опытов...»* — на отдельном листе в конце книги. Причем, в этом тексте имелись еще различия в сравнении с публикацией: вместо «Есть наслаждение и в *дикости* лесов» — «Есть наслаждение и в *сумраке* лесов», а вместо «Для сердца *ты всего* дороже» — «Для сердца *моего* дороже» (курсив мой. — В. К.) [Пушкин, 1949: 428]. Эти варианты не восходили к первоначальному тексту Батюшкова-Блудова и тоже ориентированы на описанную редактуру.

А поскольку пушкинская копия не могла появиться раньше 1827 г., когда Пушкин готовил текст к публикации, то «зачем Пушкину понадобилось записывать элегию в принадлежащую ему книгу Батюшкова, когда у него либо уже был, либо вот-вот должен был появиться экземпляр “Северных цветов” с ее публикацией, которую он сам же и готовил? С какой целью

и для кого была сделана эта запись?» [Балакин: 18]. Исследователь «подверстывает» этот текст к изданию 1834 г.: Пушкин-де намеревался еще «улучшить» ранее отредактированную элегию Батюшкова. Но — совсем не очевидно, что этот, уточненный вариант был бы «лучше». Он вполне мог быть, например, ранним вариантом той редакции, которая появилась в наборной рукописи.

Нам представляется, что Пушкин внес в экземпляр «Опытов...» эту последнюю элегию Батюшкова как единственный пример *состоявшегося* редактирования «недоработанного» батюшковского текста, в результате которого получилось художественно совершенное творение «школы гармонической точности», *образец*, на который можно было ориентироваться при проведении подобных операций применительно к остальным текстам, вошедшим в поэтический сборник. Вписана эта элегия в экземпляр «Опытов...» была, без сомнения, не ранее 1827 г. — когда «редакторская» работа Пушкина была завершена.

На эту, несостоявшуюся, попытку редактирования «Опытов в стихах», несомненно, наложило отпечаток то душевное состояние, в котором после 1821 г. находился Батюшков.

«Не дай мне Бог сойти с ума...»

Как предположил академик М. П. Алексеев, стихотворение Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума...» написано под впечатлением последней встречи с больным Батюшковым. Встреча эта состоялась в Москве, в маленьком домике в Грузинах, куда Батюшков, после пяти лет неудачного лечения в германской клинике, был привезен вместе с наблюдавшим его доктором Антоном Дитрихом. Сохранился любопытный дневник доктора. В феврале 1830 г. поэт заболел воспалением легких — и Дитрих решил, что он умирает. Слух об этом разнесся по литературной Москве — и многие давние знакомые Батюшкова поспешили проститься с ним. 22 марта была отслужена всенощная, во время которой поэт «лежал неподвижно на диване с закрытыми глазами». И далее: «Поэт Александр Пушкин, бывший во время службы вместе с Муравьевой и княгиней Вяземской, подошел к столу, у которого лежал

больной, и, отстранив свечу, с оживлением начал говорить что-то больному, который не шевельнулся и не промолвил ни слова, даже не обратил внимания на лиц, стоявших у него в прихожей. Вероятно, ему слышалось пение архангелов» [Алексеев: 370].

Завершив — в начале 1820-х гг. — свой кропотливый труд по редактированию поэтического сборника Батюшкова, Пушкин оказался в двусмысленной ситуации.

Если бы автор сборника — как и планировалось вначале — вернулся из своих итальянских странствий, то неизбежно состоялись бы встречи, обсуждения, обмен мнениями; Пушкин высказал бы Батюшкову свои сомнения и наблюдения и — так или иначе — побудил бы того к продолжению поэтических поисков.

Если бы автор умер, то в этом случае его друзья получали «почти посмертное разрешение» [Вацуро: 160] исправлять в его стихах «ошибки против смысла и языка»: «Правь сам и всем давай исправлять» [Батюшков: 435].

Но Батюшков остановился «на полдороге» — и «умер» только «для поэзии». В этом случае «посмертное разрешение» уже, что называется, не работало.

Сложившаяся в первое десятилетие XIX в. «арзамасская» практика литературного редактирования «образцовых» сочинений прошлых лет предполагала прежде всего заботу об их «улучшении» и приближении к современному читателю. С такой установкой подошли, например, Батюшков и Жуковский к подготовке посмертного издания сочинений М. Н. Муравьева, в котором основную трудность вызвала как раз стихотворная часть. По первоначальному замыслу стихотворения должны были составить отдельный том, но в конечном счете в «Полном собрании сочинений» Муравьева (1818–1820) стихотворения составили лишь начало первого тома.

В основу был положен список, наполненный многочисленными ошибками переписчика. «Из 44 стихотворений Жуковский отобрал 24 и добавил 2 из журналов». И в состав собрания Муравьева «вошло всего 26 стихотворений (главным образом ранних) — незначительная часть его поэтического наследия» [Кулакова: 321]. Осуществив таким образом необходимое

«очищение» поэтического наследия предшественника, Батюшков и Жуковский активно «улучшали» представленный в печати текст: сокращали длинноты, «редактировали» неудачные выражения и т. д., руководствуясь, в основном, вкусовыми критериями. Пушкин, в сущности, решал такую же задачу с наследием Батюшкова.

Пушкинское редактирование было прямым наследием этой «арзамасской» практики и тоже являлось произвольным. Показательный пример — помета возле элегии «Мой гений»: «Прелесть, кроме первых 4 <стихов>» [Пушкин, 1949: 262]. Эти «отвергнутые» первые стихи, между тем, приобрели особенную популярность и стали в массовом сознании едва ли не знаменем всего творчества Батюшкова:

О память сердца! ты сильнее
Рассудка памяти печальной,
И часто сладостью своей
Меня в стране пленяешь дальней.

Дальнейшее описание возлюбленной, обращение к ней и к жизненному «хранителю-гению» может быть воспринято и без этого начального восклицания. Но при этом оно лишается того, что Батюшков называл своей «маленькой философией» и что руководило многими его чувствами и поступками. Пушкин, в начале творческого пути далекий от подобной философии (воспринятой, впрочем, от французских просветителей), не уловил глубины поэтического высказывания поэта-предшественника и, если бы его «редактирование» стихов Батюшкова реализовалось в конкретном издании, — мог бы запросто выбросить эти четыре стиха, полагая, что «прелесть» стихотворения от этого только увеличится.

Подобного рода «парадоксы» представляла тогдашняя практика редактирования, которая только еще подходила к осознанию отношения к тексту как к «памятнику» чужой поэтической личности. Для Пушкина это осознание оказалось напрямую связано с «нереализованной» правкой стихов Батюшкова: поэт, оставивший поэтическое творчество, оставался жить физически — и вполне мог «вернуться» к прежнему состоянию. Именно это ощущение хрупкости творческого бытия — по сути трагическое — заставляло Пушкина время от времени возвращаться к тому экземпляру «Опытов в стихах»,

который он еще в начале творческого пути так активно про-работал.

Описанная выше полемика о пометах Пушкина на полях «Опытов в стихах» Батюшкова опиралась прежде всего на пушкинскую творческую биографию и прагматику — и обнаружила большой разброс мнений в датировке, смысле и толковании одних и тех же замечаний. Нам представляется, что при изучении этих необычных маргиналий недостаточно исходить только из пушкинской прагматики — необходимо иметь в виду и «вторую сторону». В пометах на «Опытах в стихах» зримо присутствует то целеполагание, которое связано с личностью и судьбой автора книги, большого и «истинного» поэта Батюшкова, с которым Пушкин вступал в активный диалог.

Учет этого «фактора Батюшкова» приводит к следующим выводам:

1. В большинстве своем маргиналии Пушкина на полях книги Батюшкова — это пометы не полемического, а *редакторского* характера. Они были вызваны соответствующей просьбой «старшего поэта» и свидетельствуют, по всей видимости, о многократном обращении Пушкина-редактора к тому «Опытов в стихах», начиная с 1818 г. — и вплоть до получения известия о душевном заболевании Батюшкова в 1822 г.
2. Цель обращения Батюшкова к «чуткому уху» молодого Пушкина была связана с желанием «предпринять другое издание» собственных стихов и исправить ошибки, допущенные в первом издании: убрать плохие тексты («дрянь»), стилистически уточнить и тематически заострить «заветные» произведения. Пушкин, получив это конкретное «задание», отнесся к нему со всей ответственностью и предложил автору советы по радикальной правке его стихов.
3. Столкнувшись с невозможностью довести эту «правку» до адресата, Пушкин продолжил время от времени обращаться к тому же экземпляру «Опытов...», внося в него те или иные пометы (уже «для себя»). Следы подобных обращений связаны с подготовкой собственного (первого) сборника лирических произведений Пушкина в начале 1825 г. или с открывшейся возможностью представить «отредактированную» последнюю элегию Батюшкова в конце 1827 г. — единственный пример «реализованной» пушкинской правки. Несомненно, Пушкин обращался

к этому «диалогу» и позднее: приведенные выше наблюдения ученых, датирующих его пометы 1833–1834 гг. (см.: [Семенко], [Балакин]), отнюдь не безосновательны.

Проблема *датировки* изучаемых помет в свете подобной «прагматики» представляется нам второстепенной: маргинальные замечания Пушкина отразили его *многократные* обращения к произведениям Батюшкова, предпринятые с самыми разными целями и возможные на любом из этапов его стремительной творческой эволюции.

Примечания

- ¹ В этом издании пометы Пушкина были напечатаны в составе отрывка из статьи Майкова с сохранением комментариев последнего.
- ² См. письмо А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 20 ноября 1818 г. в: Остафьевский Архив князей Вяземских. Изд. Гр. Шереметьева. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1899. Т. 1: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1812–1819. С. 130.
- ³ Пантеон русской поэзии, издаваемый Павлом Никольским: в 6 ч. СПб., 1814–1815. Ч. 6. С. 234–237 (заглавие «К другу»).
- ⁴ Экземпляр стихотворного тома «Опытов...» с правкой Батюшкова воспроизведен нами в изд.: Батюшков К. Н. Сочинения. Архангельск: Северо-Западное кн. изд-во, 1979.

Список литературы

1. Абрамович С. Пушкин в 1833 году: Хроника. — М.: Слово / Slovo, 1994. — 618 с.
2. Алексеев М. П. Несколько новых данных о Пушкине и Батюшкове // Известия АН СССР. Отд. лит. и языка. — 1949. — Т. VIII. — Вып. 4. — С. 369–372.
3. Балакин А. Ю. Еще о прагматике и датировке пушкинских помет на второй части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова // Slavica Revalensia. — 2016. — № 3. — Рр. 9–28 [Электронный ресурс]. — URL: <http://publications.tlu.ee/index.php/slavica/article/view/521/409> (05.06.2018).
4. Батюшков К. Н. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста, коммент. В. А. Кошелева, А. Л. Зорина. — М.: Худож. лит., 1989. — Т. 2: Из записных книжек. Письма. — 719 с.
5. Вацуро В. Э. Последняя элегия Батюшкова // Вацуро В. Э. Записки комментатора. — СПб.: Академический проект, 1994. — С. 150–166.
6. Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848) / изд. подгот. В. С. Нечаева. — М.: Наука, 1963. — 507 с.
7. Вяземский П. А. Письма к К. Н. Батюшкову (публ. В. А. Кошелева) // Литературный архив: Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. — СПб.: Наука, 1994. — С. 118–143.

8. Гинзбург Л. Я. О лирике. — 2-е изд., доп. — Л.: Худож. лит., 1974. — 408 с.
9. Горохова Р. М. Пушкин и элегия К. Н. Батюшкова «Умиравший Тасс» (К вопросу о заметках Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова) // Временник Пушкинской комиссии. 1976. — Л.: Наука, 1979. — С. 24–45.
10. Дмитриев М. Мелочи из запаса моей памяти. — 2-е изд., доп. — М.: Изд-е Русского Архива; Тип. Грачева и Комп., 1869. — 297 с.
11. Зубков Н. Н. Опыты на пути к славе: О единственном прижизненном издании К. Н. Батюшкова // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. Свой подвиг свершив: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. — М.: Книга, 1987. — С. 263–348.
12. Кац Б. А. «Звуки италианские!» // Временник Пушкинской комиссии. 1981. — Л.: Наука, 1985. — С. 168–171.
13. Комарович В. Л. Пометки Пушкина в «Опытах» Батюшкова // [Александр Пушкин]. — М.: Журнально-газетное объединение, 1934. — С. 885–904. (Литературное наследство; Т. 16/18).
14. Кошелев В. А. Пушкин и «пастор Ганнеман» // Временник Пушкинской комиссии. — Л.: Наука, 1988. — Вып. 22. — С. 167–168.
15. Кошелев В. А. В предчувствии Пушкина: К. Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. — Псков: Изд-во Псков. обл. ин-та усовершенствования учителей, 1995. — 122 с.
16. Кошелев В. А. Константин Батюшков: Феномен «домашней» критики // Очерки по истории русской литературной критики: в 4 т. — СПб.: Наука, 1999. — Т. 1: XVIII — первая четверть XIX в. — С. 221–246.
17. Кошелев В. А. О феномене намеренной дубильности // *Tusculum Slavicum: Festschrift für Peter Thiergen*. — Zürich: Pano, 2005. — S. 87–95 [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=YIxyZn4D7DE%3D&tabid=10358> (05.06.2018).
18. Кулакова Л. И. Примечания // Муравьев М. Н. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1967. — С. 319–360.
19. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: в 4 т. / сост. М. А. Цявловский, Н. А. Тархова. — М.: Слово / Slovo, 1999. — Т. 1: 1799–1824. — 592 с.
20. Лотман Ю. М. Историко-литературные заметки // Труды по русской и славянской филологии. — Тарту, 1960. — Вып. III. — С. 311–312.
21. Майков Л. Н. Пушкин о Батюшкове // Майков Л. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. — СПб.: Л. Ф. Пантелеев, 1899. — С. 284–317.
22. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание). Отдельный оттиск из издания «Пушкин и его современники», вып. IX–X. — СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1910. — 441 с.
23. Плетнев П. А. Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах // Северные цветы на 1825 год, собранные бароном Дельвигом. — СПб., 1824. — С. 3–80.
24. Проскурин О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. — М.: ОГИ, 2000. — 368 с.

25. Проскурин О. А. Пометы Пушкина на полях «Опытов в стихах» Батюшкова: датировка, функция, роль в литературной эволюции // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 64 (6). — С. 251–283.
26. Пушкин А. С. <Сочинения>: в 6 т. / под ред. С. А. Венгерова. — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1910. — Т. IV. — [2], 560, LXXX с.
27. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. — Т. 13. Переписка. 1815–1827. — 651 с.
28. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — Т. 12. Критика. Автобиография. — 576 с.
29. Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. — М.; Л.: Academia, 1935. — 926 с.
30. Сандомирская В. Б. К вопросу о датировке помет Пушкина на второй части «Опытов» Батюшкова // Временник Пушкинской комиссии. 1972. — Л.: Наука, 1974. — Вып. 10. — С. 16–35.
31. Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. — М.: Наука, 1977. — С. 433–492 (Литературные памятники).

Информация об авторе: Кошелев Вячеслав Анатольевич — доктор филологических наук, профессор, действительный член Международной и Российской академии наук высшей школы, ведущий специалист Центра менеджмента научно-исследовательской работы Арзамасского филиала Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского.

Дата поступления в редакцию: 30.06.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Vyacheslav A. Koshelev

(Arzamas, Nizhny Novgorod region, Russian Federation)

viacheslav.koshelev@mail.ru

About One Old “Paradox”: the Genre of Marginalia by A. S. Pushkin Based on “Experiments in Verse and Prose” by K. N. Batyushkov

Abstract. In the center of the article there are famous Russian literary marginalia: notes made by of A. S. Pushkin in the margins of the poetic volume “Experiments in Verse and Prose” by K. N. Batyushkov and the academic dispute dedicated to them. The author offers a series of arguments to prove that Pushkin’s marks were not polemic, but editorial in nature. They were made in 1818 due to the request of Batyushkov himself and were an attempt of a “younger” poet to accomplish a “critical task” of his predecessor. The margin notes give evidence of a persistent and repeated appeal of Pushkin to the book of Batyushkov. This “frequency” set up the problem of remarks dating: different researchers, making different

interpretations of Pushkin's statements, refer them to the end of 1810s, or 1820s, or the middle of the 1830s. The author proves the need to take into consideration first of all the target of the margin notes and their history: in the light of bilateral "pragmatics" the problem of dating the marks takes a back seat.

Keywords: K. N. Batyushkov, "Experiments in Verse and Prose", A. S. Pushkin, notes in the margins, genre of marginalia, copy editor, criticism, polemics, dating, interpretation

References

1. Abramovich S. *Pushkin v 1833 godu: Khronika* [Pushkin in 1833: The Chronicle]. Moscow, Slovo Publ., 1994. 618 p. (In Russ.)
2. Alekseev M. P. A Some More Data on Pushkin and Batyushkov. In: *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature], 1949, vol. 8, issue 4, pp. 369–372. (In Russ.)
3. Balakin A. Yu. More About Pragmatics and Dating of Pushkin's Notes on the Margins of the Second Part of "Experiments in Poetry and Prose" by K. N. Batyushkov. In: *Slavica Revalensia*, 2016, no. 3, pp. 9–28. Available at: <http://publications.tlu.ee/index.php/slavica/article/view/521/409> (accessed on June 05, 2018). (In Russ.)
4. Batyushkov K. N. *Sochineniya: v 2 tomakh* [Writings: in 2 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989, vol. 2: From Notebooks. Letters. 719 p. (In Russ.)
5. Vatsuro V. E. The Last Elegy of Batyushkov. In: *Vatsuro V. E. Zapiski kommentatora* [Vatsuro V. E. The Notes of Commentator]. St. Petersburg, Akademicheskiiy proekt Publ., 1994, pp. 150–166. (In Russ.)
6. Vyazemskiy P. A. *Zapisnye knizhki (1813–1848)* [Notebooks (1813–1848)]. Moscow, Nauka Publ., 1963. 507 p. (In Russ.)
7. Vyazemskiy P. A. Letters to K. N. Batyushkov (Publication of V. A. Koshelev). In: *Literaturnyy arkhiv: Materialy po istorii russkoy literatury i obshchestvennoy mysli* [Literary Archive. Materials on the History of Russian Literature and Social Thought]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 118–143. (In Russ.)
8. Ginzburg L. Ya. *O lirike* [About the Lyrics]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 408 p. (In Russ.)
9. Gorokhova R. M. Pushkin and the Elegy of K. N. Batyushkov "Dying Tass" (More on Pushkin's Margin Notes in "Experiments" by Batyushkov). In: *Vremennik Pushkinskoy komissii. 1976* [The Chronicle of the Pushkin Committee. 1976]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 24–45. (In Russ.)
10. Dmitriev M. *Melochi iz zapasa moey pamyati* [Little Things From the Stock of My Memory]. Moscow, Izdanie Russkogo Arkhiva Publ., Tipografiya Gracheva i K° Publ., 1869. 297 p. (In Russ.)
11. Zubkov N. N. Experience on the Way to Glory: About the Only Intravital Edition of K. N. Batyushkov's Book. In: *Zorin A. L., Zubkov N. N., Nemzer A. S. Svoiy podvig svershiv: O sud'be proizvedeniy G. R. Derzhavina, K. N. Batyushkova, V. A. Zhukovskogo* [Zorin A. L., Zubkov N. N., Nemzer A. S. Having Accomplished

- One's Feat: About the Destiny of the Works of Derzhavin, K. N. Batyushkov, V. A. Zhukovsky*]. Moscow, Kniga Publ., 1987, pp. 263–348. (In Russ.)
12. Kats B. A. "Italian Sounds!" In: *Vremennik Pushkinskoy komissii*. 1981 [*The Chronicle of the Pushkin Committee*. 1981]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 168–171. (In Russ.)
 13. Komarov V. L. Margin Notes of Pushkin in the "Experiments" by Batyushkov. In: *Alexander Pushkin*. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1934, pp. 885–904. ("Literary Heritage"; vol. 16/18). (In Russ.)
 14. Koshelev V. A. Pushkin and "Pastor Hanneman". In: *Vremennik Pushkinskoy komissii* [*The Chronicle of the Pushkin Committee*]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, issue 22, pp. 167–168. (In Russ.)
 15. Koshelev V. A. *V predchuvstvii Pushkina: K. N. Batyushkov v russkoy slovesnosti nachala 19 veka* [*In Anticipation of Pushkin: K. N. Batyushkov in the Russian Literature of the Early 19th Century*]. Pskov, Pskov Regional Teachers-in-Service Institute Publ., 1995. 122 p. (In Russ.)
 16. Koshelev V. A. Konstantin Batyushkov: The Phenomenon of "Home" Criticism. In: *Ocherki po istorii russkoy literaturnoy kritiki: v 4 tomakh* [*Essays on the History of Russian Literary Criticism: in 4 Vols*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, vol. 1: The 18th — First Quarter of the 19th Century, pp. 221–246. (In Russ.)
 17. Koshelev V. A. On the Phenomenon of Variability of Authorship. In: *Tusculum Slavicum: Festschrift für Peter Thiergen*. Zürich, Pano Publ., pp. 87–95. Available at: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Y-IxYzn4D7DE%3D&tabid=10358> (accessed on June 5, 2018). (In Russ.)
 18. Kulakova L. I. Notes. In: *Murav'ev M. N. Stikhotvoreniya* [*Muravyov M. N. Verses*]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1967, pp. 319–360. (In Russ.)
 19. *Letopis' zhizni i tvorchestva Aleksandra Pushkina: v 4 tomakh* [*The Chronicle of Life and Work of Alexander Pushkin: in 4 Vols*]. Moscow, Slovo Publ., 1999, vol. 1: 1799–1824. 592 p. (In Russ.)
 20. Lotman Yu. M. Historical and Literary Notes. In: *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii* [*Works on Russian and Slavic Philology*]. Tartu, 1960, issue 3, pp. 311–312. (In Russ.)
 21. Maykov L. N. Pushkin About Batyushkov. In: *Maykov L. Pushkin. Biograficheskie materialy i istoriko-literaturnye ocherki* [*Maykov L. N. Pushkin. Biographical Materials and Historical and Literary Essays*]. St. Petersburg, L. F. Panteleev Publ., 1899, pp. 284–317. (In Russ.)
 22. Modzalevskiy B. L. *Biblioteka A. S. Pushkina (Bibliograficheskoe opisanie). Otdel'nyy ottisk iz izdaniya «Pushkin i ego sovremenniki»* [*A. Pushkin's Library (Bibliographic Description). A Separate Print from the Issue "Pushkin and His Contemporaries"*]. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk Publ., 1910, issue 9–10. 441 p. (In Russ.)
 23. Pletnev P. A. A Letter to Countess S. I. S. About Russian Poets. In: *Severnnye tsvety na 1825 god, sobrannye baronom Del'vigom* [*Northern Flowers of 1825, Collected by Baron Delvig*]. St. Petersburg, 1824, pp. 3–80. (In Russ.)
 24. Proskurin O. A. *Literaturnye skandaly pushkinskoy epokhi* [*Literary Scandals of the Pushkin Era*]. Moscow, Ob'edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo Publ., 2000. 368 p. (In Russ.)

25. Proskurin O. A. Pushkin's Marks on the Margins of the "Experiences in Verses" of Batyushkov: Dating, Function, Role in Literary Evolution. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2003, no. 64 (6), pp. 251–283. (In Russ.)
26. Pushkin A. S. *Sochineniya: v 6 tomakh* [Writings: in 6 Vols]. St. Petersburg, Brokgauz-Efron Publ., 1910, vol. 4. 560 p. (In Russ.)
27. Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 tomakh* [The Complete Works: in 16 Vols]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937, vol. 13: Correspondence. 1815–1827. 651 p. (In Russ.)
28. Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 tomakh* [The Complete Works: in 16 Vols]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1949, vol. 12: Criticism. Autobiography. 576 p. (In Russ.)
29. *Rukoyu Pushkina: Nesobrannye i neopublikovannye teksty* [Pushkin's Handwriting: Uncollected and Unpublished Texts]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1935. 926 p. (In Russ.)
30. Sandomirskaya V. B. On the Question of the Dating of Pushkin's Marks in the Second Part of Batyushkov's "Experiments". In: *Vremennik Pushkinskoy komissii. 1972* [The Chronicle of the Pushkin Committee. 1972]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, issue 10, pp. 16–35. (In Russ.)
31. Semenko I. M. Batyushkov and His "Experiments". In: *Batyushkov K. N. Opyty v stikhakh i proze* [Batyushkov K. N. Experiments in Verse and Prose]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 433–492. (In Russ.)

Information about the author: Koshelev Vyacheslav A. — Doctor of Philology, Professor, Full Member of the Russian and International Academy of Sciences, Leading Specialist of the Management Center of Scientific Research Work of Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (The Arzamas Branch).

Received: June 30, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5301

УДК 821.161.1.09“18”

Аркадий Николаевич Неминуший

(Даугавпилс, Латвия)

arkadij05@inbox.lv

Структура и функции звукового кода в «Записках охотника» И. С. Тургенева

Аннотация. Исследователи творчества И. С. Тургенева на сегодняшний день накопили значительный опыт изучения и интерпретации семантики различных компонентов художественного мира писателя. В течение долгого времени основное внимание было сконцентрировано на проблемах выявления особенностей воссоздания героев и персонажей тургеневской прозы. Вместе с тем во второй половине XX в. значительные усилия предпринимались для определения места и функций пространственно-временной организации, ее визуального (в том числе колористического) сегмента, а также особенностей сферы ольфакции. Однако роль звуковой партитуры в границах поэтики Тургенева изучалась только эпизодически. Между тем звуковой код в цикле «Записки охотника» имеет большое значение. Структура данного компонента общей картины мира представляет собой несколько уровней, внутри которых присутствует определенная иерархия. На природном уровне доминируют звуки фауны с преобладанием голосов птиц, что транслирует семантику воздушной стихии и свободы. Шумовой элемент изображенной флоры строится на пантеистических принципах с акцентом на эстетизацию и метафоризацию. В рамках социального звукового кода особое место занимает культурная парадигма с четко выделенным музыкально-вокальным рядом, который складывается в особый сюжет с кульминацией в рассказе «Певцы». Наконец, ряд «мистических» звуков дополняет сложную картину национального космоса, каким его воспринимает и изображает Тургенев в своем прозаическом цикле.

Ключевые слова: Тургенев, «Записки охотника», фоносфера природы, звуки социума, звуковой код культуры

Со времени выхода в свет тургеневский цикл «Записки охотника» постоянно находился и находится в сфере активного внимания литературных критиков и ученых-филологов. За более чем полуторавековой период один из первых прозаических опытов писателя был исследован в самых разных аспектах. При этом достаточно четко выделилась общая тенденция — переход от попыток осмысления идейной, концептуальной (включая

социальную) проблематики, специфики воссоздания героев и персонажей к изучению особенностей эстетики, поэтики и семантики значимых параметров художественного мира «Записок», что было реализовано усилиями А. И. Батюто, С. Е. Шаталова, А. Б. Муратова, Г. Б. Курляндской, Ю. В. Лебедева и других авторитетных тургеноведов, начиная со второй половины XX в. Впрочем, сказанное можно отнести не только к «Запискам охотника», но и ко всему творчеству И. С. Тургенева.

Именно этот поворот сделал актуальным анализ компонентов, воссоздающих внутренний мир тургеновских текстов, причем приоритетный интерес исследователей был сосредоточен уже не только на проблеме героя, но и на выявлении своеобразия пространственно-временной организации [Гареева: 33–39], [Логутова: 23–41], а из более локальных уровней — колористической и свето-теневой гаммы пейзажных и иных описаний [Бурштинская: 3–17]. Несколько позже были предприняты попытки осмысления места и функций ольфакторной составляющей в поэтике прозы Тургенева [Зыховская, 2014: 63–65], [Зыховская, 2016: 300–349], [Рогачева, Хуэйсинь Цзи: 80–93]. Фоносфера как еще один из атрибутов художественного мира писателя являлась объектом изучения лишь эпизодически [Кривонос: 32–37], [Плесканюк: 53–56], что в полной мере распространяется и на «Записки охотника».

Для того чтобы дать корректную оценку структуры и семантики звукового кода в тургеновском цикле необходимо учесть несколько важных обстоятельств. Одно из них — пространственные координаты, воссоздающие в «Записках охотника» мир природы, локусы деревни, усадьбы и соединяющей их дороги [Макарова: 179–182]. Хотя в цикле упоминаются уездные и губернские города, звуки урбанистической цивилизации никак не обозначены.

Кроме того, нельзя не учитывать родовую и жанровую принадлежность текстов, составивших «Записки». Так, скажем, эпический характер прозы, особенно в рамках реалистического типа художественного мышления сам по себе предполагает максимальную полноту воссоздания действительности, однако жанровые рамки малой повествовательной формы неизбежно ограничивают потенциальные возможности автора

в этом плане. Кстати, дискуссии о жанровом своеобразии цикла в целом и его отдельных элементов имеют давнюю историю и продолжаются до сих пор. Большинство исследователей склоняются к тому, что формат очерка, ориентированного на эстетику «натуральной школы» с установкой на «копирование» реальности не может быть соотнесен с большинством опытов Тургенева в пределах цикла (см., напр.: [Беляева: 55–59], [Толоконникова: 17–24]). Как минимум макротекст в целом и его отдельные компоненты можно оценить в качестве полижанрового явления с ориентацией на рассказ, новеллу и даже повесть [Фуникова: 176–179], а в отдельных случаях и контаминацию всех указанных вариантов.

Наконец, важным представляется определение своеобразия рецепции звукового ряда в границах художественного мира «Записок», в том числе выявление субъекта восприятия фоносферы и последующего ее отображения. Всеобъемлющая категория автора требует в данном случае конкретизации и детализации. Долгое время преобладавшая точка зрения, которая представляла в качестве основного субъекта речи и сознания героя-рассказчика (охотника), в последние годы критически переосмыслена. Так, например, по мнению В. А. Кошелева, рассказчик именно как персонаж заявлен в текстах цикла только номинально и зачастую не совпадает с декларированными границами его «Я» [Кошелев: 103–108]. На самом деле «событие рассказывания» развернуто в «Записках» многообразно: статус носителя речи имеет «мерцающий» характер, он может быть связан с персонифицированным рассказчиком, ограниченным в плане возможностей созерцания и слушания, иногда перевоплощающимся в пересказчика чужих жизненных историй с включением в них и звукового компонента. Рассказчик же в отдельных случаях приобретает статус повествователя с отсутствием привязки к конкретному топосу [Кривонос: 298–311]. В конце концов, либо рассказчик, либо повествователь, максимально близкий уже к собственно автору, может передоверять функцию слушания отдельным персонажам, что мультиплицирует количество потенциальных слуховых каналов, делая процесс восприятия окружающего мира не монопольно

индивидуальным, но коллективным, как это происходит, например, в рассказе «Бежин луг».

Не стоит забывать и о том, что устойчиво доминирующим принципом художественного воссоздания мира в прозе Тургенева является визуализация, все остальные элементы поэтики заявлены как подчиненные (см. об этом: [Турбанов: 213–305]).

Тем не менее следует отметить, что фоносфера в «Записках охотника» (если вывести за скобки безальтернативно звучащий речевой компонент в монологах, диалогах и полилогах персонажей) при неизбежной селективности так или иначе представляет значимые области бытия: природную (в ее живом и неживом вариантах), человеческую и социальную с встроеной в них определенной иерархией.

Так, среди звуков фауны безусловно преобладают голоса «птичьего царства», которые занимают в воссозданном природном сегменте весьма существенное место. Уже во втором рассказе цикла — «Ермолай и мельничиха» — представлена связанная с пернатыми развернутая «звуковая панорама» вечернего леса:

«Горихвостки, маленькие дятли <...> сонливо посвистывают... <...> Еще раз прозвенел над вами звонкий голос пеночки; где-то печально прокричала иволга, соловей щелкнул в первый раз. <...> ... вдруг в глубокой тишине раздается особого рода карканье и шипенье, слышится мерный взмах проворных крыл, — и вальдшнеп, красиво наклонив свой длинный нос, плавно вылетает из-за темной березы»¹.

Повествователь (в данном случае скорее рассказчик в статусе знатока-охотника) демонстрирует способность уверенно различать крики разных птиц, но избегает полноформатных описаний или звукоподражания. Возможность же «аудиоре-конструкции» адресуется к сфере компетенции потенциального читателя или способностям его воображения. Еще один образец уже дневной орнитологической шумовой панорамы, настоящего птичьего хора встречается в рассказе «Смерть», где в одном предложении сведены упоминания о свистящих ястребах, кобчиках и пустельгах, стучащих по крепкой коре пестрых дятлах, звучном напеве черного дрозда, переливчатом крике иволги, чирикании и пении малиновки, чижей и пеночек.

Впрочем, приведенные примеры скорее исключение. Чаще Тургенев ограничивается только номинацией звуков либо их кратким описанием в пределах словосочетания. Так, в разных текстах представлены птичьи голоса каркающих воронов, болтающих скворцов, воркующих голубей, звонкое посвистывание ласточек, чириканье воробьев, шум крыльев диких уток и т. п.

Заметно уступают по частоте упоминаний «шумовые эффекты» одомашненных птиц: только однажды номинируется пение канарейки, несколько раз «квохтание» и «крехтание» кур, крик петуха, «беспрестанная переключка» индеек.

Такой минимализм вполне объясним. Пространственная позиция рассказчика фиксируется в основном на лоне дикой, часто свободной от человеческого присутствия природы, к тому же в динамической смене мест пребывания, а дом, будь это крестьянский двор, деревня или дворянская усадьба — только временное пристанище, что и определяет столь небогатый репертуар звукового кода в этой нише.

Заслуживает внимания еще один феномен: в отличие от тварей небесных голоса земных существ, причем независимо от того дикие они или домашние, также представлены как факультативные, а то и вовсе отсутствуют. Так, например, никак себя не обозначают в рассматриваемом аспекте лесные звери, разве что насекомые избирательно включаются в совокупный аудиопоток. В отличие от преимущественно объективной фиксации птичьих трелей и рулад звуки насекомых нередко сопровождаются оценочными суждениями персонафицированного рассказчика с очевидно негативной семантикой: однообразное жужжание и гудение пчел, стрекот сверчков, треск кузнечиков явно не вызывают позитивного восприятия, что особенно активно выражено в рассказе «Касьян с Красивой Мечи»: «Одни кузнечики дружно кричат, словно озлобленные, — и утомителен этот непрестанный, кислый и сухой звук» (114).

Не обойдены вниманием рассказчика или повествователя домашние животные, среди которых наверху условной иерархической лестницы располагаются лошади и собаки, хотя присутствие их голосов и шумов также находится на периферии общего звукового потока. Упоминаемые лошадиное ржание

и топот копыт, собачий лай и визг, мычание коров, «задумчивое хрюканье» свиньи и т. п. чаще всего безальтернативно обозначают присутствие рассказчика в конкретном локусе, усиливая в некоторых случаях очерковый характер повествования.

Природный мир в части флоры также имеет свое шумовое оформление, причем способы его презентации несколько отличаются. С одной стороны, воспроизводятся особенности восприятия все того же знатока и вдумчивого наблюдателя, как это сделано, к примеру, в рассказе «Свидание»:

«Листья чуть шумели над моей головой; по одному их шуму можно было узнать, какое тогда стояло время года. То был не веселый, смеющийся трепет весны, не мягкое шушуканье, не долгий говор лета, не робкое и холодное лепетанье поздней осени, а едва слышная, дремотная болтовня» (240).

С другой стороны, в приведенном образце присутствует явная метафоризация и эстетизация природного феномена. Такое пантеистическое видение актуализируется практически во всех случаях упоминаний растительных шумов: это «болтливый лепет листьев», «шуршание камышей», «бушующие под порывами ветра» верхушки деревьев и т. п.

Полнота звуковой картины природного мира обеспечивается упоминаниями о шуме дождя, порывах ветра, громовых раскатах, плеске и журчании воды. В центре этого звукового поля, разумеется, находится человек, а точнее, герой или персонаж очерков и рассказов. Виды человеческой активности, инициирующие тот или иной вид звукопорождения, также многообразны.

Следует отметить, что звуковой ряд, связанный с трудовой деятельностью и бытовой сферой социума при всей реалистичности, а иногда даже натуралистичности некоторых описаний, занимает весьма скромное место. Так, например, только в нескольких рассказах упомянуты звуки ударов топора во время рубки леса и выстрелы охотников. Быт в фонетическом аспекте представлен разве что в «Гамлете Щигровского уезда», где герой вспоминает о хлопающих пробках шампанского во время холостяцкого обеда и лапидарно описывает ритуал чаепития: «...самовар затейливо шипел,

словно чему-то радовался; с веселым треском ломались крендельки, ложечки звонко стучали по чашкам» (268).

Самый же значимый сегмент звукового кода, связанного в «Записках охотника» с человеком, относится к сфере культуры, и более конкретно — музыки и пения, причем репертуар упомянутых в расчете или на реконструкцию в сознании читателя или описанных в каком-то варианте феноменов такого рода представлен с поистине впечатляющей полнотой. Музыкальный и вокальный «каталог» «Записок» включает явно доминирующие в нем народные песни различных жанров (см. об этом: [Быкова: 110–114], [Петерс: 18–25]), а также романсы русских композиторов М. И. Глинки, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева и «какой-то французский романс», пафосный музыкальный дифирамб «Гром победы раздавайся» авторства О. И. Козловского и Г. Р. Державина, цыганские песни, «страстно задумчивую фразу из Бетховена», оперы «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти и «Сомнамбула» В. Беллини.

Такая музыкальная наполненность впервые встречается именно в «Записках охотника» и сохраняется у Тургенева в дальнейшем. Можно согласиться с Г. Л. Ачкасовой, отмечавшей важность этого компонента в более позднем творчестве писателя: «...его герои слушают музыку, говорят о музыке, музицируют сами. Есть такие <произведения>, в которых музыка становится реально действующим персонажем, способным преобразовать, пусть ненадолго, действительность» [Ачкасова: 354].

Функции музыкально-вокального кода в «Записках» достаточно многообразны. Возможно, самая очевидная из них — быть средством маркировки персонажей по социальному и культурному признаку. Так, скажем, действующие лица благородного происхождения слушают или воспроизводят возвышенную музыку (хотя встречаются исключения, как в случае с дворянином Чертопхановым, который с восторгом внимает цыганским напевам своей возлюбленной Маши, или помещиком Радиловым, обожающим плясовые мелодии), народные же песни — исключительная прерогатива представителей социальных низов.

Именно музыка нередко становится одним из способов тех или иных характеристик, а в некоторых случаях прямых оценок

персонажей, причем те из них, которые представляют социальные верхи, как правило, демонстрируют явно не лучшие личностные качества. Можно вспомнить, к примеру, напевающего какой-то французский романс рафинированного садиста Аркадия Павлыча Пеночкина из рассказа «Бурмистр». Особенно показателен в этом смысле рассказ «Татьяна Борисовна и ее племянник». Последний из упомянутых в названии персонажей часто занимает себя музицированием, но в очень своеобразном, карикатурном варианте:

«Сядет, бывало, за фортопьяны (у Татьяны Борисовны и фортопьяны водились) и начнет одним пальцем отыскивать “Тройку удалую”; аккорды берет, стучит по клавишам; по целым часам мучительно завывает романсы Варламова: “У-единенная сосна” или “Нет, доктор, нет, не приходи”, а у самого глаза заплыли жиром и щеки лоснятся, как барабан... А то вдруг грянет: “Уймись, волнения страсти”... Татьяна Борисовна так и вздрогнет. <...>

“Я стра-ажду, я стра-ажду”, — завыл в соседней комнате племянник.

— Полно тебе, Андрюша.

“Душа изнывает в разлу-уке”, — продолжал неугомонный певец» (194–195).

Уничижительно оценивается еще один исполнитель, «некий дюжий парень с гитарой» (вероятнее всего, из господской дворни) в рассказе «Контора». Явно пытаясь придать себе в восприятии слушателей более высокий статус, он напевает известный романс «Я в пустыню удаляюсь» в претенциозной, пошло-лакейской манере:

«Э — я фа пустыню удаляюсь

Ата прекарасаных седешенеха мест...» (141).

Человек, воспроизводящий народные мелодии и напевы, напротив, никогда не изображается в негативном аспекте. Такая музыка становится средством выражения подлинных эмоций, иногда страстей, вообще какого-то значимого психологического состояния персонажа, наконец, того, что можно определить как «национальный дух».

Кроме того, музыкальный код внутри цикла складывается в некий относительно самостоятельный сюжет с явно продуманной композицией. Точкой отсчета становится дуэт Хоря

и Калиныча из одноименного очерка, которые в сопровождении балалайки поют печальную «Доля ты моя, доля!», а завершается этот ряд минорно-просветленной «Во лузях», исполняемой едва ли не в последние часы жизни умирающей Лукерьей из рассказа «Живые мощи».

Внутри этой сюжетной линии представлено сложное чередование музыки, объективно принадлежащей к высокой культуре, и контрастных по звучанию веселых народных песен, плясовых вроде «Как у наших у ворот», «Ай, жги, говори» и тех, которые можно собирательно характеризовать как «переливчатый, однообразный, безнадежно-скорбный напев» (106). Своеобразным апофеозом, где сходятся обе версии музыкального фольклора, безусловно, становится рассказ «Певцы» с коллизией состязания двух исполнителей. Здесь единственный раз во всем цикле с максимальной полнотой представлено описание звучащих мелодий. Тургенев воссоздает здесь своеобразный «экфрасис», пытаясь материализовать в слове особенности звучания голосов и эмоциональное содержание пения рядчика и Якова Турка:

«...рядчик выступил вперед, закрыл до половины глаза и запел высочайшим фальцетом. Голос у него был довольно приятный и сладкий, хотя несколько сиплый; он играл и вилял этим голосом, как юлою, беспрестанно заливался и переливался сверху вниз и беспрестанно возвращался к верхним нотам...» (219).

И далее:

«...Яков открыл свое лицо — оно было бледно, как у мертвого; глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принеся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. <...> За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым — третий, и, понемногу разгораясь и расширяясь, полилась заунывная песня» (221–222).

В данном случае не менее важна и столь же подробно воспроизведенная реакция слушателей, которая включает целый набор на первый взгляд взаимоисключающих эмоций — от

экстатического восторга по поводу исполненной рядчиком плясовой мелодии до глубочайшего потрясения, внешне выраженного слезами и даже рыданиями. Причина такого восприятия пения, одержавшего победу в состязании Якова, определена рассказчиком вполне внятно: «Русская правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала за его русские струны» (222).

Наконец, нельзя обойти вниманием еще одну группу звуков, составляющих фоносферу «Записок охотника», которая включает в себя звуки странные, таинственные, трудно или вообще необъяснимые с рациональной точки зрения, в отдельных случаях почти мистические, по крайней мере, в повествовательной препозиции. Этот ряд наиболее заметно представлен в рассказах «Бежин луг», «Живые мощи» и «Стучит».

Так, например, в первом из упомянутых текстов один из крестьянских мальчиков рассказывает у ночного костра историю о том, как проходя мимо «бучила» услышал оттуда непонятный жалостливый голос, который страшно его напугал. Несколько позже все действующие лица, включая рассказчика, улавливают «странный, резкий, болезненный крик» над рекой. Показательно, что определить его источник не может в данной ситуации, казалось бы, опытный рассказчик-охотник — распознает же в этом крике голос цапли мальчик Павлуша.

Вообще в «Бежином луге» количество звуков, не опознаваемых, по крайней мере, в момент их восприятия, отличается изощренным разнообразием. В некоторых случаях они получают постповествовательное объяснение, но далеко не всегда. К таким относится, например, «протяжный, звенящий, почти стелющийся звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся, наконец, как бы замирая» (95).

Аудиообозначения в рассказе «Стучит», где звук бубенцов и стук колес неотвратимо преследующей рассказчика и его возницу на пустынной ночной дороге разбойничьей тройки, можно оценить как почти символический маркер внушающей ужас субстанции бытия, чреватого внезапными, гибельными поворотами судьбы. И, напротив, совершенно иной смысл несет упоминание о колокольном звоне, идущем «как бы сверху», который слышит в день своей кончины праведница Лукерья из рассказа «Живые мощи», причем попытка рациональной

характеристики источника раздающихся звуков почти сразу нейтрализуется, поскольку рассказчик сообщает о том, что до церкви было не менее пяти верст и день был будничным.

Подводя итог можно констатировать, что звуковой код в «Записках охотника» составляет важную и насыщенную смыслами часть общей картины мира. Разумеется, он не реализуется изолированно, входит в сложное, «синэстетическое» (по терминологии В. Н. Топорова) [Топоров: 53] единство национального космоса, каким его видит и воссоздает Тургенев. Освоенные в цикле принципы организации архитектоники художественного мира будут использованы в более поздних по времени создания прозаических опытах писателя.

Примечания

- ¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1979. Т. 3: Сочинения. С. 19. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Ачкасова Г. Л. Диалог искусств как способ раскрытия художественной индивидуальности писателя: союз слова и музыки в творчестве И. С. Тургенева // Ученые записки Российского государственного социального университета. — 2011. — № 6. — С. 353–357.
2. Беляева И. А. Система жанров в творчестве И. С. Тургенева. — М.: МГПУ, 2005. — 252 с.
3. Бурштинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Череповец, 2000. — 18 с.
4. Быкова О. С. Народные песни в «Записках охотника» и повести «За-тишье» И. С. Тургенева // Русская речь. — 2018. — № 1. — С. 107–114.
5. Гареева Л. Н. Функции пейзажа в романах И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» и «Накануне» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — Воронеж, 2012. — № 1. — С. 33–39.
6. Зыховская Н. Л. Запах как принцип «художественного досье» в прозе Тургенева // Путь науки. — Волгоград, 2014. — № 6. — С. 63–65.
7. Зыховская Н. Л. Ольфакторий русской прозы XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 2016. — 518 с.
8. Кошелев В. А. Эффект охотника в русской словесности середины XIX века // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. — М.; СПб.: Альянс-Архео, 2009. — С. 95–111.
9. Кривонос В. Ш. Мотив стука в поэтике И. С. Тургенева // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. — 2000. — Т. 59. — № 5. — С. 32–37.

10. Кузнецова Е. Своеобразие авторской позиции в цикле очерков И. С. Тургенева «Записки охотника» // Исследователь / Researcher. — М.: МПГУ, 2013. — № 3—4. — С. 296–314.
11. Логутова Н. В. Поэтика пространства и времени романов И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. — Кострома, 2002. — 201 с.
12. Макарова Е. В. Художественное пространство в книге рассказов «Записки охотника» И. С. Тургенева // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — 2011. — Т. 17. — № 3 — С. 179–182.
13. Петерс А. Роль и функции русской народно-лирической песни в «Записках охотника» И. С. Тургенева // Документальное и художественное в литературном произведении: межвуз. сб. науч. тр. — Иваново, 1994. — С. 18–25.
14. Плесканюк Т. Н. Номинация цвета в описаниях природы И. С. Тургенева // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. — 2015. — № 3 [Электронный ресурс]. — URL: <http://scipress.ru/philology/articles/nominatsiya-tsveta-v-opisaniyakh-prirody-is-turgeneva.html> (02.07.2018).
15. Плесканюк Т. Н. Звук и цвет в пейзажах И. С. Тургенева // Слово, высказывание, текст. Сб. науч. тр. I Международной научно-практической конференции. Нижегородский институт управления РАНХиГС. — Нижний Новгород, 2015. — С. 53–56.
16. Рогачева Н. А., Хуэйсинь Цзи. Язык запаха в повести И. С. Тургенева «Вешние воды» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. — 2017. — Т. 3. — № 3. — С. 80–93.
17. Толоконникова И. В. Творческий путь И. С. Тургенева. — М.: МГУ, 2017. — 84 с.
18. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). — М.: РГГУ, 1998. — 192 с.
19. Турбанов И. С. Поэтика видения в творчестве И. Тургенева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа): сб. науч. тр. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. — С. 198–232.
20. Фуникова С. В. Проблема полижанровости в «Записках охотника» И. С. Тургенева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 3 (45). — Ч. III. — С. 176–179.

Информация об авторе: Неминуций Аркадий Николаевич — доктор филологии, профессор кафедры русистики и славистики Даугавпилсского университета.

Дата поступления в редакцию: 08.07.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Arkadij N. Neminuscij

(Daugavpils, Latvia)

arkadij05@inbox.lv

The Structure and Functions of the Sound Code in the “The Hunting Sketches” by Ivan Turgenev

Abstract. The researchers of Turgenev’s writings have gained a significant experience while studying and interpreting the semantics of various components of the artistic world of the writer. For a long time the main accent was focused on the problems of identifying the features of the reconstruction of the heroes and characters of Turgenev’s prose. At the same time, in the latter half of the last century considerable efforts were put to determine the place and functions of the space-time structure, its visual segment (including the coloristic one), as well as the peculiarities of the olfaction sphere. However, the role of the sound scores within the boundaries of Turgenev’s poetics was studied only sporadically. Meanwhile, the sound code in the “The Hunting Sketches” cycle is of great importance. The structure of this component of the common picture of the world consists of a few levels; each of them has a certain hierarchy inside. At the natural level the sounds of fauna predominate with the predominance of birds’ voices, that conveys the semantics of the air and freedom. The noise element of the depicted flora is based on pantheistic principles with an emphasis on aesthetics and metaphorization. Within the social sound code the cultural paradigm occupies a special place with a clearly marked musical-vocal series that results in a special plot with the apogee in the story “Singers”. Finally, a number of «mystical» sounds complement the complex picture of the national cosmos, as perceived and portrayed by Turgenev in its prosaic cycle.

Keywords: Ivan Turgenev, “The Hunting Sketches”, the nature phonosphere, the sounds of society, the sound code of culture

References

1. Achkasova G. L. Dialogue of Arts as a Means of Conveying Author’s Artistic Individuality: Union of Words and Music in the Works by I. S. Turgenev. In: *Uchenye zapiski Rossiyskogo gosudarstvennogo social’nogo universiteta* [Scientific Notes of the Russian State Social University], 2011, no. 6, pp. 353–357. (In Russ.)
2. Belyaeva I. A. *Sistema zhanrov v tvorchestve I. S. Turgeneva* [The System of Genres in the Works of I. S. Turgenev]. Moscow, Moscow City University Publ., 2005. 252 p. (In Russ.)
3. Burshtinskaya E. A. *Tsvet kak aspekt literaturnogo portreta v khudozhestvennoy proze I. S. Turgeneva: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Color as an Aspect of the Literary Portrait in I. S. Turgenev’s Prose. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Cherepovets, 2000. 18 p. (In Russ.)

4. Bykova O. S. Folk Songs in “The Hunting Sketches” and in the Short Novel “The Lull” by I. S. Turgenev. In: *Russkaya rech'*. Moscow, Nauka Publ., 2018, no. 1, pp. 107–114. (In Russ.)
5. Gareeva L. N. Functions of the Landscape in the Novels of I. S. Turgenev “Home of the Gentry” and “On the Eve”. In: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism]. Voronezh, 2012, no. 1, pp. 33–39. (In Russ.)
6. Zykhevskaya N. L. The Smell as the Principle of “Artistic Dossier” Prose of Turgenev. In: *Put' nauki* [The Way of Science]. Volgograd, 2014, no. 6, pp. 63–65. (In Russ.)
7. Zykhevskaya N. L. *Ol' faktoriy russkoy prozy XIX veka: dis. ... d-ra filol. nauk* [Olfactory Tradition in the Russian Prose of the 19th Century. PhD. philol. sci. diss.]. Yekaterinburg, 2016. 518 p. (In Russ.)
8. Koshelev V. A. The Effect of a Hunter in the Russian Literature of the Middle of the 19th Century. In: *I. S. Turgenev. Novye issledovaniya i materialy* [I. S. Turgenev. New Research and Materials]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2009, pp. 95–111. (In Russ.)
9. Krivonos V. Sh. The Motif of Knocking in the Poetics of I. S. Turgenev. In: *Izvestiya Rossiyskoy Akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2000, vol. 59, no. 5, pp. 32–37. (In Russ.)
10. Kuznetsova E. The Originality of the Author's Attitude in the Cycle of Essays by I. S. Turgenev “The Hunting Sketches”. In: *Issledovatel'* [Researcher]. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 2013, no. 3–4, pp. 296–314. (In Russ.)
11. Logutova N. V. *Poetika prostranstva i vremeni romanov I. S. Turgeneva: dis. ... kand. filol. nauk* [The Poetics of Space and Time in the Novels of I. S. Turgenev. PhD. philol. sci. diss.]. Kostroma, 2002. 201 p. (In Russ.)
12. Makarova E. V. An Artistic Space in the Book of Stories “The Hunting Sketches” by I. S. Turgenev. In: *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova* [Vestnik of Kostroma State University], 2011, vol. 17, no. 3, pp. 179–182. (In Russ.)
13. Peters A. The Role and Functions of the Russian Folk-Lyric Song in “The Hunting Sketches” by I. S. Turgenev. In: *Dokumental'noe i khudozhestvennoe v literaturnom proizvedenii* [The Documentary and the Artistic in a Literary Work]. Ivanovo, 1994, pp. 18–25. (In Russ.)
14. Pleskanyuk T. N. The Color Nomination in I. S. Turgenev's Landscape Description. In: *Filologicheskiy aspekt: mezhdunarodnyy nauchno-prakticheskiy zhurnal* [A Philological Aspect: International Scientific and Practical Journal], 2015, no. 3. Available at: <http://scipress.ru/philology/articles/nominatsiya-tsveta-v-opisaniyakh-prirody-is-turgeneva.html> (accessed on July 2, 2018). (In Russ.)

15. Pleskanyuk T. N. The Sound and the Color in the Landscapes in I. S. Turgenev's Works. In: *Slovo, vyskazyvanie, tekst. Sbornik nauchnykh trudov I Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Word, Statement, Text. The Collection of Scientific Papers of the First International Scientific and Practical Conference]. Nizhny Novgorod, 2015, pp. 53–56. (In Russ.)
16. Rogacheva N. A., Khueysin' Tsi. The Language of Smell in the Short Novel "Torrents of Spring" by I. S. Turgenev. In: *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates* [UT Research Journal. Humanities Research. Humanities], 2017, vol. 3, no. 3, pp. 80–93. (In Russ.)
17. Tolokonnikova I. V. *Tvorcheskiy put' I. S. Turgeneva* [Turgenev's Artistic Path]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2017. 84 p. (In Russ.)
18. Toporov V. N. *Strannyi Turgenev (Chetyre glavy)* [The Strange Turgenev. (Four Chapters)]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1998. 192 p. (In Russ.)
19. Turbanov I. S. The Poetics of Vision in the Works of I. Turgenev. In: *Evolutsiya form khudozhestvennogo soznaniya v russkoy literature (opyty fenomenologicheskogo analiza)* [The Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature (Experiments of Phenomenological Analysis)]. Yekaterinburg, Ural State University Publ., 2001, pp. 198–232. (In Russ.)
20. Funikova S. V. The Multigenre Problem in "The Hunting Sketches" by I. S. Turgenev. In: *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice], 2015, no. 3 (45), part 3, pp. 176–179. (In Russ.)

Information about the author: *Neminscij Arkadij N.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Studies and Slavic Studies Daugavpils University.

Received: July 8, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5441

УДК 821.161.1.09“18”

Елена Юрьевна Сафронова

(Барнаул, Российская Федерация)

esafr@mail.ru

Genius loci в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» *

Аннотация. В статье предлагается одна из возможных интерпретаций семантики заглавного топонима произведения Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», анализируется тип ойконима и его словообразовательная модель. Номинация «Село Степанчиково» вписывается в усадебный текст русской культуры и литературы. Автор связывает номинацию усадьбы Ростанева с личным провинциальным опытом писателя, главное место в котором принадлежит Семипалатинску. Доминантный аллюзивный топоним «Село Степанчиково» актуализирует внетекстовую информацию и подтекст произведения, предположительно отсылая к имени купца Степана Степанова, у которого квартировал близкий друг Достоевского А. Е. Врангель. Такие детали, как имя персонажа Степана Бахчеева, «нестерпимый зной», редкие цветы в усадьбе, слуга-казачок, отсылают к имению Степана Степанова «Казакову Саду», которое арендовал А. Е. Врангель и где друзья проводили летнее время. Автор исследования приходит к выводу, что включение сибирского биографического контекста Достоевского в интерпретацию семантики заглавия романа «Село Степанчиково и его обитатели» расширяет смысловое наполнение ойконима.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Село Степанчиково и его обитатели», топос, усадебный текст, сибирский текст, Семипалатинск

Роману «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) в творческой эволюции Ф. М. Достоевского принадлежит особое место «второго дебюта». Вместе с повестью «Дядюшкин сон» (1859) он восходит к единому замыслу комедии, а позднее — комического романа, которым писатель, как в свое время «Бедными людьми», стремился возобновить литературную карьеру¹.

Публикация нового романа Достоевского, который в письме к брату Михаилу он называл своим «лучшим <...> произведением» (281, 326), прошла незамеченной, и в литературоведении долгое время существовала инерция несерьезного

отношения к произведению как к «самому веселому и беспечному созданию Достоевского» [Гроссман: 7], написанному автором «из обломков чужих и своих созданий», «без глубоких идей <...> без всякой претензии со стороны автора» [Кирпотин: 547]. Отношение поменялось после исследования Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» [Тынянов], задавшего целое направление изучения текста в интертекстуальном аспекте (см., напр.: [Алексеев], [Реизов], [Туниманов], [Захаров, 1981, 1985, 2013], [Семыкина, 1992, 1997, 2008], [Лотман, 1987, 1996], [Кибальник], [Нестюричева], [Виноградов] и др.). Действительно, стремясь преодолеть вынужденный жизненный и творческий кризис и найти выход из экзистенциальной ситуации, Достоевский создает произведение, отличающееся диалогичностью и полемичностью в отношении саморефлексии и литературной традиции. Для автора было важно определить свою литературную позицию и художественную стратегию.

До конца не решен в науке и вопрос о жанре произведения, отличающегося синтетическим характером. «Село Степанчиково» ученые рассматривают как комическую повесть (см., напр.: [Кирпотин], [Туниманов], [Щенников], [Утехин] и др.), либо как выражение «нового качества прозы, предвосхищение манеры повествования будущих романов» [Захаров, 2013: 181], «экспериментальную площадку», «своеобразный “конспект”», «переходную ступень в разработке поздних романов-трагедий», «комическую антиутопию» [Семыкина, 1992: 11].

На наш взгляд, для этапа семипалатинской ссылки характерна одновременность психологических процессов выстраивания Достоевским собственной личности и поиск, осмысление и апробация опорных точек новых творческих координат. Особое внимание следует уделить деталям жизни Достоевского в провинции, что позволит точнее интерпретировать авторский замысел, раскрыть своеобразие творческой манеры, писательской стратегии и нарративной структуры текста.

В целом семантика заглавия этого провинциального романа исследователями недооценивалась. Две версии его значения предлагает С. А. Кибальник, связывая название с литературным контекстом. В монографии «Проблемы интертекстуальной

поэтики Достоевского» он убедительно доказал, что «Село Степанчиково» представляет собой в каком-то смысле пародию на Петрашевского и общество петрашевцев...» [Кибальник: 128]. Исследователь называет «одним из основных претекстов утопический роман Этьена Кабе “Путешествие в Икарию”, самую известную и пользовавшуюся широкой популярностью беллетристическую популяризацию идей социальных утопистов. Хорошее знакомство Достоевского с этим романом удостоверяется его известными словами о том, что “жизнь в Икарийской коммуне или фаланстере представляется ему ужаснее и противнее всякой каторги”. Французское имя автора “Voyage en Icarie” — книги, которая не только входила в круг чтения петрашевцев, но и пользовалась гораздо более широкой популярностью, — “Etienne” — имеет в русском языке четкое соответствие, и это имя “Степан”. Таким образом, тот антисоциалистический подтекст <...> находит криптографическое выражение также и в заглавии повести Достоевского» [Кибальник: 88]. Кроме того, «известия о последних годах жизни и трагическом конце Кабе, которые Достоевский мог, хотя и с опозданием, извлечь из русской и иностранной печати, возможно, стали для него дополнительным внутренним импульсом к созданию повести “Село Степанчиково и его обитатели”...» [Кибальник: 148]. Исследователь также связывает название повести с гоголевской традицией, точнее с поговоркой «ни в городе Богдан, ни в селе Селифан» [Кибальник: 87]².

Подробно вопросу гоголевских традиций в романе уделил внимание И. А. Виноградов, предостерегая от прямого отождествления героя и его прототипа: «Трудно сказать, чем руководствовался Достоевский, наделяя своего персонажа чертами Гоголя. Следует, впрочем, со всей определенностью подчеркнуть, что речь в данном случае идет лишь об отдельных гоголевских чертах и высказываниях, ничуть не более; смысл и содержание образа Фомы Опискина принципиально иные» [Виноградов: 60].

Вокруг романа «Село Степанчиково» сложилась парадоксальная ситуация, когда латентные субтексты названы и описаны, а более близкие и очевидные биографические и литературные факты, ставшие непосредственным катализатором

творческого процесса, еще не получили в науке должного внимания.

С одной стороны, Достоевскому было важно в заглавии обозначить культурную кодовость места, но с другой, — не менее значимо зашифровать, завуалировать биографический контекст, в связи с чем топоним становится референциальным знаком, знаком-ключом, разгадкой ребуса. Поэтому представляется целесообразным еще раз вернуться к вопросу номинации текста в более близком биографическом контексте сибирской жизни писателя.

По мнению С. А. Зинина, ономастика в художественных произведениях Достоевского «включает около 4400 поэтонимов в первичной номинации без учета различных фонетико-орфографических и деривационных вариантов. В этом поэтическом пространстве 79,9% поэтонимов приходится на антропонимы, затем 28,1% составляют топонимы и только 0,1% включают в себя другие разряды собственных имен» [Зинин]. Литературный топоним всегда создается автором намеренно, с суггестивной целью. Направленной номинативностью топонима обусловлена его активная роль в осуществлении авторского замысла, приобретении дополнительных смысловых оттенков в глубокой образной перспективе произведения. Добавим, что с точки зрения текстосимметрии, заглавие — это сильная позиция, доминанта текста. Только в двух заглавиях произведений Достоевского изначально использовались топонимы. Однако авторское название «Рулетенбург» по просьбе издателя Ф. Т. Стелловского было изменено на более понятное для русского читателя — «Игрок». Таким образом, «Село Степанчиково и его обитатели» является единственным текстом, в заглавии которого использован топоним.

И. Л. Волгин ошибочно полагает, что «Село Степанчиково» — единственное произведение Достоевского, действие которого разворачивается в помещицкой усадьбе» [Волгин: 8–9]. На самом деле, в усадьбе действие происходит и в повести «Маленький герой», усадебные предыстории есть в романах «Униженные и оскорбленные» и «Идиот». Значимо, что писатель именно в кризисный период заключения и ссылки создает

произведения с усадебным хронотопом, а также с парадизными топосами или их развенчанием.

Традиция усадебной повести и романа сформировалась до Достоевского, русская литература XIX в. «осмысляла помещичью усадьбу в категориях идиллии» [Дмитриева, Купцова: 96]. Для этих произведений характерны поэтизация семейной гармонии на лоне природы, сентиментальность отношений, возвышенные чувства, культ просвещения, поклонение изящному. Подобная усадебная идиллия представлена в повестях Н. М. Карамзина «Юлия» (1796), «Рыцарь нашего времени» (1803), позднее в «Повестях Белкина» (1831), «Дубровском» (1833), «Евгении Онегине» (1823–1832) А. С. Пушкина, в рассказе «Дом в деревне» (1855) Я. П. Полонского.

В усадебном тексте русской литературы середины XIX в. эстетизировался быт, традиции, музыка, пение, занятие наукой, задушевные разговоры, семейное чтение, а жизнь описывалась как праздник. Однако в 1830-е гг. ситуация меняется: «...счастливые усадебные романы уходят из литературы <...>. Уже у Тургенева усадебная любовь оказывается обреченной на трагический исход; это связано и с переосмыслением статуса гостя, который теперь уже воспринимается как чужак, роковым образом вторгающийся в устоявшуюся жизнь» [Дмитриева, Купцова: 324–325].

В разработке усадебной темы Достоевский, вероятно, опирался не на творчество А. С. Пушкина и Я. П. Полонского, а на ближайший литературный контекст — И. А. Гончарова и И. С. Тургенева³. Отметим, что публикация романа «Обломов» состоялась в журнале «Отечественные записки» в первых четырех номерах за 1859 г., а «Дворянское гнездо» было опубликовано в январском номере «Современника» того же года. Роман Достоевского был отослан в редакцию журнала «Отечественные записки» в апреле–мае 1859 г., а опубликован в № 11.

С небольшими оговорками к усадебному тексту можно отнести и рассказ Тургенева «Бретёр» (1846) и пьесу «Месяц в деревне» (1855). Эпистолярный Достоевский свидетельствует, что новый роман создавался именно с оглядкой на творчество Тургенева, за которым он признавал огромный талант и считал наиболее яркой и достойной фигурой современной литературы.

В письме А. Н. Майкову от 18 января 1856 г. Достоевский делился: «Тургенев мне нравится наиболее» (28₁, 209). Жалуясь на необходимость писать на заказ, он сравнивал себя именно с автором романа «Дворянское гнездо». В письме от 9 мая 1859 г. брату Михаилу из Семипалатинска находим: «Я очень хорошо знаю, что я пишу хуже Тургенева, но ведь не слишком же хуже, и наконец, я надеюсь написать совсем не хуже. За что же я-то, с моими нуждами, беру только 100 руб., а Тургенев, у которого 2000 душ, по 400? От бедности я *принужден торопиться*, а писать для денег, следовательно, *непрерывно портить*» (28₁, 325). О внутренней полемической соотнесенности с романом Тургенева позволяет говорить и следующее признание, в котором Достоевский сравнивает свое произведение с ближайшим литературным контекстом: «Я не хочу сказать, что я высказался в нем весь; это будет вздор! Еще будет много что высказать. К тому же в романе мало сердечного (то есть страстного элемента, как например в “Дворянском гнезде”)...» (28₁, 326).

Однако только на первый взгляд роман отвечает формальным признакам произведения с усадебным сюжетом. В середине XIX в. начался процесс разрушения усадебной культуры и в художественных текстах усилились элегические, ностальгические и даже трагические ноты. Среди обширного круга литературных претекстов романа «Село Степанчиково» незадуманной осталась повесть Тургенева «Затишье» (1854), с опорой на которую, как нам представляется, и рождался замысел Достоевского. Формально она относится к жанру усадебной повести, но писатель трансформирует традицию, резко меняя финал, показывая, как за внешним благополучием усадебной жизни в Ипатьевке на лоне природы скрываются сильные страсти, губительные для оставленной любовником героини (Марья Павловна заканчивает жизнь самоубийством). Тургенев в повести иронизирует над уровнем культуры местного дворянства (особенно осмеяно незнание французского языка), развенчивает провинциальное «отупение», слухи, глушь, которую хозяин усадьбы Ипатов гордо заменяет эвфемизмом «затишье». В этом произведении Тургенев уже не поэтизирует, а критикует сложившиеся в литературе штампы

усадебной традиции. Достоевский продолжил эту тенденцию. Автор взял форму усадебного романа, но при сохранении внешних элементов, наполнил ее другим, прямо противоположным содержанием — текст получил иронические и саркастические тона. Его структура гораздо сложнее, а проблематика глубже. Идиллический топос романа постоянно сатирически переворачивается, иронически снижаются мотивы искушения, грехопадения, искупления, нарративы проповеди и смирения.

Героями усадебного романа в ее традиционном варианте являются полковник Ростанев, его возлюбленная Настенька, племянник Сережа, дети Илюша и Саша. За счет введения новых, нехарактерных для усадебной прозы героев, таких как Опискин, Мизинчиков, Обноскин, Крахоткины, Татьяна Ивановна, и связанных с ними сплетен, интриг, скандалов, похищений, формируются черты новой романной манеры. С другой стороны, обязательные в усадебной повести трагический финал и воспоминания об ушедшей молодости и несостоявшемся счастье у Достоевского заменены благополучным финалом обретения «возвращенного рая» и созданием семейной идиллии. В то же время начатая Пушкиным и развитая Тургеневым тенденция пародирования жанра усадебной повести или романа Достоевским продолжена.

Вопрос о значении литературного топонима необходимо рассматривать с учетом его восприятия на определенном фоне, которым является прежде всего реальная ойконимия. Ойконимы — названия населенных пунктов как разновидности топонимов.

Если обратиться к типичным названиям русской усадебной культуры середины XIX в., то, по нашему мнению, словообразовательные модели в названиях усадеб и дач могут быть подразделены на следующие виды:

- 1) с семами рая, изобилия, веселья, благоденствия: *Рай-Семеновское, Райки, Раек, Беспечное, Беззаботы, Отрада (Богом Данная), Отрадное, Кораллово, Нескучное, Милет (сращение от «Милое лето»), Даровое, Приятная Долина, Ясная Поляна, Раздолье, Благодатная;*

- 2) с семами любви, надежды, братства: *Люблино, Надеждино, Братцево*;
- 3) образованные от христианских праздников или святых: *Покровское, Рождественно, Троицкое, Тихвино-Никольское, Заветное*;
- 4) образованные от имени или фамилии: *Алексияновка, Воронцово, Семеновское, Куракино, Суханово*;
- 5) образованные от названия рядом расположенного населенного пункта: *Николо-Урюпино*⁴.

Вероятно, что Достоевский использует четвертую или пятую словообразовательную модель от названия имени / фамилии владельца или населенного пункта, расположенного поблизости. Последняя ономастическая словообразовательная модель была продуктивной в отношении крестьянских хозяйств. Для названия усадеб в середине XIX в. она была нечастотной⁵. Владельцы имений предпочитали их называть «эдемными», «парадизными», «аркадийными» именами. Во множестве появлялись «сколки Эдема», райские уголки» с красивыми, романтически-поэтическими названиями типа *Машиновка, Отрадное, Люблино* и др. [Дмитриева, Купцова: 332]. Подменяя название усадьбы названием села, Достоевский иронизирует и над усадебной культурой, и над традицией усадебной прозы в литературе.

Отметим, что в середине XIX в. на территории Российской империи существовало несколько сел с названием *Степанчиково*. Одно из них в Борисоглебском уезде Ярославской губернии. Об этом документально свидетельствуют архивные документы, связанные с церковью Рождества Божией Матери (1789 г.)⁶. Также существовали сельцо *Степанчиково* во Владимирской губернии Александровского уезда («Свод законов Российской Империи») и сельцо *Степанчиково* в Ижевском стану («Писцовые книги», XVI в.)⁷. Старинная вотчина *Степанчиково* была записана за одним из предков великого русского поэта — думным дворянином Гаврилой Григорьевичем Пушкиным [Веселовский: 189].

Неизвестно, знал ли об их существовании Ф. М. Достоевский. Нас интересует не столько проблема локальной идентификации, сколько проблема осмысления художественной стратегии

писателя, которая не может быть понята без латентной семантики заглавного топонима, формирующего ономастический фон произведения в целом.

В трех километрах от усадьбы Достоевских Даровое располагалось имение Иванчиково, которое было хорошо известно будущему писателю (ныне — это населенный пункт в Зарайском районе Московской области)⁸. Ойконом Степанчиково образован по такой же словообразовательной ономастической модели. Использование уменьшительно-ласкательного суффикса *-чик* указывает на небольшой, мелкопоместный характер имения, а также вносит игровой аспект, соотносясь с карнавальным характером происходящих в имении событий. «Село Степанчиково» открывается представлением главного героя, полковника, который, выйдя в отставку, зажил в имении «как будто всю жизнь свою был коренным, не выезжавшим из своих владений помещиком» (3, 5).

С лингвистической точки зрения словообразование ойконима шло в направлении от антропонима следующим образом: *Степан* — *Степанчиково* с использованием уменьшительно-ласкательного суффикса *-чик* и топонимообразующих формантов *-ов* и *-о*, участвующих в словообразовательном процессе вместе в одном деривационном этапе, образуя морфемный комплекс *-ово*⁹. Подобную словообразовательную модель ойконима, образованного от имени владельца земельного участка или надела, отмечает И. А. Воробьева: «...деревни возникали на базе <...> заимок и сохраняли имя, прозвище первого основателя» [Воробьева: 35].

Вероятно, Достоевский с помощью словообразовательных формантов стремился оживить внутреннюю форму ойконима, актуализируя в нем и уменьшительный, и игровой характер одновременно. Кроме того, использование уменьшительно-ласкательных суффиксов характерно для разговорной речи, а именно — для просторечия-2 (по терминологии Л. П. Крысина¹⁰).

Обилие формантов с уменьшительным значением придает тексту особую стилистическую окрашенность. Кроме того, один из второстепенных героев романа, который стремится к выгодной женитьбе, имеет говорящую фамилию — Мизинчиков¹¹. Частое использование автором слов с уменьшительно-

ласкательным суффиксом *-чик* действительно может быть выражением стремления Достоевского путем игрового отношения в разных диапазонах (вектор изменялся от осторожного пародирования до саркастического снижения) выйти из ситуации жизненного и творческого кризиса.

Итак, попытаемся ответить, по какой причине в качестве доминантного аллюзивного топонима была избрана номинация «Село Степанчиково»? Можно предположить, что на процесс номинации могло повлиять ближайшее семипалатинское окружение писателя. Прежде всего, это хорошо знакомый Достоевскому купец *Федор Степанович Степанов*. Информация о нем содержится в статье Н. И. Левченко «Круг семипалатинских знакомых Достоевского», где автор отмечает, что «у него квартировал А. Е. Врангель», близкий друг писателя. Также исследовательница пишет о том, что «Достоевский давал уроки математики 12-летней племяннице купца Марине. Да, вероятно, Достоевскому было и просто приятно встречаться с этим человеком. Отец его, русский купец *Степан Степанов*, много сделал для налаживания торговых отношений России и Востока, мать — казашка. Он закончил томскую гимназию с отличием, считался одним из образованных купцов Семипалатинска. С 1854 г. Степанов 16 лет был почетным блюстителем семипалатинских училищ. Ежегодно на нужды учебных заведений он выделял 300 рублей серебром, на его средства ежегодно проводился ремонт учебных зданий, а в 1858 г. он выделил деньги на строительство нового каменного здания училища. Благодаря его стараниям в семипалатинских училищах были лучшие библиотеки среди всех учебных заведений Томской губернии» (курсив мой. — Е. С.) [Левченко: 245].

Барон А. Е. Врангель в своих «Воспоминаниях» пишет о Степанове как о радушном, предупредительном хозяине: «Хозяинъ мой, полукиргизъ, купецъ Степановъ, добрый, услужливый, привѣтливый, — дѣлалъ все возможное, чтобы быть мнѣ и пріятнымъ и полезнымъ»¹². Такая характеристика перекликается с образом Ростанева из романа «Село Степанчиково»:

«Трудно было себе представить человека смиреннее и на все согласнее. Если б его вздумали попросить посерьезнее довести кого-нибудь версты две на своих плечах, то он бы, может быть, и довел; он был так добр, что в иной раз готов был решительно все отдать по первому спросу и поделиться чуть не последней рубашкой с первым желающим» (3, 5).

Возможно ли найти параллели семипалатинских впечатлений в художественном тексте? Есть ли в романе герой по имени Степан? Такой герой появляется почти сразу, во второй главе. Это Степан Алексеевич Бахчеев. Так, имя второстепенного персонажа корреспондирует с названием села и усадьбы, придавая им особую значимость¹³. Фамилия героя, без сомнения, восходит к слову *бахча* и является семипалатинским знаком. Как писал в мемуарах А. Е. Врангель, «я жилъ на самомъ берегу Иртыша <...> неподалеку былъ островъ съ огородами и *бахчами дынь и арбузовъ*. <...> *Арбузы и дыни* стали появляться только съ первыми поселенцами изъ Малороссіи, которые въ началѣ 50-хъ годовъ стали селиться по рѣкѣ Лепсѣ и на Копалѣ» (курсив мой. — Е. С.)¹⁴.

В. Н. Захаров предлагает иное толкование семантики имени героя: «У Достоевского, как правило, имя представляет героя, создает его образ. <...> Степан Алексеевич Бахчеев <...> это имя как бы рекомендует его — степной помещик, сопрягая внешнее совпадение (Степан — степь) и внутреннее значение слов (*бахча* — Бахчеев)» [Захаров, 1981: 208]. Действительно, степь была доминантным впечатлением от Семипалатинска, как справедливо указывает ученый. Так, в письме брату Михаилу от 27 марта 1854 г. Достоевский отмечал: «Здесь уже начало киргизской степи. Город довольно большой и людный. <...> Степь открытая. <...> Растительности решительно никакой, ни деревца — чистая степь» (28₁, 178–179).

Добавим, что именно в главе, названной «Господин Бахчеев», содержится упоминание «нестерпимого зноя» (3, 20), которое может быть расценено как еще один семипалатинский знак. О жарком лете Достоевский сообщал брату в том же письме (от 27 марта 1854 г.): «Лето длинное и горячее» (28₁, 179), об этом писал и А. Е. Врангель: «Лѣтомъ Семипалатинскъ невыносимъ: страшно душно», «Дни стояли ужъ очень жаркіе»¹⁵.

Важно указать, что непосредственные семипалатинские впечатления и литературная традиция усадебного текста в творческом процессе Достоевского соединяются с его личным детским опытом жизни в усадьбе. Так, А. Е. Врангель особенно акцентирует воспоминания детства писателя об отческом имении Даровом с его липами: «Въ городѣ на дворѣ уже заблаговременно мы устроили парники и подготовили разсаду. Достоевскаго это чрезвычайно радовало и занимало и не разъ вспоминалъ онъ свое дѣтство и родную усадьбу. Въ началѣ апрѣля мы съ Ѳ. М. переѣхали въ наше Эльдорадо, — въ “Казаковъ Садъ”. <...> передъ домомъ устроили мы цвѣтники. Одна большая аллея прорѣзала весь садъ съ старыми деревьями»¹⁶. В романе Достоевского цветники и цветы выступают как обязательный атрибут гармоничной усадебной жизни: «Пройдя аллею столетних лип, я ступил на террасу, с которой стеклянную дверь прямо входили во внутренние комнаты. Эта терраса была окружена клумбами цветов и заставлена горшками дорогих растений» (3, 31)¹⁷; в комнате Фомы Фомича Опискина «горшки с цветами стояли на окнах и на мраморных круглых столиках перед окнами» (3, 130). Цветочно-мураю «Казакова Сада» в мемуарах Врангеля посвящен следующий фрагмент: «Время въ “Казаковомъ Саду” шло довольно быстро и пріятно. Къ намъ то и дѣло наѣзжали знакомые и завидовали нашему благоустройству <...>. Стояли чудные майскіе дни, зацвѣли мои цвѣтники, — чудесныя георгины, гвоздики, левкои и проч. благодаря тучной нетронутой почвѣ вышли на славу намъ...»¹⁸.

Помимо цветников, летняя дача друзей имела небольшое хозяйство: «Мы устроились совсѣмъ по-помѣщичьи. Я завелъ куръ, трехъ маленькихъ поросятъ отъ дикихъ кабановъ и, ради потѣхи, даже ручного, какъ собака, волченка»¹⁹. Пусть в игровом, уменьшенном варианте, но друзья воссоздают усадебную атмосферу, соблюдая неписанный регламент всего необходимого: «При домѣ были конюшни, сараи и обширный дворъ. Все это обнесено высокимъ досчатымъ заборомъ, а весь садъ и огородъ высокимъ частоколомъ. Усадьба наша расположена была на высокомъ правомъ берегу Иртыша, къ рѣкѣ шелъ отлогій зеленый лугъ»²⁰.

Кроме того, Врангель вспоминает об импровизированном театре, устроенном в манеже Семипалатинска, который неожиданно завершился громким скандалом: «Разъ, помню, писаря батальона устроили въ манежѣ представлѣніе, играли какую-то пьесу. Достоевскій помогаль имъ совѣтами, повель и меня смотрѣть. Кажется, весь городъ собрался, особенно любопытный прекрасный полъ; манежъ былъ набить... И кончилось это удовольствіе скандаломъ. Въ антрактѣ, въ видѣ дивертисмента, вышли солисты-писаря и, думая позабавить публику, запѣли такіа сальныя пѣсни, преподнесли такіе срамныя куплеты, что дамы бросились бѣжать, а Бѣликовъ и офицеры пришли въ неистовый восторгъ и буквально гоготали отъ удовольствія. Повидимому эти пѣсни и куплеты были излюбленные сибирскіе, такъ какъ въ 1859 году я ихъ вновь услышалъ въ бытность мою въ Хабаровскѣ, на подобномъ же солдатскомъ праздникѣ, и также къ вящшей радости сибирскаго бомонда»²¹.

Р. Х. Якубова в статье «Балаганный текст в повести Ф. М. Достоевского “Село Степанчиково и его обитатели”» полно и убедительно описала, как народный театр является скрытым действующим лицом произведения, незримо присутствуя на разных его уровнях: словесном, персонажном, сюжетном [Якубова]. Мы обратим внимание на непристойный характер сибирских песен, которые действуют на аудиторию амбивалентно: дам заставляют в ужасе разбегаться и одновременно приводят в восторг мужчин. Может быть, в трансформированном виде этот факт в тексте романа связан с пляской Фалалея под аккомпанемент народного оркестра, состоящего из двух балалаек, гитары, скрипки и бубна. Фалалей танцует «комаринского» весело, задорно, легко и свободно, приводя в восторг своих зрителей. И только Фома Фомич преследует ребенка за неприличность содержания этой песни (см. об этом: [Якубова, 2007: 399], [Лотман, 1996: 71–73, 76]).

Таким образом, включение семипалатинского и, шире, сибирского, биографического контекста Достоевского в интерпретацию семантики заглавия романа расширяет смысловое наполнение ойконима, усиливает его символический ореол, раздвигая границы ономастического пространства произведения, позволяя осмыслить семантику заглавия романа в биографическом и литературно-культурном контексте.

Примечания

- * Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Министерства образования и науки Алтайского края в рамках научного проекта № 17-14-22003 «Сибирь Ф. М. Достоевского: семиотика пространства и нарративные стратегии».
- ¹ См.: [Примечания] // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 3. С. 489. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках.
- ² «У Гоголя во второй главе “Мертвых душ” в характеристике Манилова упоминается село Селифан: “Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан” <...>. Оно представляет собой составную часть старинной русской поговорки. Как известно, имя Селифан носит кучер Чичикова, а что касается выражения “ни в городе Богдан”, то есть вариант этой поговорки, в которой эта часть звучит как раз как “ни в городе Степан”. Своей бесхарактерностью Ростанев вполне мог вызвать у Достоевского подобные ассоциации, а уменьшительно-ласкательный суффикс: не Степан, а Степанчик — соответствует жанру комического романа. Прибавим, что имя “Степан” хорошо подходило для заглавия романа Достоевского, поскольку в имении Ростанева оказалась собрана самая разношерстная компания (что подчеркнуто второй частью заглавия: “...и его обитатели”), между тем греческое слово “стефанос”, от которого происходит это имя, означает “венок»» [Кибальник: 87].
- ³ По мнению С. А. Кибальника, «топологические заглавия вообще нередко встречаются в послегоголевской литературе. Так, помимо “Дома в деревне” Я. П. Полонского, можно вспомнить напечатанные в 1859 г. в “Современнике” “Дворянское гнездо” Тургенева и даже роман Г. П. Данилевского “Село Сорокопановка”. Последнее заглавие, ставшее известным Достоевскому уже после того, как он озаглавил свою повесть “Село Степанчиково...”, демонстрирует устойчивость пушкинско-гоголевской топологической модели, которая в случае с заглавиями произведений Достоевского и Данилевского построена на анафоре, оттеняющей тождество имени и отчества главного героя “Фома Фомич”. На сходной анафоре построена также вторая часть народной поговорки, использованной Гоголем: “ни в селе Селифан”» [Кибальник: 87–88].
- ⁴ Названия усадеб почерпнуты: [Евангулова], [Дмитриева, Купцова].
- ⁵ Подробнее о традициях называния усадеб см.: [Дмитриева, Купцова: 334]. «В XVII–XVIII вв. названия усадеб часто давались по фамилиям владельцев (Воронцово, Куракино, Обольяниново и т. п.). В конце XVIII — начале XIX в. уже не только царские резиденции, дворцы, парки называются семейными именами (как, к примеру, Александрова дача), но любой помещик мог назвать именами своих близких (а также уменьшительными, домашними вариантами этих имен) принадлежащие ему деревни, что

придавало топонимам камерный, интимный характер. Вот только некоторые из подобных примеров: Александрия (гр. А. В. Браницкой), село Анна (Ростопчиных), Марьино (кн. И. И. Барятинского), Надеждино (М. М. Кугроедова, названо в честь жены, Н. И. Аксаковой) и др.» [Дмитриева, Купцова: 334].

- ⁶ Упоминания сел с таким названием имеются в архивных делах, на которые ссылается Интернет-портал архивной службы Ярославской области: (см.: URL: <http://www.yar-archives.ru/archive/search/?q=%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%87%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE&search%5Bfund%5D%5Brename%5D=on&search%5Bunit%5D%5Bcaption%5D=on&id=0>).
- ⁷ См. об этом: [Греков: 194–195], [Шватченко: 179].
- ⁸ Выражаем благодарность В. А. Викторовичу, который обратил наше внимание на эту информацию.
- ⁹ В диахроническом аспекте суффикс *-чик* действительно имеет уменьшительно-ласкательное значение, но в современном Достоевскому языку его значение несколько стирается по двум причинам: во-первых, ойконимы, как правило, теряют эмоционально-экспрессивную окрашенность, во-вторых, значение имеет только последний аффикс *-ов*, который образует суффиксальным способом название топонима от имени лица, который владеет земельным участком или наделом.
- ¹⁰ По мнению Л. П. Крысина, «просторечие — наиболее своеобразная подсистема русского национального языка» [Крысин: 53]. «Для просторечия-2 характерно использование диминутивов типа *огурчик, номерок, документики, газировочка <...>*» как выражение своеобразно понимаемой вежливости [Крысин: 66]. Кроме того, сдвиги в структуре и характере разговорно-литературного языка приводят к активизации «следующих тенденций: усиление диалогизации устного <...> общения; усиление личностного начала; возрождение игровой, карнавальной стихии...» [Крысин: 103].
- ¹¹ Эта фамилия употребляется в тексте 74 раза, включая название 10-й главы произведения. Кроме того, автор использует и другие слова с суффиксом *-чик*: мальчик (11), голубчик (2), розанчик (2), чепчик (2), диванчик (2), романчик (1), кончик (1), сувенирчик (1), пальчики (1). В романе есть еще слова с формантом *-чик*: догадчик (1) и переписчик (1), но мы их не включили в анализ, поскольку суффикс в данном случае не имеет уменьшительного значения. Кроме того, в тексте присутствуют и другие уменьшительные суффиксы: *незабудочки* (1), *ножки* (1), *узелок* (1), что подтверждает наличие диминутивов, также характеризующих просторечие-2.
- ¹² Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевскомъ въ Сибири. 1854–56 гг. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1912. 221 с.
- ¹³ Добавим, что слово *усадыба* встречается в произведении всего 2 раза, а слово *село* и его словоформы — 9, включая название; *селянин* — 2, *сельский* — 2. Степанчиково встречается 15 раз, вместе с названием.

- Имя *Степан* упоминается в романе 29 раз (24 вместе с отчеством Алексеевич, 5 — только имя), что косвенно подтверждает нашу гипотезу.
- ¹⁴ Врангель А. Е. Воспоминания... С. 22, 50.
 - ¹⁵ Там же. С. 42, 44.
 - ¹⁶ Там же. С. 43.
 - ¹⁷ Совсем не обязательно, что столетние липы были знаком биографическим: «...именно липы наиболее рекомендовались садовниками для засадки закрытых аллей, и именно они получили особое распространение в русских помещичьих усадьбах, составив свой особый топос в литературе» [Купцова, Дмитриева, 2003: 60]. Поэтому липовые аллеи были знаком-символом русской усадебной культуры и усадебного текста.
 - ¹⁸ Врангель А. Е. Воспоминания... С. 47.
 - ¹⁹ Там же. С. 45.
 - ²⁰ Там же. С. 44.
 - ²¹ Там же. С. 27–28.

Список литературы

1. Виноградов И. А. Литературная проповедь Н. В. Гоголя: pro et contra // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 2. — С. 49–124 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530266349.pdf (28.05.2018). DOI 10.15393/j9.art.2018.5181
2. Волгин И. Л. Долг, равный жизни // Село Степанчиково и его обитатели. Записки из подполья. Игрок. — М.: Правда, 1986. — С. 5–32.
3. Воробьева И. А. Топонимика Западной Сибири. — Томск: Изд-во Томского университета, 1977. — 152 с.
4. Греков Б. Д. Крестьяне на Руси с древнейших времен и до XVII века: в 2-х кн. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. — Книга вторая. — 470 с.
5. Гроссман Л. П. Деревня Достоевского // Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. — М., 1935. — С. 7–34.
6. Дмитриева Е. Е. Жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай / Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова. — 2-е изд. — М.: ОГИ, 2008. — 528 с.
7. Евангулова О. С. Художественная «Вселенная» русской усадьбы. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 304 с.
8. Захаров В. Н. Комический шедевр Достоевского // Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели: из записок неизвестного. — Петрозаводск: «Карелия», 1981. — С. 206–213.
9. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 209 с.
10. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Изд-во «Индрик», 2013. — 456 с.
11. Зинин С. И. Введение в поэтическую ономастику [Электронный ресурс]. — URL: <http://imja.name/poehtonimy/onomprostranstvo-proizvedeniya.shtml> (28.05.2018).
12. Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. — СПб.: Петрополис, 2013. — 432 с.

13. Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский: творческий путь (1821–1859). — М.: Худож. лит., 1960. — 606 с.
14. [Крысин Л. П.] Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация / отв. ред. Л. П. Крысин. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 568 с.
15. Левченко Н. И. Круг знакомых Ф. М. Достоевского в Семипалатинский период жизни // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 1994. — Т. 11. — С. 235–246.
16. Лотман Л. М. «Село Степанчиково» Достоевского в контексте литературы второй половины XIX века // Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1987. — Т. 7. — С. 152–165.
17. Лотман Л. М. О литературном подтексте одного из эпизодов повести «Село Степанчиково и его обитатели» (Сон про белого быка) // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 1996. — Т. 12. — С. 66–77.
18. Нестюричева Н. А. Реминисцентное измерение повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Вестник Удмурдского университета. — 2013. — Вып. 4. — С. 25–32.
19. Реизов Б. Г. Достоевский и Диккенс // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1970. — С. 159–169.
20. Семькина Р. С.-И. Проза Ф. М. Достоевского 1850-х годов: «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели»: (Комическое: мир и характеры): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1992. — 17 с.
21. Семькина Р. С.-И. Поэтика хронотопа в повести «Село Степанчиково и его обитатели» // Культура и текст. — 1997. — № 2. — С. 14–18.
22. Семькина Р. С.-И. Село Степанчиково и его обитатели // Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь справочник / сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. — СПб., 2008. — С. 163–167.
23. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 198–226.
24. Утехин Н. П. Комические повести и рассказы Достоевского // Село Степанчиково и его обитатели. — М.: Советская Россия, 1986. — С. 3–32.
25. Шватченко О. А. Светские феодальные вотчины в России во второй половине XVII века: (историко-географический очерк). — М.: Изд. центр ИРИ РАН, 1996. — 286 с.
26. Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. — Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1987. — 350 с.
27. Якубова Р. Х. Балаганный текст в повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Достоевский и современность: материалы XX Международных Старорусских чтений 2005. — Великий Новгород, 2006. — С. 410–421.

Информация об авторе: Сафронова Елена Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Алтайского государственного университета.

Дата поступления в редакцию: 15.06.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Elena Yu. Safronova

(Barnaul, Russian Federation)

esafr@mail.ru

Genius Loci in the Poetics of the Novel “The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants” by F. M. Dostoevsky

Abstract. The article offers one of the possible interpretations of the semantics of the title toponym of the work of F. M. Dostoevsky “The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants”, gives the definition of an allusive toponym, analyzes the type of oikonym and its word-forming model. The naming “Stepanchikovo Village” fits into the manor text (enters in the farmstead text) of Russian culture and literature. The author ties the nomination of the estate of Rostanov with the personal provincial experience of the writer, the main place in which belongs to Semipalatinsk. The dominant allusive toponym of Stepanchikovo village actualizes the non-textual information and the subtext of the work, presumably referring to the name of merchant Stepan Stepanov, who hosted A. E. Wrangel, Dostoevsky’s close friend. Such details as the name of the character Stepan Bakhcheev, “intolerable heat”, rare flowers in the estate and the Cossack servant allude to the estate “Kazakov’s garden” belonging to Stepan Stepanov, which used to be rented by A. E. Wrangel for spending summer time with friends.

Keywords: Dostoevsky, “The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants”, allusive toponym, topos, manor text, Siberian text, Semipalatinsk

References

1. Vinogradov I. A. The Literary Sermon of N. Gogol: Pro et Contra. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2018, vol. 16, no. 2, pp. 49–124. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530266349.pdf (accessed on May 28, 2018). DOI 10.15393/j9.art.2018.5181 (In Russ.)
2. Volgin I. L. The Duty Equal to Life. In: *Selo Stepanchikovo i ego obitateli. Zapiski iz podpol'ya. Igrok* [The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants. Notes from the Underground. The Gambler]. Moscow, Pravda Publ., 1986, pp. 5–32. (In Russ.)
3. Vorobeva I. A. *Toponimika Zapadnoy Sibiri* [Toponymics of Western Siberia]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1977. 152 p. (In Russ.)
4. Grekov B. D. *Krest'yane na Rusi s drevneyshikh vremen i do XVII veka: v 2-kh knigakh* [The Peasants in Russia from the Ancient Times to the 17th Century: in 2 Books]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1954, book 2. 470 p. (In Russ.)
5. Grossman L. P. The Village of Dostoevsky. In: *Dostoevskiy F. M. Selo Stepanchikovo i ego obitateli* [Dostoevsky F. M. The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants]. Moscow, 1935, pp. 7–34. (In Russ.)

6. Dmitrieva E. E. *Zhizn' usadbnogo mifa. Utrachennyy i obretennyy ray* [The Life of the Homestead Myth. The Lost and Regained Paradise]. Moscow, Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
7. Evangulova O. S. *Khudozhestvennaya «Vselennaya» russkoy usad'by* [The Artistic "Universe" of the Russian Homestead]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2003. 304 p. (In Russ.)
8. Zakharov V. N. The Comic Masterpiece of Dostoevsky. In: *Dostoevskiy F. M. Selo Stepanchikovo i ego obitateli: iz zapisok neizvestnogo* [Dostoevsky F. M. The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants: from the Notes of the Unknown]. Petrozavodsk, Kareliya Publ., 1981, pp. 206–213. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika* [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]. Leningrad, Pushkin Leningrad State University Publ., 1985. 209 p. (In Russ.)
10. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [The Author's Name Is Dostoevsky. An Essay on the Creative Work]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
11. Zinin S. I. *Vvedenie v poeticheskuyu onomastiku* [Introduction to the Poetic Onomastics]. Available at: <http://imja.name/poehtonimy/onomprostranstvo-proizvedeniya.shtml> (accessed on May 28, 2018). (In Russ.)
12. Kibal'nik S. A. *Problemy intertekstual'noy poetiki Dostoevskogo* [Problems of the Intertextual Poetics of Dostoevsky]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2013. 432 p. (In Russ.)
13. Kirpotin V. Ya. *F. M. Dostoevskiy: tvorcheskiy put' (1821–1859)* [F. M. Dostoevsky: Creative Way (1821–1859)]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1960. 606 p. (In Russ.)
14. Krysin L. P. *Sovremennyy russkiy yazyk: Sotsial'naya i funktsional'naya differentsiatsiya* [Modern Russian Language: Social and Functional Differentiation]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. 568 p. (In Russ.)
15. Levchenko N. I. The Circle of Friends of F. M. Dostoevsky in the Semipalatinsk Period of Life. In: *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Researches]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, vol. 11, pp. 235–246. (In Russ.)
16. Lotman L. M. "The Village of Stepanchikovo" by Dostoevsky in the Context of Literature of the Second Half of the 19th Century. In: *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Researches]. Leningrad, Nauka Publ., 1987, vol. 7, pp. 152–165. (In Russ.)
17. Lotman L. M. On the Literary Subtext of One of the Episodes of the Novel "The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants" (A Dream About a White Bull). In: *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Researches]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, vol. 12, pp. 66–77. (In Russ.)
18. Nestyuricheva N. A. Reminiscence Dimension of Dostoevsky's Novel "The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants". In: *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Bulletin of Udmurt University], 2013, issue 4, pp. 25–32. (In Russ.)
19. Reizov B. G. Dostoevsky and Dickens. In: *Iz istorii evropeyskikh literatur* [From the History of European Literatures]. Leningrad, Pushkin Leningrad State University Publ., 1970, pp. 159–169. (In Russ.)

20. Semykina R. S.-I. *Proza F. M. Dostoevskogo 1850-kh godov: «Dyadyushkin son», «Selo Stepanchikovo i ego obitateli»: (Komicheskoe: mir i kharaktery): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Prose of F. M. Dostoevsky of the 1850s: "Uncle's Dream", "The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants": (The Comic: the World and Characters). PhD. philol. sci. diss. abstract]. Yekaterinburg, 1992. 17 p. (In Russ.)
21. Semykina R. S.-I. The Poetics of the Chronotope in the Novel "The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants". In: *Kul'tura i tekst* [Culture and Text], 1997, no. 2, pp. 14–18. (In Russ.)
22. Semykina R. S.-I. The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants. In: *Dostoevskiy: sochineniya, pis'ma, dokumenty: slovar' spravochnik* [Dostoevsky: Works, Letters, Documents: Word Reference]. St. Petersburg, 2008, pp. 163–167. (In Russ.)
23. Tynyanov Yu. N. Dostoevsky and Gogol (More on the Theory of Parody). In: *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 198–226. (In Russ.)
24. Utekhin N. P. Comic Novels and Stories by Dostoevsky. In: *Selo Stepanchikovo i ego obitateli* [The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1986, pp. 3–32. (In Russ.)
25. Shvatchenko O. A. *Svetskie feodal'nye votchiny v Rossii vo vtoroy polovine XVII veka: (istoriko-geograficheskiy ocherk)* [The Secular Feudal Homesteads in Russia in the Second Half of the 17th Century: (Historical and Geographical Essay)]. Moscow, Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences Publ., 1996. 286 p. (In Russ.)
26. Shchennikov G. K. *Dostoevskiy i russkiy realizm* [Dostoevsky and Russian Realism]. Sverdlovsk, A. M. Gorky Ural State University Publ., 1987. 350 p. (In Russ.)
27. Yakubova R. Kh. The Farcical Text in the Novel by F. M. Dostoevsky "The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants". In: *Dostoevskiy i sovremennost'* [Dostoevsky and Modern Age]. Novgorod the Great, 2006, pp. 410–421. (In Russ.)

Information about the author: Safronova Elena Yu. — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of General and Applied Philology, Literature and Russian Language of Altai State University.

Received: June 15, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5461

УДК 821.161.1.09“18”

Владимир Николаевич Захаров

(Петрозаводск, Российская Федерация)

vnz01@yandex.ru

Поэтика и жанр маргиналий в записных книжках и рабочих тетрадях Достоевского*

Аннотация. Маргиналии читателей являются неперенным атрибутом книжной культуры. Они выражают критическое отношение к основному тексту, не только чужому, но зачастую своему. Анализ маргиналий имеет важное значение в изучении биографии исторических лиц, жизни и творчества писателей: их пометы на полях, критические суждения, полемика, комментарии и дополнения раскрывают их личность как читателей. Особый статус имеют маргиналии в личном рукописном тексте. Ключевая единица творческого процесса Ф. М. Достоевского — лист, страница, иногда разворот листа. В рукописях писателя в основном преобладают редакторские и творческие пометы. Они имеют разные функции в структуре и композиции текста. В их взаимодействии возникает новое семантическое единство. Пометы на полях дополняют основной текст новыми смыслами и нюансами. В маргиналиях происходит параллельное развитие темы, обрзуется метатекст по отношению к основному тексту. В современной эдиционной практике маргиналии игнорируются. Необходимо сохранять маргиналии в публикациях рукописного наследия писателей.

Ключевые слова: жанр, поэтика, маргиналии, пометы на полях, структура текста, метатекст, записные книжки, рабочие тетради, каллиграфия, корректурные знаки

Значение маргиналий осознано в современной критике и литературоведении. Они описаны как жанр, как форма критики и способ редактирования текста. Особый интерес представляют пометы на полях книг и рукописей писателей и исторических лиц. Обстоятельно исследованы читательские пометы как атрибут англо-американской книжной культуры [Jackson, 2001], изучены маргиналии в книгах Вольтера (критический обзор их многотомного издания см.: [Елагина, 2009]), описаны маргиналии в книгах А. С. Пушкина [Модзалевский, 1988], В. А. Жуковского [Библиотека Жуковского, 1978–1988], Л. Н. Толстого [Библиотека Толстого, 1972–1999], А. А. Блока

[Библиотека Блока, 1984–1986], М. Горького [Библиотека Горького, 1981] и др.

Библиотека Достоевского не сохранилась. Обстоятельства его жизни не способствовали формированию книжного собрания в 1840–1850-х гг. Собранные в начале 1860-х гг. книги распродали пасынок во время заграничных скитаний супругов Достоевских. Купленные книги и полученные по почте номера «Русского Вестника» и «Зари» не обременили багаж возвратившихся в Россию путешественников. Новая библиотека формировалась лишь в последнее десятилетие жизни писателя, но в исторических передрыгах 1910-х гг. не уцелело даже то, что могло бы сохраниться. Существует реконструкция книжного собрания Достоевского [Библиотека Достоевского, 2005]. В процессе подготовки описания в библиотеках Москвы и Петербурга выявлено лишь незначительное число мемориальных книг, среди них еще меньше тех, в которых имеются пометы писателя¹.

Из книг Достоевского в полной мере описаны лишь пометы на его каторжном Евангелии (см.: [Kjetsaa, 1984], [Евангелие Достоевского, 1999], [Евангелие Достоевского, 2010], [Евангелие Достоевского, 2017]). В них сосредоточен опыт чтения гения и его раздумий над страницами «вечной книги» [Евангелие Достоевского, 2010], [Евангелие Достоевского, 2017].

Внимание исследователей в основном привлекают маргиналии Достоевского на полях чужих текстов, в меньшей степени их интересуют маргиналии на полях авторских рукописей писателя. Исключение — публикация помет Достоевского на письмах и конвертах его корреспондентов 1859–1881 гг. [Достоевский, 1990: 66–72].

В изданиях рукописей, записных книжек и рабочих тетрадей Достоевского маргиналии, как правило, не воспроизводятся. В лучшем случае их включают в основной корпус текста как вставки, чаще переносят в примечания.

Между тем важность маргиналий была очевидна уже А. Г. Достоевской, когда она издавала рукописное наследие писателя. Так, в первом томе посмертного и шестом томе юбилейного Полных собраний сочинений она сохранила такой

тип маргиналий, как авторская рубрикация текста [Достоевский, 1883: 355–375], [Достоевский, 1905: 597–616].

В 1928 г. в издательстве «Piper Verlag» вышел подготовленный В. Л. Комаровичем том с публикацией рукописей романа «Братья Карамазовы» в переводе на немецкий язык. Это лучшее издание рукописей Достоевского с текстологической точки зрения: в книге сохранена структура рукописного текста, воспроизведены многие авторские пометы на полях [Dostojewski, 1928: 242–531].

Современные издатели игнорируют даже эти частные текстологические решения.

Какова роль и в чем значение маргиналий? Нужно ли воспроизводить их в печатном тексте? Эти, казалось бы, риторические вопросы требуют аргументированных ответов.

В творческой работе у Достоевского как *писателя* были свои пристрастия.

Со знанием дела князь Мышкин хвалит письменные принадлежности в кабинете генерала Епанчина:

«У васъ же такіа славныя письменныя принадлежности, и сколько у васъ карандашей, сколько перьевъ, какая плотная, славная бумага...» [Достоевский, 2009: 32].

Комментируя эти слова героя, А. Г. Достоевская отмечала, что муж следил за форматом и качеством бумаги и перьев:

«Θеодоръ Михайловичъ любилъ хорошія письменныя принадлежности и всегда писалъ свои произведенія на плотной, хорошей бумагѣ съ едва замѣтными линейками. Требовалъ и отъ меня, чтобы я переписывала имъ продиктованное на плотной бумагѣ только опредѣленнаго формата. Перо любилъ острое, твердое. Карандашей почти не употреблялъ» [Примечания А. Г. Достоевской, 2016: 91].

Особое значение он придавал и качеству чернил:

«Любилъ совершенно черныя чернила и хорошую толстую бумагу» [А. Г. Достоевская...: 237].

Достоевский был педантичен к оформлению даже стенографического текста:

«Когда диктовал, то говорил “на другой строчке”, “разговорно”, “не разговорно”. Восклицательный знак, вопросительный знак любил, чтобы ставили, как можно ближе, решительно около самого слова, и всегда настаивал на этом» [А. Г. Достоевская...: 233].

Столь же требователен Достоевский был к выбору бумаги и переплету записных книжек и творческих (рабочих) тетрадей. Особых предпочтений не было, главное различие — их назначение и формат: записную книжку можно было положить в карман, рабочие тетради требовали места для письменной работы за столом.

Писатель придавал особое значение графическому оформлению текста, следил за «разграфлением» рукописного и печатного текста, его разбивкой на строки и абзацы, эстетически оценивал разные начертания букв и типы почерков. Необходимо сохранять эти особенности в адекватной передаче смысла рукописных записей Достоевского.

Некоторых героев автор наделял даром каллиграфического письма.

Повествователь и герой в романе «Село Степанчиково и его обитатели», вселяясь по приезде в комнату во флигеле, заметил «премиленькую каллиграфскую работу» Видоплясова:

«...лист почтовой бумаги, великолѣпно исписанный разными шрифтами, отдѣланный гирляндами, парафами и росчерками. Заглавные буквы и гирлянды разрисованы были разными красками» [Достоевский, 1997: 293].

Эти особенности каллиграфии героя свидетельствуют о неподдельном интересе самого писателя к искусству каллиграфии (обзор публикаций на эту тему см. в статье: [Баршт, 2018]).

О том же свидетельствует анализ особенностей разных каллиграфических начертаний в романе «Идиот». Князь Мышкин мастерски показывает владение сразу шестью почерками: «средневѣковымъ русскимъ шрифтомъ», «круглымъ, крупнымъ французскимъ шрифтомъ, прошлаго столѣтія», «шрифтомъ площаднымъ, шрифтомъ публичныхъ писцовъ» (перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно, а вышло удачно), оригинальным русским шрифтом — «писарскій или, если хотите, военно-писарскій» («круглый

шрифть, славный, черный шрифть, черно написано, но съ замѣчательнымъ вкусомъ»), «простымъ, обыкновеннымъ и чистѣйшимъ англійскимъ шрифтомъ: дальше ужъ изящество не можетъ идти, тутъ все прелесть, бисеръ, жемчугъ; это закончено», «варіаціей, и опять французской» («тотъ же англійскій шрифть, но черная линія капельку почернѣе и потолще чѣмъ въ англійскомъ, анъ — пропорція свѣта и нарушена; и замѣтьте тоже: овалъ измѣненъ, капельку круглѣе и вдобавокъ позволенъ росчеркъ, а росчеркъ это наиопаснѣйшая вещь!») [Достоевский, 2009: 37–38].

Достоевский артистично воспроизводил характер «чужого» письма.

Почерк человека индивидуален. В жизни, как правило, каждый из нас обходится одним типом скорописи. Достоевскому было необходимо множество характерных выражений индивидуального почерка. Только кириллическая скоропись у него предстает как минимум в трех видах: «школьная», «беглая», «бисерная». Типов каллиграфического письма у него значительно больше, чем у героя-каллиграфа князя Мышкина.

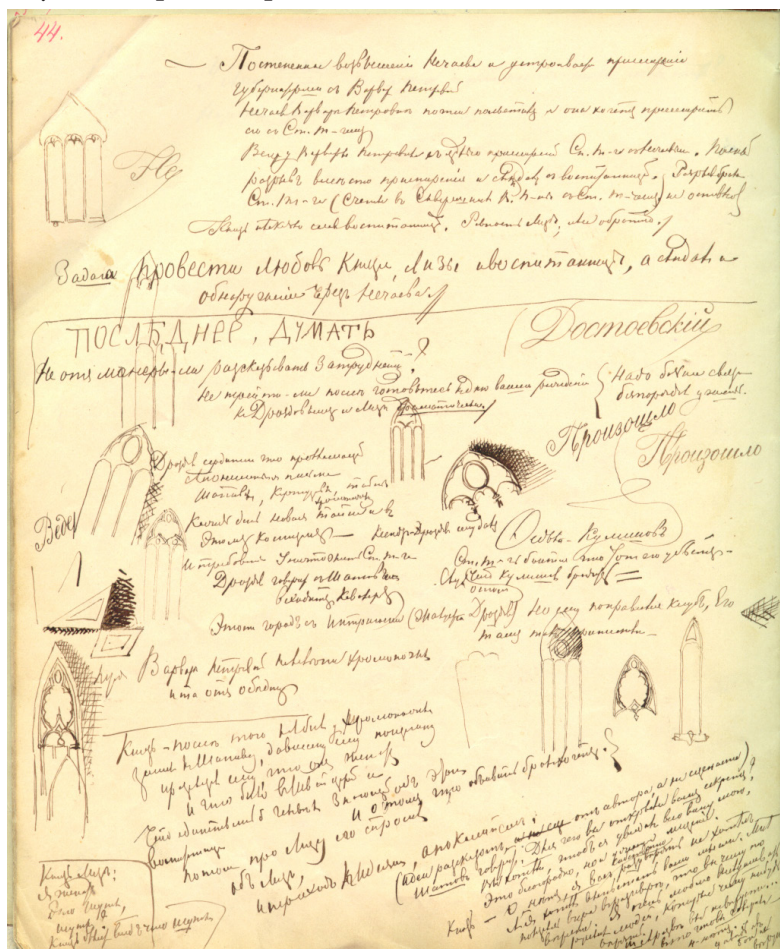
В понимании Достоевского буква выражает дух, национальный характер человека и народа, смысл речи и слова.

Достоевский высоко ценил творческий потенциал записных книжек и рабочих тетрадей. В них он вспоминал старые художественные образы, обретал новые мысли, вдохновлялся идеями, замыслами, «словами и словечками» своих героев.

В этой писательской работе Достоевского основной единицей творческого процесса были *лист*, *страница*, иногда *разворот листа*. Достоевский стремился заполнить лист так, чтобы оставить поля для исправлений, вставок, комментариев. Он предпочитал завершить запись на странице или на развороте листа, лишь бы не переносить текст на следующую страницу. В этом плане показательна его аналитическая характеристика Н. Н. Страхова, которая заполнила все поля страницы.

Начав характеристику давнего знакомого и приятеля, Достоевский последовательно развивает начальные наблюдения, уходит на поля страницы, закручивая своеобразную спираль анализа предательских черт личности ненадежного соратника.

Есть целые страницы, заполненные только рисунками, каллиграфией, пробами пера, но чаще они появляются в тексте и на его полях, нередко рисунки, каллиграфия, пробы пера выступают в роли маргиналий.

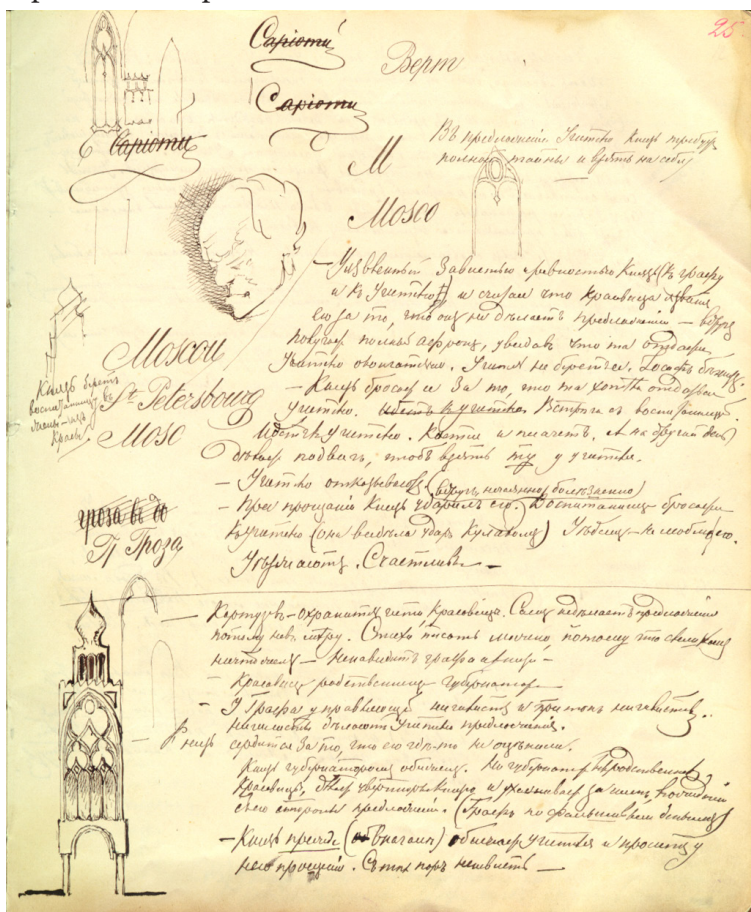


Илл. 3. РГАЛИ. Ф. 212.1.8. С. 44

Вряд ли случайно в процессе заполнения книжек и тетрадей появляются пропуски. Для каких записей оставлены чистые листы? Что означают эти «паузы»?

Наброски к одному роману обычно велись в разных тетрадах. Многие страницы заполнены разновременными записями, которые в ряде случаев даны в «перевернутом» или «обратном» порядке.

Внешне записи производят впечатление хаоса и беспорядка, но они создавались в своей, понятной писателю логике. Текст, рисунки, каллиграфия зачастую образуют сложное иррациональное единство, в котором автор дает ассоциативное решение творческой задачи.



В процессе писания Достоевский мыслил лист тематическим единством, в котором маргиналии вместе с основным текстом составляют композиционное целое.

Как жанр, маргиналии — пометы на полях печатного или рукописного текста. Они могут быть в виде корректурных знаков, символов, цифр, отчеркиваний, рисунков, геометрических фигур, архитектурных деталей, слов, комментариев, развернутых суждений и набросков.



Илл. 5, 6, 7, 8. Типы маргиналий в рабочих тетрадях Достоевского
РГАЛИ. Ф. 212.1.11. Л. 97; Ф. 212.1.3. С. 109 (39);
Ф. 212.1.11. Л. 86; Ф. 212.1.5. С. 134

В структуре и композиции рукописного текста маргиналии выполняют разные функции, прежде всего служебные и творческие.

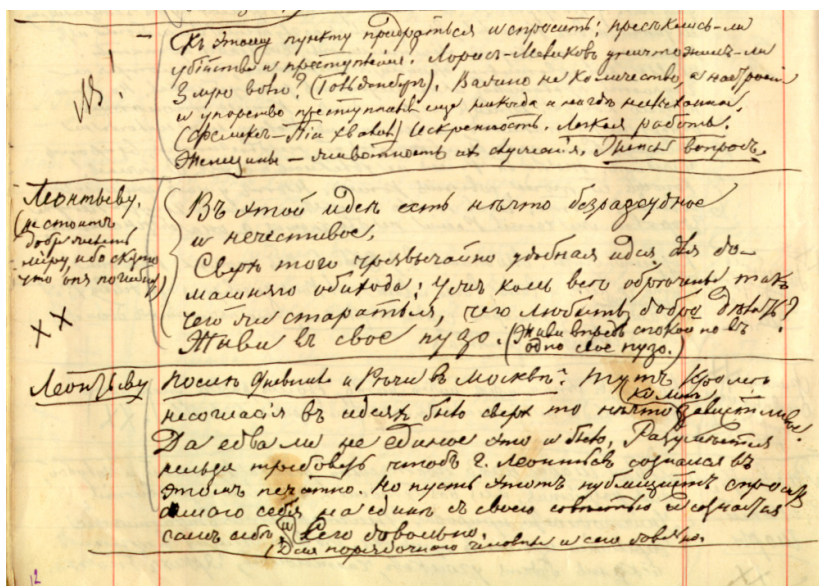
В маргиналиях происходит развитие темы. Текст насыщается новыми смыслами и нюансами. При просмотре записей автор, как правило, исправлял текст, дополняя и уточняя его значение.

Редактирование неизбежно, чаще всего оно происходит в тексте, некоторые исправления и вставки вынесены на поля.

В записных книжках из-за их карманного формата практически отсутствуют пометы на полях. Основная функция маргиналий — редактирование записей: вставки, правка, варианты, наброски, отчеркивания, отметки.

Лист и страница рабочих тетрадей давали больше возможностей для творческой работы. В рукописях преобладают редакторские и корректурные маргиналии, в рабочих тетрадях — творческие. Различны были и авторские установки: в набросках рабочих тетрадей разрабатывался замысел, в рукописях создавался связанный литературный текст. Наброски на отдельных листах, как правило, идентичны по структуре тексту на страницах рабочих тетрадей.

В рабочих тетрадях происходило развитие замысла. В маргиналиях автор формулировал творческие задания, размечал текст, комментировал и пояснял записи.



Илл. 9. РГАЛИ Ф. 212.1.17. С.12 (фрагмент)

Примечания

* Исследование выполнено по гранту Российского научного фонда (проект № 16-18-10034), ИРЛИ РАН.

- ¹ Отмечу недосмотр составителей описания библиотеки: маргиналии в тексте рассказа «Господин Прохарчин», опубликованного в журнале «Отечественные Записки» (1846, № 10), не принадлежат Достоевскому и атрибутированы ему ошибочно [Библиотека Достоевского, 2005: 47].

Список литературы

1. А. Г. Достоевская. Материалы для биографии Ф. М. Достоевского (1880–1881) / публ. Т. И. Орнатской // Литературный архив: Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. — СПб.: Наука, 1994. — С. 229–247.
2. Баршт К. А. Каллиграфическое письмо Ф. М. Достоевского в рукописях к роману «Преступление и наказание» // Неизвестный Достоевский. — 2018. — № 3. DOI: 10.15393/j10.art.2018.3641.
3. Библиотека А. А. Блока. Описание: в 3 кн. / под. ред. К. П. Лукирской. — Л.: БАН, 1984—1986. — Кн. 1–3.
4. Библиотека В. А. Жуковского в Томске: в 3 ч. / отв. ред. Ф. З. Канунова. — Томск: Изд-во Томского университета, 1978–1988.
5. Библиотека Л. Н. Толстого в Ясной Поляне: библиографическое описание: в 3 т., в 5 ч. / предисл. В. Ф. Булгакова. — М.: Книга, 1972–1999.
6. Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н. Ф. Буданова; сост. Н. С. Быкова, Н. Ф. Буданова, С. А. Ипатова, Л. Г. Мироненко, Б. Н. Тихомиров, И. Д. Якубович. — СПб.: Наука, 2005. — 338 с.
7. [Достоевский Ф. М.] Полн. собр. соч.: в 14 т. — СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1883. — Т. 1: Биография, письма и заметки из записной книжки с портретом Ф. М. Достоевского и приложениями. — 839 с.
8. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Изд-е шестое. — СПб.: Тип. П. Ф. Пантелеева, 1905. — Т. 8. — 628 с.
9. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1990 — Т. 30. — Кн. 2. — 431 с.
10. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / Ф. М. Достоевский; изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1997. — Т. 3. — 908 с.
11. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / Ф. М. Достоевский; изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. — Т. 8. — 846 с.
12. Текст Евангелия с пометами Достоевского / руковод. проекта, научное ред., описание помет, подготовка текста В. Н. Захаров // Евангелие Достоевского [Электронный ресурс] / ПетрГУ. — URL: <http://philolog.petrstu.ru/fmdost/Gospel/index.htm> (10.05.2018).
13. Евангелие Достоевского: в 2 т. / подгот. текста, коммент. В. Н. Захарова, В. Ф. Молчанова, Б. Н. Тихомирова. — М.: Русский Мирь, 2010. — Т. 1: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. — 656 с.

14. Евангелие Достоевского: в 3 т. / В. Н. Захаров, В. Ф. Молчанов. — Т. 1: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. Факсимиле. Сибирская тетрадь. Факсимиле. Описание маргиналий Достоевского [Электронный ресурс]. — URL: <http://deniskmc.beget.tech/> (15.05.2018).
15. Елагина Н. А. Корпус читательских помет Вольтера: от замысла к его осуществлению: в 2 кн. // Век Просвещения. — 2009. — Вып. 2. — Кн. 2. — С. 93–104.
16. Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание: в 2 кн. / сост. Р. Г. Бейслехем, М. М. Пешкова, А. Д. Смирнова. — М.: Наука, 1981. — Кн. 1–2.
17. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. — М.: Книга, 1988. — 441 с.
18. Примечания А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского / примеч. Т. В. Панюковой // Неизвестный Достоевский. — 2016. — № 2. — С. 81–134 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1468928687.pdf (15.05.2018). DOI: 10.15393/j10.art.2016.2741.
19. F. M. Dostojewski. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente. Erläutert von W. Komarowitsch. — München: R. Piper, 1928. — 618 s.
20. Jackson H. J. Marginalia: Readers Writing in Books. — New Haven: Yale University Press, 2002. — 324 p.
21. Kjetsaa G. Dostoevsky and His New Testament. — Oslo: Solum Forlag; Atlantic Highlands; New Jersey: Humanities Press, 1984. — 82 p.

Информация об авторе: Захаров Владимир Николаевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета.

Дата поступления в редакцию: 05.08.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Vladimir N. Zakharov

(Petrozavodsk, Russian Federation)

vnz01@yandex.ru

The Poetics and Genre of Marginalia in Fyodor Dostoevsky's Notebooks and Workbooks

Acknowledgements: The article was written with the support of Russian Science Foundation (RSF), grant no. 16-18-10034.

Abstract. The marginalia of readers are an indispensable attribute of book culture. They reflect a critical attitude to the main text, not only to someone else's, but often to their own. Analysis of marginalia is important for the study of the biography of historical figures and writers: their marginal notes, critical judgments, polemics, comments and additions reveal their identity as readers. Marginalia in a personal handwritten text have a special status. The main part

of Dostoevsky's creative process is a sheet, a page, sometimes a center spread. His manuscripts are mostly dominated by editorial and creative comments. They have different functions in the structure and composition of the text. In their interaction appears a new semantic unity. Field marks enrich the main text with new meanings and nuances. In the marginalia, there is a parallel development of the topic, a methatext is formed in relation to the main text. Modern publishing activities ignore marginalia. It is necessary to keep marginalia published in handwritten works of writers.

Keywords: genre, poetics, marginalia, marginal notes, text structure, methatext, notebooks, exercise books, calligraphy, proofreading marks

References

1. A. G. Dostoevskaya. Materials for the Biography of F. M. Dostoevsky (1880–1881). In: *Literaturnyy arkhiv: Materialy po istorii russkoy literatury i obshchestvennoy mysli* [Literary Archive. Materials on the History of Russian Literature and Social Thought]. St. Petersburg, Nauka Publ., pp. 229–247. (In Russ.)
2. Barsht K. A. F. M. Dostoevsky's Calligraphic Writing in His Manuscripts of the Novel "Crime and Punishment". In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [The Unknown Dostoevsky], 2018, no. 3. DOI: 10.15393/j10.art.2018.3641 (In Print).
3. Biblioteka A. A. Bloka. *Opisanie: v 3 knigakh* [The Library of A. A. Blok. Description: in 3 Books]. Leningrad, The Library of the Russian Academy of Sciences Publ., books 1–3. (In Russ.)
4. Biblioteka V. A. Zhukovskogo v Tomske: v 3 chastyakh [The Library of V. A. Zhukovsky in Tomsk: in 3 Parts]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1978–1988. (In Russ.)
5. Biblioteka L. N. Tolstovo v Yasnoy Polyane: bibliograficheskoe opisanie: v 3 tomakh, v 5 chastyakh [The Library of Leo Tolstoy in Yasnaya Polyana: A Bibliographic Description: in 3 Vols, in 5 Parts]. Moscow, Kniga Publ., 1972–1999. (In Russ.)
6. Biblioteka F. M. Dostoevskogo: opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisanie [F. M. Dostoevsky's Library: The Experiment of Reconstruction. Scientific Description]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)
7. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh* [The Complete Works: in 14 Vols]. St. Petersburg, Tipografiya brat'ev Panteleevykh Publ., 1883, vol. 1: Biography, Letters and Notes from a Notebook with a Portrait of F. M. Dostoevsky and Applications. 839 p. (In Russ.)
8. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [The Complete Works: in 30 Vols]. St. Petersburg, Tipografiya P. F. Panteleeva Publ., 1905, vol. 8. 628 p. (In Russ.)
9. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [The Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1990, vol. 30, book 2. 431 p. (In Russ.)
10. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty* [Dostoevsky F. M. The Complete Works: Canonical Texts]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1997, vol. 3. 908 p. (In Russ.)
11. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty* [Dostoevsky F. M. The Complete Works: Canonical Texts]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2009, vol. 8. 846 p. (In Russ.)

12. The Gospel Text with Dostoevsky's Marginal Notes. In: *Evangelie Dostoevskogo* [*The Gospel by Dostoevsky*]. Available at: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/Gospel/index.htm> (accessed on May 10, 2018). (In Russ.)
13. *Evangelie Dostoevskogo: v 2 tomakh* [*The Gospel by Dostoevsky: in 2 Vols*]. Moscow, Russkiy mir Publ., 2010, vol. 1: A Personal Copy of the New Testament Published in 1823 and Presented to F. M. Dostoevsky in Tobolsk in January 1850. 656 p. (In Russ.)
14. *Evangelie Dostoevskogo: v 3 tomakh* [*The Gospel by Dostoevsky: in 3 Vols*], vol. 1: A Personal Copy of the New Testament Published in 1823 and Presented to F. M. Dostoevsky in Tobolsk in January 1850. (Facsimile). Siberian Notebook. (Facsimile). The Description of Dostoevsky's Marginalia. Available at: <http://deniskmc.beget.tech/> (accessed on May 15, 2018). (In Russ.)
15. Elagina N. A. A Number of Voltaire's Readers' Marginal Notes: from Conception to Its Implementation. In: *Vek Prosveshcheniya: v 2 knigakh*. 2009, issue 2, book 2, pp. 93–104. (In Russ.)
16. *Lichnaya biblioteka A. M. Gor'kogo v Moskve. Opisanie: v 2 knigakh* [*The Personal Library of A. M. Gorky in Moscow. Description: in 2 Books*]. Moscow, Nauka Publ., 1981, books 1–2. (In Russ.)
17. Modzalevskiy B. L. *Biblioteka A. S. Pushkina. Bibliograficheskoe opisanie* [*The Library of A. S. Pushkin. Bibliographic Description*]. Moscow, Kniga Publ., 1988. 441 p. (In Russ.)
18. The Notes of A. G. Dostoevskaya to Compositions by F. M. Dostoevsky. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [*The Unknown Dostoevsky*], 2016, no. 2, pp. 81–134. Available at: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1468928687.pdf (accessed on May 15, 2018). DOI: 10.15393/j10.art.2016.2741 (In Russ.)
19. F. M. Dostojewski. *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente. Erläutert von W. Komarowitsch* [*The Prototype of the Brothers Karamasov. Dostoevsky's Sources, Designs and Fragments. Illustrated by V. Komarovich*]. Munich, R. Piper Publ., 1928. 618 p. (In German)
20. Jackson H. J. *Marginalia: Readers Writing in Books*. New Haven, Yale University Press Publ., 2002. 324 p. (In English)
21. Kjetsaa G. *Dostoevsky and His New Testament*. Oslo, Solum Forlag Publ.; Atlantic Highlands Publ., New Jersey, Humanities Press Publ., 1984. 82 p. (In English)

Information about the author: Zakharov Vladimir V. — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Classical Philology, Russian Literature and Journalism of Petrozavodsk State University.

Received: August 5, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5401

УДК 821.161.1.09“18”

Елена Алексеевна Федорова*(Ярославль, Рыбинск, Российская Федерация)*

sole11@yandex.ru

Ирина Федоровна Ковалева*(Рыбинск, Российская Федерация)*

kirinaf@yandex.ru

Жанровое содержание народных легенд в литературной обработке Е. Н. Опочинина

Аннотация. В статье дан анализ жанровых и сюжетных особенностей литературных обработок народных легенд, записанных Е. Н. Опочининым в Рыбинском уезде Ярославской губернии (1909–1916). Новизна исследования обусловлена тем, что эти легенды еще не введены в научный оборот. Их сопоставление с записями легенд А. Н. Афанасьева позволяет расширить представление о духовно-нравственных ценностях русского народа. Легенда как жанр является средством сохранения сюжетных элементов мифологии, аксиологические функции ее мотивов проявляются в сюжете. Легенды можно разделить на те, которые связаны с нарушением божественного порядка, и те, которые связаны с его восстановлением. В легендах раскрываются особенности христианского мироощущения: потребность в молитве, почитание святых и их образов, соблюдение иерархии в семье и обществе, труд, честность, трезвость, милосердие и взаимопомощь, ответственность за слова и дела, вера в Промысел Божий. «Память жанра» легенды обнаруживается в литературных произведениях. Следствием нарушения божественного порядка в легендах и литературных произведениях становится утрата смирения и чувства меры, маловерие, посягательство на чужое имущество. Восстановление нарушенного порядка происходит благодаря заступничеству святых и добродетельных детей за грешников.

Ключевые слова: Е. Н. Опочинин, народная легенда, сюжет, мотив, жанр, аксиология, духовно-нравственные ценности, «память жанра»

Одним из важнейших свойств художественной литературы, обогащающих ее, является фольклоризм, поскольку фольклор как «форма национального самосознания» вносит в литературу «подлинные черты народности» [Азадовский: 46]. В. Я. Пропп особенно выделял легенду, утверждая, что это

«наиболее национальный из всех жанров русского фольклора» [Пропп: 273].

А. Н. Афанасьев, русский собиратель фольклора, известный своим интересом к духовной культуре славянских народов, отмечал, что «народная песня и сказка <...> не раз обращались к священному писанию и житиям святых и отсюда почерпали материал для своих повествований», а «в легендах заимствованный материал передается далеко не в совершенной чистоте; напротив, он более или менее подчиняется произволу народной фантазии, видоизменяется сообразно ее требованиям и даже связывается с теми преданиями и повериями, которые уцелели от эпохи доисторической и которые, по видимому, так противоположны началам христианского учения» [Афанасьев, 1859: 5–6]. После издания Афанасьевым (1859 г.) сборника русских народных легенд историк, этнограф, литературовед А. Н. Пыпин в стремлении определить жанровую специфику христианской легенды отметил, что она «останавливается исключительно на предметах, принадлежащих к области христианских верований и религиозной морали» [Пыпин: 181].

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» легенда (от латинского *legenda* — «то, что должно быть прочитано») определяется как жанр фольклорной несказочной прозы, осмысляющий чудесные события как достоверные [Зуева: 432–433]. В отличие от сказки, в которой очевидна установка на вымысел, легенда претендует на историзм, конкретику, реалистичность, одновременно обращаясь к области религиозно-мистического опыта. Г. А. Левинтон утверждал, что «легенда занимает место среди жанров, лежащих между мифом и историческим описанием». Ее особенность — «приуроченность к историческому времени» или «к переходу от мифологического времени к историческому» [Левинтон: 45].

По мнению А. А. Ухтомского, легенда соединяет прошлое и настоящее (создается в устной народной традиции, а затем уже записывается) и закрепляет те духовные доминанты, которые будут переданы последующим поколениям. Легенда включает в себя историческое повествование и его поэтическую обработку [Ухтомский: 29–33].

Р. Г. Назиров объяснял сходные фольклорные мотивы у разных народов особенностями мифологической картины мира. Так, в основе запрета оглядываться назад и наказания за его нарушение в мифах разных народов и Ветхом Завете (жена Лота превращается в соляной столп (Быт. 19)), по его мнению, «лежит архаическая черта человеческой психологии: неразличение субъекта и объекта. <...> Не видеть смертельной угрозы — это значит не быть увиденным ею» [Назиров: 35].

Одним из первых к изучению жанра легенды обратился А. Н. Веселовский. Он полагал, что легенда является средством перенесения сюжетных элементов мифологии в религиозную (христианскую) картину мира и показал как в фольклоре Западной Европы и России происходит развитие общих мотивов [Веселовский. Опыты... 1875–1877].

За основу классификация сказок и легенд в фольклоре берутся разные критерии: они систематизируются по жанрам, темам, сюжетам и мотивам. Первое издание народных сказок А. Н. Афанасьева (1855–1863) вышло без систематизации. При подготовке второго издания фольклорист классифицировал их, разделив на сказки о животных и о людях, последние, в свою очередь, — на волшебные и бытовые.

В настоящее время исследователи классифицируют сказки и легенды по системе Аарне-Томпсона (АТ). В 1910 г. финский фольклорист Антти Аарне предложил указатель сказочных типов, опираясь на их жанровую классификацию. Так, он выделил сказки о животных, собственно сказки (куда входят и легендарные сказки) и анекдоты. В 1912 г. им был составлен указатель финских этиологических легенд. Советский исследователь фольклора Н. П. Андреев в 1929 г. составил «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне». Опираясь на труды Аарне, американский фольклорист Стив Томпсон в 1965 г. составил указатель не только сюжетов сказок, но и их мотивов, принципы выделения которых у Томпсона были недостаточно определены (см.: [Азбелев]). В 1979 г. составлен сравнительный указатель сюжетов восточнославянских сказок (переизд. 2004 г.), над которым работали Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабачников, Н. В. Новиков [Сравнительный указатель сюжетов].

В. Я. Пропп систематизировал легенды по тематическому принципу, разделив их на легенды о святых и о грешниках, о семейных отношениях, космогонические и легенды о загробной жизни [Пропп: 125]. По классификации Т. В. Зуевой различаются этиологические (космогонические — о сотворении мира, этнологические — о начале человеческого рода, эсхатологические — о конце света), религиозно-назидательные (о Боге-Отце, о Христе, об ангелах и святых, о юродивых) и социально-утопические легенды [Зуева]. К. В. Чистов, в свою очередь, среди социально-утопических легенд, отражающих представления народа о справедливом социальном устройстве, выделял легенды «о золотом веке», «о далеких землях», «о возвращающемся избавителе» [Чистов]. Эти классификации необходимо дополнить также демонологическими легендами.

Среди литературных обработок народных легенд, записанных Е. Н. Опочининым в Рыбинском уезде Ярославской губернии в 1909–1916 гг.¹, имеются этиологические (космогонические) легенды, где рассказывается о сотворении мира: «Как Бог век назначал человеку и домашней твари», «Откуда взялись водяные», «Гроза и окаянный» (ед. хр. 3, л. 1–8). В легенде «Как Бог век назначал человеку и домашней твари» Господь является на землю, чтоб навести порядок: установить, сколько лет будет жить человек и его домашние животные. Сначала он призывает животных, которые служат человеку, и предлагает лошади 30 лет жизни, а собаке и кошке — 20 лет. После вопроса Господа, довольны ли домашние животные этими сроками, каждый из них выражает недовольство: последние 10 лет они не смогут как следует служить человеку, поэтому для них жизнь станет мучением. Животные просят Господа, чтобы он сократил им срок жизни на 10 лет. Господь соглашается и призывает человека, ему он дарит 40 лет жизни и также спрашивает, доволен ли человек. В ответ слышит просьбу прибавить ему срок жизни, поскольку после 40 лет жизнь человека только и начнется, дети подрастут, и человек просит Господа, чтобы Тот дал ему возможность увидеть, как будут жить дети и внуки. Господь соглашается и дарит человеку первые 10 лет от лошадиного срока жизни (в 50 лет «будешь ты везти тяготу не пуще коня»), вторые 10 лет — от собачьего срока жизни (в 60 лет

«живи да оглядывайся»), третьи 10 лет — от кошачьего срока (в 70 лет «валяйся на печи да отдыхай!») (ед. хр. 3, л. 5–8). В этой легенде иносказательно раскрывается философская идея о разных этапах жизни человека. Остроумное сопоставление человеческой жизни с жизнью животных указывает на постепенное умалении возможностей человека после 40 лет. Подобной легенды нет в сборнике Афанасьева, но сюжет «срок жизни людей и животных» (АТ 828) является сквозным для народных легенд [Сравнительный указатель сюжетов].

В легендах «Гроза и окаянный», «Откуда взялись водяные» повествуется о том, как Гроза, по приказанию Господа, преследует нечистого духа и загоняет его сначала в осину, а потом — в воду. В легенде «Откуда взялись водяные» отражаются особенности отношения местных жителей к дарам природы: весенние грибы, сморчки и строчки, традиционно не употреблялись в пищу в Ярославской губернии, поскольку эти грибы появились от сморчков и плевков «окаянного», который бежал от Грозы (ед. хр. 3, л. 4). Мораль легенды «Гроза и окаянный» разъясняет понятие страха Божия: «А бояться Грозы человеку не надо: кого Гроза убьет, того Бог грехами простит» (ед. хр. 3, л. 3). Страх перед чем-либо, кроме Бога, есть признак внутренней несвободы. Если от страха смерти христианину надлежит избавляться, то страх Божий, наоборот, надлежит приобретать и укреплять в себе.

В собрании Опочинина можно выделить группу легенд, в которых присутствуют образы животных. Здесь особенно четко прослеживается смешение библейских мотивов и отголосков мифов о почитаемых животных.

Мотив превращения человека в медведя находим в записанной Опочининым этиологической легенде «Откуда медведи пошли». Поймав «чудную рыбку», люди стали просить у нее «избы новые, и добра всякого — серебра, золота, одежды». Но им этого «показалось мало», тогда они «захотели царями быть и стали просить об этом рыбку». Человек, теряющий представление о данном ему при рождении положении и желающий большего, неминуемо будет наказан. Рыбка отвечает жадным людям: «Царство Богом дается. А за то, что вы этого захотели, быть вам медведями, а женам вашим — медведицами» (ед. хр. 5,

л. 126–127). Данный сюжет присутствует в сказке Афанасьева «Жадная старуха», но отличается тем, что желания старухи там выполняет не чудесная рыбка, а дерево. О западноевропейском источнике этой сказки и литературной сказки А. С. Пушкина о рыбаке и рыбке писал М. К. Азадовский [Азадовский: 68].

Сходный сюжет есть в легенде, записанной Афанасьевым в Харьковской губернии. Злая жена и муж решили напугать свв. Апостолов Петра и Павла: надели на себя вывороченные шубы, притаились в укромном месте, а увидев подходящих к ним Апостолов, выскочили навстречу и заревели по-медвежьи. За это они были превращены в медведей [Афанасьев, 1914: 16]. Б. А. Успенский отмечает, что медведь в представлении русского народа относится к нечистой силе: считается, что он лешему родной брат [Успенский: 85].

В этиологических легендах животные нередко являются наряду с человеком не просто главными действующими лицами повествования, но и выступают в роли героев-антиподов: утратив чувство меры, потеряв смирение, разум, люди получают наказание, а беззащитные и терпеливые животные — Божью милость. Это показано в одной из легенд из собрания А. Н. Афанасьева: за то, что бабы проклинали рожь, которую тяжело было жать, Господь хотел оставить их без хлеба; собаки попросили у Него хоть немного хлеба для себя и получили его в награду за скромность и терпение. Согласно легенде, с тех пор человек стал собирать только худые колосья — те, которые были предназначены для собак [Афанасьев, 1914: 14].

Сходный мотив наказания и вознаграждения присутствует и в легендах Опочинина «Собачья доля хлеба» (в двух версиях) и «Собачий хлеб» (ед. хр. 5, л. 135–141). Сюжет первой легенды состоит в том, что Господь, разгневавшись на людей, погубивших верблюда, хотел лишить их хлеба, но оставил немного зерен на самой верхушке колоса ради собаки, и «люди уже с тех пор живут собачьей долей хлеба» (ед. хр. 5, л. 140). Во второй легенде наказание людям следует за то, что одна баба обтерла блином обмаравшегося ребенка: «После этого на пять лет подряд был неурожай. Людям, не то что кормить собак, — самим-то есть было нечего. Вот и взвыли с голоду

собаки, жаловались Богу. Услышал Господь собачью жалобу и стал посылать немного хлеба, — только на собак. — С той поры так и пошло: все родится мало хлеба, все в нем нехватка. И мы теперь едим “собачий хлеб”, потому что не на нас, грешных, а на одних собак посылает его Господь» (ед. хр. 5, л. 141). Во всех этих легендах наказание следует за небрежное отношение людей к дарам Бога, в частности — к такой ценности, как хлеб. Вместо благодарной молитвы человек посылает проклятья за обильный урожай: «Чтоб ты пропала, окайнная рожь», «Чтоб тебе ни всходу, ни умолоту!», «Чтоб тебя, проклятую, сдернуло снизу доверху!» [Афанасьев, 1914: 14]. За неблагоприятность, лень, легкомыслие, гордость, гнев, небрежно сказанное слово ему посылается Божья кара.

Большая группа легенд из собрания Опочинина посвящена семейным отношениям. В них встречается один из основных мотивов народных легенд, отмеченный Веселовским, — наказание за нарушение моральных норм, религиозных заповедей, общественного порядка. Часто в подобных легендах действуют герои-антиподы (сын–отец / мать, падчерица–родная дочь, две сестры или два брата), один из которых получает наказание, другой — вознаграждение. Примерами являются легенды «Про двух сестер», «Падчерица и родная дочка», «Бог даст — и в окошко подаст» (ед. хр. 5, л. 90–91, 109–114, 120–121). В последней легенде братья противопоставлены друг другу своей верой / неверием в Промысел Божий: они оба знают о зарытом кладе, но один брат торопит другого вырыть этот клад, чтобы другие их не опередили, а второй отказывается от своей доли, все время повторяя: «Бог даст — и в окошко подаст». Жаждающий наживы брат идет ночью в лес и в указанном месте находит телячью тушу вместо клада. Вернувшись в деревню, он в сердцах бросает ее в окно своему брату. При следующей встрече братьев выясняется, что в туше был зашит мешок с деньгами, которыми один брат поделился с другим. В «Сравнительном указателе...» этот сюжет можно соотнести с мотивом «предназначенного клада» (АТ 8342). [Сравнительный указатель сюжетов].

Так, в легенде «Нечестивый отец», записанной Опочининым, антиподами являются отец и сын: первый за отказ молиться

был превращен в жеребца, сын же вымолил ему прощение у святого Николая. Узнал святителя герой легенды по его иконографии: «А сын глядит на него и признал его наконец: был старичок этот святой Николай Угодник, точь в точь, как видел он его в церкви на иконе». Отец получается прощение благодаря добродетелям его сына: «За твою сыновнюю любовь и набожность простит Господь твоего нечестивого отца» (ед. хр. 5, л. 89). Эта легенда близка по сюжету к легенде А. Н. Афанасьева «Грешная мать» (АТ 804), только в последней сын пытается вытащить мать из огненной реки, протягивая ей луковку. Афанасьевская легенда получила развитие в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», где ее рассказывает Алеше Грушенька. Легенда становится показателем того, что нарушенный порядок в душе Грушеньки восстанавливается, она возвращается к христианскому мировоззрению.

Легенды о святых и грешниках занимают в сказаниях, записанных Опочининым, самое значительное место. Это легенды о св. Николае, об Илье-пророке, св. Егории. О том, что Николай Чудотворец особенно любим народом, можно узнать в следующих легендах: «Про Николая Угодника и Илью-Пророка», «Как Никола Чудотворец и пророк Илья мужику пашню вспахали», «Св. Николай Чудотворец и поп» «Никола Угодник — помощник бедняка» (ед. хр. 5, л. 13–17, 18–19, 20–24, 26–27). Они повествуют о том, что св. Николай в народном сознании является заступником за крестьянина перед Ильей Пророком, пытается вразумить жадного попа и помогает бедному человеку выдать замуж дочерей, три раза одаривая его «грудой денег». Следует отметить, что легенда «Про Николая Угодника и Илью-Пророка» близка легенде из сборника Афанасьева «Илья и Никола», в которых объединяющим становится сюжет «мстительный святой» (АТ 846).

Также общим в легендах о грешниках является порицание пороков, которые проявляются при несоблюдении заповедей. Одна из них — почитание воскресного дня — распространяется на все сакральное время. Так, «беседы» (деревенские посиделки, в которых участвуют девушки и парни) не проводятся на святках, во время постов. Нарушение этого запрета приводит к тому, что беседа оказывается «запечатана» в избе

на все время Рождественского поста, а раскрывается изба сама в Христову заутреню после удара колокола: «Видят: перед иконой свечка горит — все мертвые да страшные-престрашные» (ед. хр. 3, л. 80). Или девушки решили пошутить над братом умершей подруги, который в сороковины не ходит на беседы, и позвали его умершую сестру Олену. Придя, она «стала распутывать пряжу: вся синяя и страшная. А ее подруги после этого умерли» (ед. хр. 3, л. 70).

Причиной наказания героев легенд также может стать такой грех, как винопитие. С изображением этого порока связан сквозной мотив легенд — мотив обмана или заблуждения: «нечистый всегда подстерегает пьяного и готов затащить его в болото или трущобу» [Афанасьев, 1914: 151]. В легенде, которую приводит Афанасьев, мужик, возвращаясь с пьяной пирушки, встречает незнакомца, который ведет его к себе и угощает чаркой. Мужик, взяв чарку, «перекрестился — глядь! стоит по горло в омуте, в руках кол держит, а товарища как не бывало!» [Афанасьев, 1914: 151]. В собрании Опочинина подобный мотив встречается в легенде «Товарищ», где дом, в который попадает солдат по приглашению встреченного им «товарища», оказывается западней: «куда не пойдет — все стены». Когда же солдат очнулся, оказался перед прорубью (ед. хр. 5, л. 75).

Мотив наваждения или заблуждения обнаруживается и в повестях Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», в которых фантастическое, по замечанию Р. М. Хусаиновой, часто проявляется как неявное — через легенды, предания, а также с помощью мотивов сна («Майская ночь, или Утопленница»), слухов («Сорочинская ярмарка») [Хусаинова: 594]. Повесть «Заколдованное место» коррелирует с легендой «Товарищ»: оказавшись во власти страсти (к вину или к золоту), герой подвергается действию нечистой силы. Мотив наваждения или заблуждения объясняется духовной слепотой грешника — в этом писатель следует за народными легендами.

Сама выдумка хлебного вина, по народным преданиям, приписывается нечистым силам (АТ 817). Подтверждение этому находим у Афанасьева, который приводит рассказы татар Нижегородской губернии о том, что, приготавливая вино, черт подмешал туда сначала лисьей, потом волчьей, а потом

и свиной крови: «От того если человек немного выпьет — голос бывает у него гладенький, слова масляные, так лисой на тебя и смотрит; а много выпьет — сделается у него свирепый волчий нрав; а еще больше выпьет — и как раз очутится в грязи, словно боров» [Афанасьев, 1914: 151]. Помимо этого Афанасьев подчеркивает, что в народных стихах и легендах винопитие осуждается, так как оно «потемняет человеку рассудок и вызывает его на всевозможные грехи и преступления» [Афанасьев, 1914: 149].

Осуждению в легендах из собрания Опочинина подвергается и сквернословие. Мысль об ответственности каждого за сказанное утверждается в легенде «Черное слово»: «Плохо бывает, когда, другой раз, не остережешься, выругаешься черным словом» (ед. хр. 5, л. 141), а также в легендах «Про двух проклятых девочек», «Проклятая дочка» (ед. хр. 5, л. 61–67). У Афанасьева есть похожие легенды с общим мотивом «проклятой дочери» (АТ 813А).

Среди часто встречающихся в религиозно-дидактических легендах мотивов можно выделить также и мотив обиды, затаенной злобы, которая приводит человека к преступлениям. В легенде «Удавленник» у Опочинина обида на отца приводит к самоубийству его сына Василия, который хотел убить отца за то, что тот его записал в рекруты, но, устыдившись своего злого умысла, в отчаянии повесился на рябине. Священник запретил матери поминать самоубийцу, но она завета не послушала, наварила кутью на Благовещение, разбросала по дороге, чтобы птицы склевали ее и помянули сына. Однако птицы кутью не тронули (ед. хр. 5, л. 98–100). Таким образом, в мифологическом пространстве легенды и силы природы, и птицы, и святые угодники действуют в соответствии с немолимой правдой воздаяния за грехи.

Отношение к самому страшному смертному греху — посягательству на свою жизнь — показано и в легенде «Как удавленник являлся своей матери»: здесь герой легенды утопил лодку хозяина и повесился, после смерти его душе нет покоя (ед. хр. 5, л. 107А–108). Душа героя отягощена еще и тем, что он уничтожил чужое имущество.

Подобные мотивы получают отражение в сюжетной линии двух героев рассказа Л. Н. Толстого «Поликушка» (1862). Крепостной Поликей, потеряв доверенные ему барыней деньги, в отчаянии повесился — с этих пор душа его не знает покоя. После совершения Поликеем смертного греха от горя теряет рассудок его жена и гибнет новорожденный сын. Когда деньги находит богатый крестьянин Дутов, ему является призрак Поликея и заставляет выкупить из рекрутчины своего племянника Илью.

В основе легенды из собрания Опочинина «Грунины деньги» лежит мотив нарушения заповеди «не укради». Хотя отец Василий просто не успел вернуть долг из-за внезапной кончины, это становится бременем для его души: он является своей супруге во сне и просит вернуть деньги Груне. В конце легенды выводится мораль: «Чужая копейка — великое дело... И что касается души, то она камнем ее тянет, и пока ты ее не отдал кому надо, — кайся, не кайся, — не будет тебе покою и на том свете» (ед. хр. 5, л. 40–44). Чужое имущество здесь показано как ценность, потерю которой необходимо восполнить.

Уход из жизни праведников и грешников показывается в легендах по-разному. Так, в одной из них в сборнике Афанасьева — «Смерть праведного и грешного» — за душой первого приходят ангелы, которую кладут на золотую тарелку и с херувимской песней несут в рай, а грешного смерть убивает молотком в голову [Афанасьев, 1914: 137–138]. Афанасьев ссылается при этом на духовные стихи, перекликающиеся с легендами, про кончину двух Лазарей — бедного и богатого: душу бедного Лазаря бережно принимают на пелену и возносят на небо, душу богатого вынимают «скрозь ребра» и ввергают в «геенский огонь» [Афанасьев, 1914: 138]. В рукописях Опочинина также встречаются записи духовных стихов про двух братьев Лазарей, сюжет которых состоит из двух эпизодов: в первом — убогий брат приходит к богатому на пир под окно и просит подаяние, в чем богатый Лазарь ему отказывает: «Какой ты мне брат! / Сроду не бывал! Вон твоя-то братья — / Борзы кобели» (ед. хр. 5, л. 5). Второй эпизод посвящен молитве братьев о смерти и тому, что посылается им Господом: бедный просит тяжелую смерть за свои грехи —

и получает «скору смерть», богатый просит легкой смерти, а получает страшную кончину. Душу праведного Лазаря ангелы положили «на тонку пелену» и понесли «ко самому Христу», а душу грешного Лазаря дьяволы вынимали «на острое копие» и «понесли его душеньку, / к самой сатане». Как не услышал мольбы бедного богатый Лазарь, так «не услышал Бог / молитву богатого» (ед. хр. 5, л. 5). Эти произведения объединяет сюжет «смерть праведника и грешника» (АТ 808).

Легенды из собрания Опочинина имеют ряд особенностей, обусловленных спецификой местности, где они были записаны. Это — Рыбинский уезд Ярославской губернии, жители которой неразрывно связаны с Волгой, бурлачеством, торговлей, путешествиями, отходничеством, охотой. В местных легендах обнаруживается так называемый «волжский текст».

Отдельные легенды, записанные Опочининым, посвящены водяному и русалке, живущей в Шексне (ед. хр. 5, л. 70–71, 72–74, 128–130). В легенде «Водяной» знаком близости с нечистой силой становится движение наоборот («задом в воду зашел»). С реками связаны некоторые сны и видения героев. Так, в легенде «Вещий сон» герою снится, что на реку Черемуху «набежало народу видимо-невидимо». Оказалось, что народ действительно сбегался к реке после того, как герой утонул (ед. хр. 5, л. 92). В другой легенде три девушки отправились купаться, одна из них утонула, а другая, выбравшись на берег, рассказала, что ей привиделось, как священник в реке исповедал и причастил утонувшую, а ей отказал в причастии (ед. хр. 5, л. 39). Также в демонологических легендах Опочинина появляется «вольный», о котором собиратель легенд пишет: «Вольный — это создание народной фантазии, нечто вроде лесовика, лешего. Во всяком случае нечистая, не здешняя сила. 90-летний старик Василий Хамко, он же Чибес, утверждал, что “вольный” может появиться во всяком неблагословенном месте и в тех домах, где поминают нечистого. Он же водит людей, что без молитвы, не перекрестясь входят в лес (ед. хр. 3, л. 124).

В некоторых легендах из собрания Опочинина обнаруживается связь с европейскими сказаниями — «Как умершие мужья ходили к своим женам» и «Предсказательница, выходящая из

реки Шексны» (ед. хр. 5, л. 45–46, 72–74). Сюжет первой легенды — посещение умершего мужа его живой женой — восходит к Старшей Эдде — к истории верной Сигрун и погибшего от рук ее родных Хельги: жена, не в силах забыть о своем умершем муже, мечтает о встрече с ним на брачном ложе (см. об этом: [Петрухин: 305–307]). О сходстве эпических жанров русского и европейского фольклора, о мотивах Старшей Эдды в литературе писали многие исследователи (см.: [Веселовский], [Топорова], [Сафрон], [Довгая], [Осьмухина], [Смирнова, Маслова, Мощанская], [Казаков], [Булавкин]), но мотив связи земного мира и загробного не исследован, хотя его можно обнаружить в балладе Г. Бюргера «Ленора» (1773), стихотворении Э. По «Линор» (1843), новелле В. Ирвинга «Жених-призрак» (1819). В народных легендах порицается то, что женщина не может примириться с утратой мужа, а также отсутствие у нее веры в Воскресение. Необходимость примирения со смертью близкого человека и вера в бессмертие его души восходит к Новому Завету, к словам Апостола Павла: «Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» (1 Кор. 15:22). В русской литературе этот сюжет был обработан В. А. Жуковским в балладе «Людмила» (1808).

Вторая легенда также восходит к одному из эпизодов Старшей Эдды о древе Иггдрасиль с источником судьбы при корнях [Буслаев: 332]. В легенде «Предсказательница, выходящая из реки Шексны» создается образ мудрой девы, которая помогает людям — предрекает будущие потери. Во многих славянских сказках появляется «вещая дева при истоке реки» [Буслаев: 332]. По мнению Ф. И. Буслаева, в подобных легендах и сказаниях происходит «олицетворение стихийных божеств» и «духов предков» [Буслаев: 320]. Сюжет этого древнего сказания лег в основу повести немецкого романтика Ф. де ла Мотт Фуке «Ундины» (1801) и был поэтически обработан В. А. Жуковским в поэме 1836 г. с одноименным названием. Кроме того, образ девы-русалки получил отражение в стихотворении Г. Гейне «Лорелей» (1824), в драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (1896). Так, А. П. Склизкова считает мифологический план драмы Гауптмана свидетельством ее принадлежности неоромантическому направлению, русалка Раутенделейн

в этом произведении, по мнению исследователя, воплощает трансцендентные силы, она освобождает героя от смерти [Склизкова: 113, 117].

Основным отличием легенды, записанной Опочининым, от литературных произведений, где на первый план выходит история любви русалки и земного человека, является то, что в ней русалка — предсказательница гибели людей и судов, появляющаяся на самом опасном участке реки Шексны: «На расстоянии версты от села Вольского Погоста, в Рыбинском уезде, река Шексна делает крутой поворот и образует т. н. Черный мыс, чаще называемый в народе — “Кривая” — крутой берег мыса, в который ударяет сильное течение реки, с каждым годом отмывается и глубина здесь весьма значительна» (ед. хр. 5, л. 72). Также в легенде упоминается о реальном событии — гибели в 1894 г. парохода «Успех». Белые одежды русалки вызывают ассоциацию с традиционным цветом погребального савана: «Издавна же существует поверье, что каждому несчастью в “Кривом” предшествует появление из воды девицы в белой одежде, с неприкрытыми, распущенными волосами» и голосом, похожим на стон гагар (ед. хр. 5, л. 72). Сделав предсказание, шекснинская русалка бросается с крутого берега, уреза, в воду. Старый рыбак рассказывает о том, что у него после встречи со зловещей предсказательницей пропала «сила в руках», он грести не мог. В поединке с нечистой силой ему помогает крестное знамение.

Таким образом, легенды, собранные Е. Н. Опочининым в Рыбинском уезде Ярославской губернии, имеют сходство с легендами из сборника А. Н. Афанасьева и других собраний фольклора. Общими являются сюжеты «срок жизни людей и животных» (АТ 828), «предназначенный клад» (АТ 8342), «мстительный святой» (АТ 846), «проклятая дочь» (АТ 813А), «смерть праведника и грешника» (АТ 808). Данные сюжеты связаны с аксиологическими мотивами (простейшими ценностными ориентирами, закрепленными в образцах поведения). Сюжеты «предназначенный клад» и «смерть праведника и грешника» объединены мотивом восстановления нарушенного порядка, первый сюжет связан с мотивом веры в Промысел Божий, а сюжет «мстительный святой» предполагает

заступничество святого, сюжет же «проклятая дочь» побуждает к чувству ответственности за сказанное слово.

Свойством типологической повторяемости отличаются мотивы заступничества святых угодников и добродетельных детей за грешников, что раскрывает веру в возможность их нравственного возрождения. В то же время, наказание за пьянство, сквернословие, маловерие, посягательство на чужое имущество, за непочитание сакрального времени — это варианты восстановления нарушенного порядка в мире. Утрата смирения, чувства меры, небрежение дарами Бога — это варианты мотива нарушения божественного порядка, за которым следует мотив наказания, который реализуется в таких вариантах, как превращение человека в зверя, голод, смерть.

Инвариантами для мировой литературы становятся мотивы неверия в Воскресение, наказания за нарушение иерархии в земном мире и связи вещей девы-русалки с загробным миром. В сюжетах произведений русской литературы развиваются такие фольклорные мотивы, как мотив наваждения или духовной слепоты из-за страстей, овладевающих человеком, мотив наказания за обиду на родных. Отличаются легенды из собрания Опочинина не только «волжским текстом», но и мотивом страха Божия, который заставляет человека перейти от мифологического циклического времени к христианской линейной концепции времени. Все аксиологические мотивы можно дифференцировать на мотивы нарушения божественного порядка и его восстановления. В общих мотивах русского фольклора и литературы выступают такие нравственные ценности, как молитва, почитание святых и их образов, соблюдение иерархии в семье и в обществе, труд, честность, трезвенность, милосердие и взаимопомощь, ответственность за слова и дела, вера в Промысел Божий. Эти духовно-нравственные доминанты определяют картину мира русского человека.

Примечание

- ¹ Сборник народных легенд, работа над которым велась с 1909 по 1916 г., так и не был опубликован. Записи легенд сохранились лишь в рукописях в фондах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 361. Оп. 1. Ед. хр. 3–5). Далее ссылки на этот источник приводятся в тексте статьи с указанием единицы хранения и листов в круглых скобках.

Список литературы

1. Азадовский М. К. Литература и фольклор: Очерки и этюды. — Л.: Худож. лит., 1938. — 297 с.
2. Азбелев С. Н. Проблемы международной систематизации преданий и легенд // Русский фольклор: Специфика фольклорных жанров. — М.; Л.: Наука, 1966. — Т. 10. — С. 176–195.
3. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки: в 8 вып. — М.: Изд. К. Солдатенков и Н. Щепкин, 1855—1863. — Вып. 1–8.
4. Афанасьев А. Н. Народные русские легенды / ред. и предисл. С. К. Шамбинаго. — М.: Книгоизд-во «Современные проблемы», 1914. — 316 с.
5. Булавкин К. В. Древнерусский стих о Голубиной книге в контексте евразийской мифологической традиции // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. Серия: История, философия, политология, право. — 2012. — № 2. — С. 21–27.
6. Буслаев Ф. И. Славянские сказки // Исторические очерки русской народной словесности и искусства: в 2 т. — СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1861. — Т. 1. — С. 308–354.
7. Веселовский А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал министерства народного просвещения. — 1875. — Ч. 178 (№4. Апрель). — С. 283–331. — Ч. 179 (№ 5. Май). — С. 48–130; 1876. — Ч. 183 (№ 2. Февраль). — С. 241–288. — Ч. 184 (№ 3. Март). — С. 50–116; 1877. — Ч. 189 (№ 2. Февраль). — С. 186–252. — Ч. 191 (№ 5. Май). — С. 76–125.
8. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — М.: Изд-во ЛКИ, 2017. — 648 с.
9. Довгая Ю. В. Архетипические сюжеты в европейской литературе // Культурология. — 2001. — № 2 (18). — С. 69–77.
10. Зуева Т. В. Легенда // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — С. 432–434.
11. Казаков Г. М., Петров Н. В. Сюжетные функции перебранок в эпической поэзии (саги и былины) // Вестник РГГУ. Серия: История, филология, культурология, востоковедение. — 2011. — № 9 (71). — С. 84–107.
12. Левинтон Г. А. Легенды и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. энциклопедия, 1992. — Т. 2. — С. 45–47.
13. Назиров Р. Г. Запрет оглядываться (к происхождению фольклорного мотива) // Фольклор народов РСФСР. Межэтнические фольклорные связи. Межвузовский научный сборник. — Уфа: Изд-во Башкирского ун-та, 1987. — С. 31–38.
14. Осьмухина О. Ю. «Священная книга оборотня» В. Пелевина: мифопоэтический аспект // Литературоведение на современном этапе: теория, история литературы, творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов. — 2014. — С. 399–404.
15. Петрухин В. Я. Мифы древней Скандинавии. — М.: Астрель; АСТ, 2010. — 464 с.

16. Проблемы современного сравнительного литературоведения / под ред. Н. А. Вишневской и А. Д. Михайлова. — М.: ИМЛИ РАН, 2004. — 96 с.
17. Пропп В. Я. Легенда // Пропп В. Я. Поэтика фольклора. — М.: Лабиринт, 1998. — С. 125.
18. Пыпин А. Н. Русские народные легенды. (По поводу издания г-на Афанасьева в Москве 1860 г.) // Народные русские легенды А. Н. Афанасьева / предисл., сост. и коммент. В. С. Кузнецовой. — Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1990. — С. 180–202.
19. Сафрон Е. А. Традиции «Старшей Эдды» в скандинавской фэнтези (на материале романов Е. А. Дворецкой) // Текст, контекст, интертекст. Сб. науч. ст. по материалам Международ. науч. конф. «XIII Виноградовские чтения» (г. Москва, 15–17 октября 2013). — М.: МГПУ, 2014. — Т. III. — С. 45–52.
20. Силантьев И. В. Поэтика мотива / отв. ред. Е. К. Ромодановская. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
21. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках / сост. Е. И. Покусаева; вступ. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. — М.: Худож. лит., 1972. — 544 с.
22. Склизова А. П. Драма-сказка Г. Гауптмана «Потонувший колокол» как неоромантическое произведение // Вестник Пермского университета. — 2016. — Вып. 2 (34). — С. 113–119.
23. Смирнова Н. А., Маслова М. А., Мощанская О. Л. Художественная рецепция «Прорицания Вельвы» в творчестве Дж. Р. Р. Толкина и В. Я. Брюсова // Русско-зарубежные литературные связи. Межвуз. сб. науч. тр. — Н. Новгород: НГПУ, 2014. — Вып. VI. — С. 221–228.
24. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. — Л.: Наука, 1979. — 442 с.
25. Топорова Т. В. О мифологизме Н. В. Гоголя: «Страшная месть» vs «Старшая Эдда» // Вопросы филологии. — 2009. — № 2. — С. 59–67.
26. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточно-славянском культе Николая Мирликийского. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 248 с.
27. Ухтомский А. А. Значение легендарной поэзии в древнерусской литературе и жизни // Доминанта души. — Рыбинск: Рыбинское подворье, 2000. — С. 15–36.
28. Хоружий С. С. Вещь в работе <Критические очерки европейской антропологии>. 2006 [Электронный ресурс] // Портал «Институт синергийной антропологии». — URL: http://synergia-isa.ru/?page_id=4301 (05.05.2018).
29. Хусаинова Р. М. Типы фантастического в повестях сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя // Вестник Башкирского университета. Филология и искусствоведение. — 2014. — Т. 19. — № 2. — С. 592–595.
30. Чистов К. В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — 540 с.

Информация об авторах: Федорова Елена Алексеевна— доктор филологических наук, доцент кафедры теории и практики коммуникации Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова, научный сотрудник Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея; Ковалева Ирина Федоровна— аспирант Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского, руководитель проектов ООО «АРТ-ХОЛДИНГ “МЕДИАРОСТ”».

Дата поступления в редакцию: 22.05.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Elena A. Fedorova

(Yaroslavl, Rybinsk, Russian Federation)

sole11@yandex.ru

Irina F. Kovaleva

(Rybinsk, Russian Federation)

kirinaf@yandex.ru

The Genre Content of Folk Legends in Literary Interpretation by E. N. Opochinin

Abstract. The article offers the analysis of genre and subject features of literary interpretations of the folk legends put together by E. N. Opochinin in Rybinsk County of Yaroslavl province (1909–1916). These legends have not yet been introduced for scientific use that makes the research challenging. The comparison of the legends with the those written down by A. N. Afanasyev allows expanding the idea about spiritual and moral values of Russian people. The legend as a genre is a tool of maintenance of subject elements of mythology. The axiological functions of its motives appear in the plot. Legends can be divided into those which refer to the violation of a divine order, and those which touch upon its restoration. Legends reveal the particularities of Christian outlook: via a prayer, veneration of Saints and their images, respecting for the family and social hierarchy, work, honesty, sobriety, mercy and mutual aid, responsibility for words and deeds, belief in Divine Providence. The “Memory of a genre” of a legend can be traced in literary works. The Violation of the Divine Order in legend and literary works results in the loss of humility and a sense of proportion, the lack of faith, offense against one’s property. The broken order is restored thanks to the protection of Saints and virtuous children for sinners.

Keywords: E. N. Opochinin, national legend, plot, motif, genre, axiology, spiritual and moral values, “memory of a genre” in literature

References

1. Azadovskiy M. K. *Literatura i fol'klor: Ocherki i etyudy* [Literature and Folklore: Essays and Sketches]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1938. 297 p. (In Russ.)
2. Azbelev S. N. Problems of the International Arrangement of Traditions and Legends. In: *Russkiy fol'klor: Spetsifika fol'klornykh zhanrov* [Russian Folklore: The Particularity of Folklore Genres]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966, vol. 10, pp. 176–195. (In Russ.)
3. Afanašev A. N. *Narodnye russkie skazki: v 8 vypuskakh* [Russian Folk Tales: in 8 Issues]. Moscow, Izdatel'stvo K. Soldatenkova i N. Shchepkina Publ., 1855–1863, issue 1–8. (In Russ.)
4. Afanašev A. N. *Narodnye russkie legendy* [Russian Folk Legends]. Moscow, Sovremennye problemy Publ., 1914. 316 p. (In Russ.)
5. Bulavkin K. V. The Old Russian Line About Golubinaya Book in the Context of Eurasian Mythological Tradition. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo obshchestvennogo gumanitarnogo instituta. Seriya: Istoriya, filosofiya, politologiya, pravo* [Moscow State Regional Institute of Humanities. Series: History, Philosophy, Political Science, Law], 2012, no. 2, pp. 21–27. (In Russ.)
6. Buslaev F. I. Slavic Tales. In: *Istoricheskie ocherki russkoy narodnoy slovesnosti i iskusstva: v 2 tomakh* [Historical Essays of Russian Folk Literature and Art: in 2 Vols]. St. Petersburg, Tipografiya tovarishchestva Obshchestvennaya pol'za Publ., 1861, vol. 1, pp. 308–354. (In Russ.)
7. Veselovskiy A. N. Experiments on the History of the Development of the Christian Legend. In: *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya* [The Journal of the Ministry of National Education], 1875, part 178 (no. 4. April), pp. 283–331; 1875, part 179 (no. 5. May), pp. 48–130; 1876, part 183 (no. 2. February), pp. 241–288; part 184 (no. 3. March), pp. 50–116; 1877, part 189 (no. 2. February), pp. 186–252; part 191 (no. 5. May), pp. 76–125. (In Russ.)
8. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, LKI Publ., 2017. 648 p. (In Russ.)
9. Dovgaya Yu. V. Archetypal Plots in European Literature. In: *Kul'turologiya*, 2001, no. 2 (18), pp. 69–77. (In Russ.)
10. Zueva T. V. The Legend. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, pp. 432–434. (In Russ.)
11. Kazakov G. M., Petrov N. V. Squabbles as a Plot Devices in the Epic Poetry (Sagas and Bylinas). In: *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya, kul'turologiya, vostokovedenie* [RGGU Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2011, no. 9 (71), pp. 84–107. (In Russ.)
12. Levinton G. A. Legends and Myths. In: *Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 tomakh* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia: in 2 Vols]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1992, vol. 2, pp. 45–47. (In Russ.)

13. Nazirov R. G. The Prohibition to Look Back (On the Origins of the Folklore Motif). In: *Fol'klor narodov RSFSR. Mezhethnicheskie fol'klornye svyazi* [Folklore of the Peoples of the RSFSR. Interethnic Folklore Relations]. Ufa, Bashkir State University Publ., 1987, pp. 31–38. (In Russ.)
14. Os'mukhina O. Yu. "The Sacred Book of the Werewolf" by V. Pelevin: Mythopoetic Aspect. In: *Literaturovedenie na sovremennom etape: teoriya, istoriya literatury, tvorcheskie individual'nosti. K 130-letiyu so dnya rozhdeniya E. I. Zamyatina* [Literary Studies at Present: Theory, History of Literature, Artistic Individualities. On the Occasion of the 130th Anniversary of the Birth of E. I. Zamyatin], 2014, pp. 399–404. (In Russ.)
15. Petrukhin V. Ya. *Mify drevney Skandinavii* [Myths of Ancient Scandinavia]. Moscow, Astrel' Publ., AST Publ., 2010. 464 p. (In Russ.)
16. *Problemy sovremennogo sravnitel'nogo literaturovedeniya* [Problems of Contemporary Comparative Literary Studies]. Moscow, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences Publ., 2004. 96 p. (In Russ.)
17. Propp V. Ya. Legend. In: *Propp V. Ya. Poetika fol'klora* [Propp V. Ya. The Poetics of Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1998, p. 125. (In Russ.)
18. Pypin A. N. Russian Folk Legends (Concerning the Edition of Mr. Afanasyev's Work in Moscow, 1860). In: *Narodnye russkie legendy A. N. Afanas'eva* [Russian Folk Legends by A. N. Afanasyev]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1990, pp. 180–202. (In Russ.)
19. Safron E. A. Traditions of "The Elder Edda" in Scandinavian Fantasy (Based on the Novels of E. A. Dvoretzskaya). In: *Tekst, kontekst, intertekst* [Text, Context, Intertext]. Moscow, Moscow City Pedagogical University Publ., 2014, vol. 3, pp. 45–52. (In Russ.)
20. Silant'ev I. V. *Poetika motiva* [The Poetics of Motif]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 296 p. (In Russ.)
21. Skaftymov A. P. *Nravstvennye iskaniya russkikh pisateley: stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [Moral Aspirations of Russian Writers: Articles and Researches on Russian Classics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 544 p. (In Russ.)
22. Sklizkova A. P. G. Hauptmann's Fairy Drama "The Sunken Bell" as a Neoromantic Work. In: *Vestnik Permskogo universiteta* [Perm University Herald], 2016, issue 2 (34), pp. 113–119. (In Russ.)
23. Smirnova N. A., Maslova M. A., Moshchanskaya O. L. Artistic Reception of "Prophecy of the Volva (Seeress)" in the Works of J. R. R. Tolkien and V. Ya. Bryusov. In: *Russko-zarubezhnye literaturnye svyazi* [Russian-Foreign Literary Relations]. Nizhny Novgorod, Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University Publ., 2014, issue 6, pp. 221–228. (In Russ.)
24. *Sravnitel'nyy ukazatel' syuzhetov. Vostochnoslavyanskaya skazka* [Comparative Index of Plots. Eastern-Slavic Fairy Tale]. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 442 p. (In Russ.)
25. Toporova T. V. On Gogol's Mythologism: a Comparison of "A Terrible Vengeance" with "The Elder Edda". In: *Voprosy filologii* [Journal of Philology], 2009, no. 2, pp. 59–67. (In Russ.)

26. Uspenskiy B. A. *Filologicheskie razyskaniya v oblasti slavyanskikh drevnostey. Relikty yazychestva v vostochno-slavyanskom kul'te Nikolaya Mirlikiyskogo* [*Philological Researches in the Slavic Antiquities: The Relics of Paganism in the East Slavic Cult of Nicholas of Myra*]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1982. 248 p. (In Russ.)
27. Ukhtomskiy A. A. The Value of the Legendary Poetry in Old Russian Literature and Life. In: *Dominanta dushi* [*The Dominant of the Soul*]. Rybinsk, Rybinskoe podvor'e Publ., 2000, pp. 15–36. (In Russ.)
28. Khoruzhiy S. S. *Veshch' v rabote* <*Kriticheskie ocherki evropeyskoy antropologii*> [*The Thing in Use <Critical Sketches of the European Anthropology>*]. Available at: http://synergia-isa.ru/?page_id=4301 (accessed on May 5, 2018).
29. Khusainova R. M. Fantasy in the Collection of Stories “Evenings on a Farm Near Dikanka” by N. V. Gogol. In: *Vestnik Bashkirskogo universiteta: Filologiya i iskusstvovedenie* [*Bulletin of Bashkir University: Philology and Art Studies*], 2014, vol. 19, no. 2, pp. 592–595. (In Russ.)
30. Chistov K. V. *Russkaya narodnaya utopiya (genezis i funktsii social'no-utopicheskikh legend)* [*Russian Folk Utopia (Genesis and Functions of Social-Utopian Legends)*]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2003. 540 p. (In Russ.)

Information about the authors: *Fedorova Elena A.* — Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Theory and Practice of Communication of P. G. Demidov Yaroslavl State University, Researcher at the Rybinsk State History, Architecture and Art Museum-Preserve; *Kovaleva Irina F.* — Post Graduate Student of Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Project Manager of Art Holding “Mediarost” LLC.

Received: May 22, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5261

УДК 821.9+008

Наталья Николаевна Бедина

(Архангельск, Российская Федерация)

bedina-nat@yandex.ru

Ольга Сергеевна Ившина

(Архангельск, Российская Федерация)

olgaiivs1994@mail.ru

Мифопоэтические и христианские мотивы в трилогии о Лёвеншёльдах С. Лагерлёф

Аннотация. Особенностью художественной концепции С. Лагерлёф является сосуществование в рамках одного текста мифологической, фольклорной и христианской традиций, вымысла и реальности, мистики и психологизма. Цель данного исследования — проследить особенности взаимодействия фольклорной и христианской традиций в трилогии о Лёвеншёльдах, используя мотивный анализ. Первая часть трилогии («Перстень Лёвеншёльдов») ориентируется на жанры фольклорного демонического рассказа и одновременно — готического романа конца XVIII в.; вторая часть («Шарлотта Лёвеншёльд») соответствует свадебной обрядовой традиции и в то же время реализует жанрово-стилистические особенности романтического психологического романа первой половины XIX века; третья часть («Анна Сверд») преобразует сказочную фольклорную традицию в неоромантический роман второй половины XIX — начала XX в., учитывающий литературный опыт реалистического романа. С. Лагерлёф проводит читателя через всю историю шведской (шире — европейской) культуры и одновременно по пути христианского преображения: от подчинения человеческим страстям в первой части, через самопожертвование и любовь во второй, к приятию мира и смирению в третьей.

Ключевые слова: С. Лагерлёф, неоромантизм, трилогия о Лёвеншёльдах, фольклорные мотивы, христианская идея, преображение

Шведская писательница Сельма Лагерлёф (Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf, 1858–1940) стала первой женщиной, удостоенной Нобелевской премии по литературе. Она была вручена ей в 1909 г. за «дань высокому идеализму, яркому воображению и духовному проникновению, которые отличают все ее произведения»¹. Развиваясь в русле и под влиянием скандинавской в целом и шведской литературы в частности, С. Лагерлёф стала ярким представителем европейской неоромантической

традиции [Кобленкова, 2012, 2017]. Отдав литературе пятьдесят лет, она создала более двадцати произведений, поставивших ее имя в ряд крупнейших писателей современности.

Трилогия о Лёвеншёльдах (*Lowenskoldska ringen*) является последним крупным сочинением С. Лагерлёф (исключая автобиографические тексты), итогом литературного опыта писательницы. По мнению шведского литературоведа, профессора Джона Ландквиста (*John Landquist*), во второй части трилогии, названной «Шарлотта Лёвеншёльд», С. Лагерлёф достигла «высоты настоящего гения», а третья часть — «Анна Сверд» — всегда будет занимать выдающееся место в творчестве писательницы, так как в ней С. Лагерлёф продемонстрировала глубокое и всеобъемлющее знание людей [Landquist].

Цель настоящей статьи — выявить в сюжете трилогии систему мифологических и фольклорных мотивов и показать их трансформацию в литературном тексте в соответствии с христианской идеей преображения. Как пишет Е. А. Гаричева (Федорова), феномен религиозного преображения предполагает, что «в сознании <человека> одновременно существуют два образа: свой, несовершенный, греховный, и совершенный Образ Божий как цель, которую необходимо достигнуть. Таким образом, феномен религиозного преображения выражает категорию самосознания личности, но он также определяет и особенности поэтики литературного произведения» [Гаричева: 11]. Не без влияния русской классической литературы XIX века поэтика, жанровая природа и мотивная структура трилогии о Лёвеншёльдах С. Лагерлёф определена этой идеей.

Вслед за В. Е. Хализевым под мотивом мы понимаем устойчивую семантическую единицу, присутствующую в тексте в самых разных формах: мотив «может представлять собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представать как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Сферу мотивов составляют звенья произведения, отмеченные внутренним, невидимым курсивом...» [Хализев: 280]. Мотивный анализ текста трилогии позволяет показать,

как, используя традиционные мотивы фольклорных и литературных жанров, С. Лагерлёф реализует идею пути героя от подчинения человеческим страстям в первой части, через самопожертвование и любовь во второй, к приятию мира и смирению в третьей.

Действие трилогии разворачивается на фоне исторических событий Швеции начала XVIII — середины XIX века. В ней рассказывается запутанная история старинного рода Лёвеншёльдов. Мифологический и фольклорный контекст трилогии составляют в первую очередь скандинавская мифология, исландские саги, героические песни «Старшей Эдды», народные легенды и семейные предания (см. об этом подробнее: [Плахтиенко]), а также универсальные мифологические и фольклорные мотивы, искусно трансформированные, интерпретированные и вплетенные в канву произведения, отвечающего духу неоромантической литературной традиции.

Первая часть из трилогии о Лёвеншёльдах — «Перстень Лёвеншёльдов» — ориентируется на фольклорный жанр демонического рассказа и реализует характерную для него систему мотивов. В основе сюжета — кража из семейного склепа перстня, принадлежавшего прославленному покойному генералу Бенгту Лёвеншёльду. Каждого, кто становится обладателем этого перстня, постигает несчастье и преследует призрак генерала. Лишь только после возвращения перстня обратно, в могилу его настоящего владельца, призрак обретает покой.

Одним из основных фольклорных мотивов первой части трилогии становится мотив проклятого золота, приносящего несчастья всем, кто им владеет. Золотой перстень был пожалован генералу Бенгту Лёвеншёльду самим Карлом XII за преданность и верность королю. Этот перстень был столь же знаменит и прославлен, как и сам генерал, поэтому его владельца похоронили вместе с перстнем.

Мотив золота, приносящего несчастья его владельцам, «известен фольклору самых разных народов» [Криничная, 1977]. Это один из самых архаических мотивов героического эпоса германского народа. Он встречается и в англосаксонском эпосе «Беовульф», где древние сокровища приводят героя

к гибели, и в немецком эпосе «Песнь о Нибелунгах», и в эддической поэзии (см. об этом: [Гуревич, 1979]). По мнению Е. М. Мелетинского, мотив проклятого золота переплетается не только с древнескандинавской идеей судьбы, но может служить и метафорой сил, разъедающих патриархальное общество в «эпоху викингов» [Мелетинский, 1984: 476].

Разъедающая сила золота трактуется С. Лагерлёф как нравственная проблема. Перед кражей перстня в первой части трилогии крестьянин Борд Бордссон и его жена сначала объясняют себе желание увидеть открытый склеп с могилой генерала добрыми намерениями защитить ее от воров. Затем автор указывает на некую мистическую силу, которую крестьяне не осмеливаются назвать:

«Растерянные и нерешительные, стояли они, уставившись на черный, зияющий пролом. Им бы пойти теперь домой, но нечто таинственное, нечто такое, чего никто из них не осмелился назвать своим именем, удерживало их на кладбище»².

Далее автор сталкивает две точки зрения на действия героев — желаемую и действительную:

«— Он ведь, поди, не думает, что мы замыслили отнять у него, что ему всего дороже, — молвила жена. — Вот кабы мы крышку гроба подняли, тогда другое дело.

— Да, ну тут уж придется тебе мне пособить, — сказал муж» (15).

И наконец, прямо произносится имя таинственной силы, приведшей крестьян к могиле генерала: «Они подняли крышку и теперь уже не в силах были сдержать алчность» (15). Алчность разъедает душу и сына Бордссонов Ингильберта, который, несмотря на все бедствия, постигшие родителей, готов на убийство ради золотого перстня.

Образ генерала («Бенгта-силача») и образ Карла XII представлены С. Лагерлёф как образы эпических национальных героев и одновременно как варианты мифологических предков (генерал является непосредственным прародителем Лёвеншёльдов): их уважают, любят и боятся, про них слагаются истории, им приписывается недюжинная сила и власть над живущими людьми.

Генерал Бенгт надеялся на то, что после его смерти он будет рядом с королем: перстень станет опознавательным знаком для Карла XII в загробном мире, и тот примет его в свой сонм вместе с другими воинами. В скандинавской мифологии есть подобное представление о вечном обновлении жизни в Вальхалле — своего рода «рае» для погибших доблестных воинов (см. об этом: [Мелетинский. Вальхалла]). В архаической культуре сакраментальная значимость металлов проявлялась в том, что они служили отличительным знаком социального статуса, авторитета и доблести. Украшения из драгоценных металлов выставлялись напоказ. Дружинники добивались от своих вождей подарков (колец и т. п.), так как считалось, что вместе с даром воин получал и заключенную в нем частицу «удачи» вождя, его магической силы и счастья, обладателем которых он являлся. Таким образом, получая драгоценные дары, приближенные приобщались к сущности вождя. Лишение их означало гибель, утрату боевой удачи.

В эпоху средневековья золото «не имело широкого применения в товарно-денежных отношениях. Сокровища <...> обладали сакраментальной силой, в них материализовались счастье и успех их обладателей. Вот почему богатства запрытывались навсегда так, чтобы никто не мог ими воспользоваться, иначе их владелец мог лишиться не только магической силы и поддержки, но даже жизни». Запрытывание клада сопровождалось обрядом, включавшим заговор и жертвоприношение, благодаря чему клад обретал душу и телесное воплощение [Криничная, 1977], (см. также: [Гуревич, 1984]). К примеру, у норманнов был распространен обычай, находящий отражение в исландских сагах, прятать захваченные сокровища, не предполагая последующего их изъятия: «...клад, пока он лежал нетронутым в земле или на дне болота, хранил в себе удачу своего хозяина и поэтому был неотчуждаем» [Гуревич, 1984: 198]. Согласно В. К. Соколовой, изучавшей эту традицию в славянском фольклоре, «истoki поверий о кладах коренятся в древних народных верованиях, в представлениях о богатствах, скрытых в недрах земли, которые в свое время откроются; о духах, “хозяевах” их, хранителях сокровищ» [Соколова: 188]. По североевропейским преданиям, скрытое

богатство защищено сверхъестественным существом, которое считается призраком первоначального владельца или призраком животного, принесенного в жертву. В «сагах о древних временах» часто встречается сюжет о добывании клада из кургана, состоящий из одних и тех же повторяющихся мотивов, в том числе включающих схватку с могильным жителем, охраняющим сокровища (см.: [Стеблин-Каменский, 1976: 157–158]).

Безусловно, образ призрака генерала Бенгта Лёвеншёльда, преследующего всех, у кого оказывается его перстень, несет на себе черты фольклорного «хранителя» и хозяина клада и одновременно восходит к общим, универсальным представлениям о демоническом существе как душе умершего предка, затерявшейся между миром жизни и миром смерти (см.: [Левкиевская: 263]). Призрак генерала у С. Лагерлёф описывается как «свирепый и беспощадный», не отступающий до тех пор, пока не разрешится конфликт, связанный с потревоженной могилой и кражей перстня.

Как отметила М. Сеттервол (Setterwall), неупокоенность души чаще всего связана с незавершенным делом между мертвыми и живыми, неискупленным грехом за преступление или неправильно соблюденным похоронным обрядом (см. об этом: [Setterwall]). В славянской демонологии мотив неупокоенности души соотносится с представлением о «заложных» покойниках (людях, умерших неестественной или преждевременной смертью, души которых бродят по земле) (см.: [Виноградова: 49–53], [Толстой: 538]). Л. Н. Виноградова пишет о том, что умерший становится демоническим существом, если у него остались окончательно не разорванные связи с живыми: «...не исполненное близкими людьми желание умирающего, неулаженная ссора, невозвращенный долг, сильная эмоциональная привязанность к членам семьи, чувство мести или обделенности» [Виноградова: 43].

В демоническом рассказе актуальным является мотив фронта. Граница между своим и чужим мирами является определяющим фактором, поскольку «только при восприятии сверхъестественного как реальности, как достоверного факта» становится возможным тесное взаимодействие между мирами [Померанцева: 21]. «Свое» соотносится с освоенным человеком пространством, принадлежащим ему; «чужое» — с нечелове-

ческим пространством, хаотичным, звериным или, наоборот, божественным. Граница — пространственный рубеж, разделяющий их (см. об этом: [Байбурин: 183–194], [Толстой: 537–540], [Элиаде: 113]). Существуют как естественные границы — лес, река, дорога, так и созданные человеком — окна, двери, порог, ворота и т. п.

В «Перстне Лёвеншёльдов» «пограничное» пространство непосредственно связано с появлением призрака генерала Лёвеншёльда. Одним из таких пространств в первой части трилогии выступает дремучий лес — бор, «напоминающий звериную шкуру». Дочь Борда Бордссона, узнав о похищении перстня отцом, в испуге видит, что «генерал стоит под елками» (21). Задумав отобрать перстень у пастора, сын Бордссона Ингильберт проводит священника через лес, а в лесу ведет его гатью через болото; пастор замечает, как сын крестьянина, «потемнев лицом, стиснув зубы, одолевает коня, чтобы столкнуть его вниз в вязкую топь. И животное и всадника ждала верная смерть» (26). В лесу же ротмистр, сын генерала, со своими людьми обнаруживают трех крестьян, несущих на носилках уже покойного Ингильберта Бордссона, принявшего смерть от страха перед призраком. В этот момент все ощущают присутствие генерала рядом с носилками: «Он вышел из лесу вместе с мертвецом. Он стоял, указывая на него пальцем» (34).

В этом «пограничном» пространстве (лесу, боре и т. п.) с людьми происходят внешние и внутренние изменения. Как только ротмистр и его люди зашли в лес, их словно подменили: они обрели совсем иной вид, иную осанку — их обуял охотничий пыл. Жажда мести как звериное начало с неодолимой силой просыпается в ротмистре Лёвеншёльде именно в пространстве леса, так же, как и жажда золота овладевает Бордссонами в пространстве кладбища.

Если проследить, в каких частях дома (усадебь) появляется призраком генерала, то можно заметить, что это происходит в основном в «пограничных» местах: чердак, сени, лестница, дверной проем. Когда С. Лагерлёф описывает явление призрака Адриану Лёвеншёльду, она неоднократно повторяет слово «порог», через который необходимо переступить юноше, чтобы следовать за генералом. Этот путь Адриана, в детской шапочке

которого спрятан перстень, приводит его на край гибели, что соответствует фольклорной логике контакта с демоническими существами — представителями иномирия. Спасти Адриана от смерти способна только любящая его Мальвина Спаак, дочь бедного пастора, ставшая домоправительницей в усадьбе Лёвеншёльдов. Можно предположить, что с универсальной оппозицией «свой / чужой» связан и выбор генерала себе в «помощницы» не принадлежащей к роду Лёвеншёльдов Мальвины Спаак, на которую поэтому не распространяется гнев генерала и которая так же, как и он, «чужая» в пространстве усадьбы. В конце концов именно Мальвина Спаак находит перстень и возвращает его в склеп генерала Лёвеншёльда.

Мифологема «свой / чужой» — оппозиция, характерная для архаического сознания, — проявляется в трилогии в дихотомии между севером и югом, а также в настороженном отношении персонажей к «чужакам».

Одним из ключевых эпизодов первой части трилогии является «Божий суд», когда ротмистр Лёвеншёльд обвинил в краже перстня троих уважаемых крестьян, нашедших в лесу погибшего Ингильберта Бордссона. Крестьяне были преданы суду и впоследствии несправедливо казнены. Одна из причин их обвинения состояла в том, что Пауль Элиассон, младший из трех крестьян, «по рождению иноземец, а об иноземцах известно, что кражу они не считают за грех» (42). В ходе расследования решение было передано в руки «Божьего суда» (известный мотив в поздней эддической поэзии [Стеблин-Каменский, 1984: 82–104]): все трое по очереди должны выкинуть игральные кости на тинге (народном собрании); у кого выпадет наименьшее количество очков — тот и виновен. Каждый выкинул по максимальному количеству очков, и королевский суд постановил, что виновны все трое. Решение суда местными жителями было расценено как величайшая несправедливость: «Говорили, что быть, мол, приходу Бру разоренным, как Иерусалиму, потому что там лишили жизни трех безвинных мужей» (55).

С одной стороны, здесь реализуется мифопоэтический мотив судьбы, также актуальный для жанра демонического рассказа (см. об этом: [Danielson]). Однако в текстах С. Лагерлёф всегда

существует несколько пластов прочтения: одно и то же событие может быть осмыслено с разных точек зрения, одинаково возможны две его трактовки — влияние некой силы, имеющей мистическую власть над человеком (фольклорная традиция), и сознательный нравственный или безнравственный выбор человека, за который он несет личную ответственность (христианская трактовка). В эпизоде «Божьего суда» С. Лагерлёф дает возможность этической интерпретации:

«Множество проклятий призывалось на голову ротмистра Лёвеншёльда. Говорили, будто он побывал в Стокгольме и по его вине приговор Божьего суда истолковали в ущерб обвиняемым» (55).

В конечном итоге текст первой части трилогии, сюжет которой построен по законам фольклорного демонического рассказа, приобретает абсолютно иной смысл благодаря финальному описанию призрака генерала:

«Как и ожидал Адриан, то было лицо старика. Он хорошо знал его по портрету в гостинной. Но черты этого лица не излучали вечного покоя, в чертах его проглядывала яростная алчность, а на устах призрака играла зловещая улыбка торжества и уверенности в победе.

Как ужасно было видеть, что земные страсти булвуют мертвеца! Покойных мы хотим представлять себе пребывающими вдали, далекими от всех человеческих наслаждений и страстей. Отрешенными от всего мирского хотим мы видеть их, преисполненными лишь помыслов небесных. В этом же существе, которое оставалось приверженным ко всему земному, ему почудился искушитель, злой дух, который хочет навлечь на него погибель» (71).

Не идея высшей справедливости, не неотвратимость наказания за совершенное преступление, а человеческие страсти движут генералом — алчность, тщеславие, гордыня. Выбор, совершающийся в душе человека, — вот основа художественного мира С. Лагерлёф. Не случайно повествование о «Божьем суде» непосредственно предваряет аллегорическое сравнение пламени домашнего очага и человеческой души:

«...ибо что такое человеческая душа, как не резвящееся пламя? Да, да, она и есть огонь! Она вспыхивает в самом человеке,

охватывает его и кружится над ним, точь-в-точь как огонь вспыхивает в серых поленьях, охватывает их и кружится над ними» (39).

Победить «злую силу» человеческих страстей в мире С. Лагерлёф способна только любовь. Марит Эрикسدоттер, невеста Пауля Элиассона, потерявшая в результате «Божьего суда» отца, дядю и возлюбленного, была единственной на площади, кто любящим сердцем сочувствовал обвиняемым и верил в их невиновность от начала и до конца. Через много лет она обнаруживает шапочку, которую Пауль, видимо, подобрал за умершим Ингильбертом Бордссоном, а в ней — зашитый перстень Лёвеншёльдов. Марит, мучаясь несправедливостью суда и жадой мести ротмистру, находит случай перевести гнев генерала Лёвеншёльда на его же потомков: когда ее попросили починить шапочку Адриана, правнука генерала, она перепрятывает туда перстень. Но много позже, увидев душевную боль любящей Адриана Мальвины Спаак, Марит преодолевает в себе желание отомстить за «великую неправду», которую вынесли ее родные, и помогает Мальвине найти перстень, чтобы вернуть его призраку. Таким образом, христианская идея любви, возвышающейся над справедливостью и побеждающей смерть, преобразует мотивную систему демонического рассказа и переводит ее в литературно-эстетическую реальность.

С. Лагерлёф вводит в первую часть трилогии элементы готического романа XVIII века, обязательными мотивами которого становятся явление призрака, семейные тайны, испытание влюбленных и т. д. «Готическая» проза XVIII в. сочетает в себе сверхъестественный фантастический сюжет с ужасной и таинственной атмосферой, с «готическими» злодеями и чудесными происшествиями (см., напр.: [Напцок: 141]). В логике этой традиции разворачивается и мотив проклятого рода, проходящий затем через все части трилогии. С точки зрения сюжетного строения этот мотив берет начало в финале «Перстня Лёвеншёльдов»: Марит Эрикسدоттер соглашается помочь спасти Адриана только при условии, что Мальвина Спаак и Адриан Лёвеншёльд поженятся, но данное матерью Адриана слово не исполняется — он уже помолвлен с другой. Марит произносит роковые слова:

«Трое моих претерпели насильственную смерть! <...> Трое твоих тоже примут лютую скоропостижную смерть, потому как ты не держишь слово!» (515).

Мотив проклятого рода имеет мифологические корни. А. Ф. Лосев замечает, что мифы о родовом проклятии при- сущи эпохе разложения героической мифологии и рассказы- вают о гибели нескольких поколений подряд [Лосев: 96]. Важность этого мотива прослеживается на протяжении всей трилогии.

Сюжетной основой второй и третьей частей трилогии яв- ляются истории Шарлотты и Карла-Артура Лёвеншёльдов.

Вторая часть — «Шарлотта Лёвеншёльд» — ориентируется на фольклорную традицию свадебной обрядности. Страст- ность натуры и заносчивость как родовые черты Лёвеншёль- дов заставляют Шарлотту, влюбленную в Карла-Артура, бросив вызов судьбе, сказать, что, если бы к ней посватался самый богатый в округе заводчик Шагерстрём, она бы ему не отказала. И Шагерстрём действительно сватается к ней. С это- го момента в силу вступает логика свадебного обряда (см.: [Брак у народов..., 1990: 43–45]), которая не вполне осознает- ся самой героиней:

- сватовство Шагерстрёма,
- «величания» в адрес Шарлотты и Шагестрёма, которые произносит пастор Форсиус, опекун Шарлотты,
- визит пастора в поместье Шагерстрёма, соответствующий обрядовому элементу «смотрины дома жениха»,
- букет цветов от Шагерстрёма как аналог рукобития,
- оглашение в церкви как обязательный элемент подгото- вительного этапа свадьбы,
- затворничество и плач невесты,
- «кошачий концерт», который устраивают перед домом пастора молодые люди, возмущенные поведением Шарлотты, подозревая ее в корысти и вероломстве. Этот эпизод романа соответствует имеющему место в германском фольклоре об- рядовому элементу: вечером перед первым оглашением парни поднимали стрельбу перед домом брачующихся, стучали кувшинами, крышками, горшками, чтобы отогнать злых ду- хов [Брак у народов..., 1989: 17–18].

Особого внимания заслуживает описание состояния Шарлотты от сватовства до свадьбы (как говорит сама героиня, со «сватовства начались все беды»). В жизни Шарлотты происходят кардинальные перемены: расстраиваются ее отношения с Карлом-Артуром, она постоянно плачет, находясь в изоляции, поскольку все начинают ее избегать. Шарлотта принимает добровольное заточение — сидит в буфетной и режет старые тряпки для плетения ковриков, ни с кем не разговаривает, не оправдывается и не объясняет свои действия. Все эти события во второй части трилогии соответствуют универсальной структуре обряда перехода. Согласно А. К. Байбуруну, в восточнославянской обрядовой традиции после сватовства появляются ограничения на передвижение невесты, ее «жизненное пространство» уменьшается, теперь невеста может передвигаться только с чьей-то помощью. Также невеста как бы отходит от повседневных дел, своего обычного образа жизни и поведения, лишается признаков живого человека: возможности ходить, активно действовать, говорить [Байбурин: 67]. «Погляди, на кого ты похожа! Краше в гроб кладут» (237); «Она ведь теперь пребывала в заоблачных высях, и всё, что происходило на земле, так мало в сущности, для нее значило» (161); «Шарлотта, которая в эти дни постоянно ощущала слабость и какую-то необъяснимую усталость, брела медленно, понуриив голову» (239), — эти характеристики героини вполне соответствуют «переходному» состоянию невесты.

Описание дома пастора, где находится невеста до дня свадьбы, также включает в себя обрядовый траурный подтекст: старая усадьба имела «тревожный и неприветливый вид», гардины на окнах были опущены.

Кульминационным моментом в развитии мотива символической смерти невесты становится эпизод с публичным рассказом-исповедью Карла-Артура о его любви к Шарлотте, сделавшим ее предметом насмешек. Узнав об этом, героиня чувствует, что Карл-Артур «убил любовь», — «после этого и она должна была умереть» (279), и «она вдруг почувствовала такую пустоту!» (279).

Далее С. Лагерлёф воспроизводит следующие обрядовые элементы:

- приезд жениха в дом невесты,
- венчание, которое могло происходить в церкви, в доме родителей невесты, а иногда и в доме священника³ (в романе оно происходит в доме пастора),
- прощание с родителями (опекунами),
- переход в дом жениха,
- свадебный пир и танцы с похищением невесты.

В романе описаны украшение дома и традиции, соблюдавшиеся на свадьбе у шведов: по пути, где должны проезжать молодые, были воздвигнуты цветочные арки, вдоль дороги вывешены флаги, поставлены пушки для салютов. Стрельба из пушек (ружий) является традиционным обычаем на шведской свадьбе (Е. Г. Кагаров в работе о свадебной обрядности толкует шум и стрельбу на свадебном празднике как апотропеические средства, защищающие от влияния сил «иного» мира [Кагаров: 152–195]).

Обретение нового статуса маркируется Шарлоттой ощущением, что «она попала в новый, счастливый мир» (289). Затем происходит осмотр имения жениха, нового дома и свадебный пир. Одним из обязательных элементов на шведской свадьбе являются танцы (см. об этом: [Rüütel: 391]). Танец молодой жены как ее первое публичное появление в новом доме — обычай, известный многим странам. Шарлотта сначала танцует с женихом, затем с другими мужчинами: кузнецами и мельниками, стариками и подростками. Похищение невесты — также довольно распространенный свадебный обычай (см.: [Кагаров: 169]). Однако в романе крадут не Шарлотту, а она сама, узнав о намерении Шагерстрёма уехать, крадет экипаж мужа.

С. Лагерлёф не стремится полностью реализовать структуру свадебного обряда. Писательница использует фольклорную традицию и вплетает ее в литературный текст, наполняя новым содержанием. С образом невесты как ключевой фигуры обряда связана главная мысль автора о животворящей силе любви и самопожертвования. Шарлотта Лёвеншёльд, выходя замуж за нелюбимого человека, жертвует собой ради Карла-Артура, принимая на себя всю вину за их размолвку и его безрассудство. Она становится изгнанницей в обществе,

терпит клевету, не стремясь оправдаться. Героиня находит силы перенести даже презрение со стороны матери Карла-Артура — полковницы Беаты Экенстедт, горячо любимой Шарлоттой. Увидев нежную встречу и примирение матери с сыном, героиня понимает, что жертвует собой не напрасно. Кроме того, смысл жертвы для Шарлотты удваивается: теперь, будучи женой заводчика Шагерстрёма, она сможет помочь своей бедной умирающей сестре и ее детям.

По мысли С. Лагерлёф, путь смирения, добровольного страдания как индивидуального выбора возвышает человека, обогащает его духовно и помогает достичь нравственной высоты. В этом отношении показательны описания чувств самой Шарлотты: она ощущает нечто сродни трепету, возвышение над будничной суетой, тихую торжественность, нежное умиление и сострадательное сочувствие, ее переполняют восхищение и любовь от возможности «жертвовать собою ради счастья других» (162). Ту же возвышенную торжественность видит в Шарлотте Шагерстрём:

«Она выглядела так, точно прошла сквозь сильный огонь, который не обжег и не закоптил ее, а лишь выжег все наносное, все несовершенное, и она вышла из него еще светлее и чище» (174).

Любовь Шагерстрёма становится ее утешением и наградой.

Образ заводчика Шагерстрёма представляет собой вариант романтического героя. Это сильная, во многих отношениях исключительная личность: он очень остро ощущает свою внешнюю некрасивость, всего в своей жизни добивается сам, мучительно переживает смерть первой жены, а потом также страстно влюбляется в Шарлотту и мучится от осознания того, что девушка выходит за него по воле обстоятельств. Прозорливая Беата Экенстедт, мать Карла-Артура, называет главную черту Хенрика Шагерстрёма — «умение любить». Характерным является эпизод уже в третьей части трилогии, когда Беата Экенстедт говорит, что желала бы иметь такого сына, как Шагерстрём. В этот момент происходит внутреннее преображение героя: он перестает ощущать свое внешнее уродство и неуклюжесть, падает на колени и плачет от благодарности за эти слова. Для него, человека, не знавшего родительской ласки, прошедшего черед лишения и одиночества, добившегося всего своим

упорным трудом, любовь является высшей ценностью, счастьем и наградой.

Вторая часть трилогии написана в традиции романтического романа первой половины XIX века. Автор неоднократно подчеркивает «романтичность» своих героев, их поступков и мыслей: «...в облике полковницы Беаты Экенстедт было что-то романтическое» (87), Карл-Артур «был более романтического склада, нежели его сестры» (89), Тея Сундлер «была романтиком с головы до ног» (136), наконец, Шагерстрёму, богачу и владельцу многих рудников и заводов, всегда была свойственна «склонность ко всему романтическому» (109). В сюжете романтического романа преобразующая сила любви становится тем смыслом, который помогает героям преодолеть все испытания.

Эстетической концепции романтического героя соответствует и мотив вызова судьбе и ее власти над человеком, с которого начинается новый путь Шарлотты Лёвеншёльд. Шарлотту не оставляет мысль, что после сватовства она больше не властна в своих поступках, что «ее точно узницу ведут неизвестно куда» (229). Этот мотив тесно связан, как уже было сказано, с обрядовой традицией, но у С. Лагерлёф он получает психологическую трактовку. Мотив злого рока (пересекающийся с мотивом проклятого рода) воспринят опять же из фольклорно-мифологической традиции. Мотив судьбы можно назвать «мифологической универсалией, дающей в фольклорной традиции жизнь целому ряду международных сюжетов и образов, художественных реализаций различных сущностей понятия судьбы» [Ивашнева: 64]. Художественная реализация у С. Лагерлёф предполагает, как всегда, двойственный план прочтения: действие злого рока, довлеющего над Лёвеншёльдами, постоянно интуитивно ощущается героями, но одновременно с этим каждый из них сознательно совершает личный психологически мотивированный выбор. Показателен эпизод, когда Шарлотта догадывается о том, что у нее есть соперница, старающаяся разлучить их с Карлом-Артуром:

«Разумеется, она любит его. И как же это я раньше не догадалась! Этим все и объясняется. Оттого-то она и разлучила нас». <...> ...можно было ожидать, что открытие, сделанное Шарлоттой,

опечалит или испугает ее, но этого не произошло. Напротив, она подняла голову, ее поникшие плечи распрямились, и в осанке ее снова появились обычная гордость и независимость. <...> — А я-то думала, что это злосчастный перстень снова навлекает на нас беду! — бормотала она про себя» (240).

Однако родовые черты характера Лёвеншёльдов не позволяют героям найти путь к примирению, и Шарлотта должна выйти замуж за Шагерстрёма, которого пока не любит и, по существу, совсем еще не знает.

В третьей части трилогии — «Анна Сверд» — С. Лагерлёф обращается к реалистическому изображению действительности. Из текста полностью уходит характеристика «романтический», несмотря на то, что действующие лица остаются в большинстве своем те же. Изображение усадебной дворянской жизни сменяется картинками крестьянского быта, тяжелого труда далекарлийских корабейниц, бедности, несчастной жизни детей-сирот, которых продают на аукционе и отправляют побираться по деревне, крестьянских обрядовых праздников, ярмарок и т. д.

При этом повествование в третьей части воспроизводит сказочные сюжетные модели. «Волшебное» знакомство героев происходит еще во второй части трилогии: Карл-Артур после очередной ссоры с Шарлоттой решает посвататься к первой встречной. На его пути как возможные варианты оказываются несколько «невест»: нищенка, богачка, две распутницы (скотница и дочка содержателя постоялого двора), но все они «сходят с дороги». И наконец появляется та, на которой герою суждено жениться, — красавица Анна Сверд.

При встрече Шарлотты Лёвеншёльд с Карлом-Артуром в третьей части трилогии, ей на ум приходит сравнение его со сказочным принцем:

«Теперь он стоял всего в нескольких шагах от Шарлотты, и она видела, что он очень бледен, но что кожа на его лице все такая же нежная, мальчишеская. Он, пожалуй, немного постарел, черты лица стали резче, но та утонченность, которая отмечала лицо сына полковницы Экенстедт, не исчезла. Шарлотта нашла, что он в своей серой одежде из сермяги был похож на современного Пера Свинопаса, переодетого принца» (440).

Подобно героине волшебной сказки о мудрой деве [Мелетинский, 2005: 44–45, 99–108], Анне Сверд, бедной крестьянке, коробейнице с Севера, выпало счастье выйти замуж за принца. Мотив «чудесной женитьбы» реализуется в неоднократно повторяющихся формулах, которые произносит Анна Сверд: «Чудо со мной приключилось превеликое. О таких чудесах только в Библии писано. В пору в церкви про такое проповеди сказывать» (325), «За пастора выхожу и жить стану в пасторской усадьбе. У меня будут лошадь и корова, служанка и работник» (321). Так, троекратные повторы, характерные для сказки, использует и С. Лагерлёф.

Вариант сказочного испытания мудрой девы представляет собой эпизод обучения героини. В сказке элементы ритуализированных форм проверки трудовых навыков невесты-крестьянки, переходящей в семью мужа в качестве работницы, преобразуются в форму загадки [Мелетинский, 2005: 152]. Анна Сверд также разгадывает загадку. Ленсманша (жена полицейского), от которой зависело разрешение на брак, ставит условие для неграмотной девушки:

«— <...> Здесь написано: Карл-Артур. Попробуй написать это имя. Коли ты его любишь, так непременно напишешь.

И она вложила перо в руку Анне» (337).

Через час, как пишет С. Лагерлёф, «они увидели чудо»: не умея писать, Анна вышила имя возлюбленного.

Второе испытание невесты — обучение манерам и этикету в доме ленсманши, а третье (уже после замужества) — работа за ткацким станком в доме пастора. Оценив мастерство и характер Анны, пасторша произносит:

«Теперь-то уж я твердо знаю, что ты нашел именно такую жену, какая тебе нужна» (392).

Однако если счастливый брак должен стать последним пунктом или развязкой сказки [Мелетинский, 2005: 44], то в «Анне Сверд» надежды героини на счастливый брак рушатся — все беды и трудности начинаются именно после свадьбы. В третьей части трилогии происходит трансформация канонов сказочного сюжета и любовно-романтического повествования

в социально-психологическое осмысление жизни, характерное для реалистического романа.

Дальнейшее повествование развивает сказочный мотив противостояния истинного и ложного героя (см. об этом: [Пропп: 56–58]). В качестве главного антагониста Анны Сверд выступает Тея Сундлер, расстроившая свадьбу Карла-Артура с Шарлоттой Лёвеншёльд, а теперь стремящаяся разрушить его брак с Анной. Две героини — ложная и истинная — представляются двумя противоположностями, причем и в этом противостоянии Анне приходится проявлять мудрость и смелость. Анна Сверд, сочетая в своем характере черты подлинной «дочери народа» («писательнице кажется, что в этой простой крестьянской девушке запечатлены черты прекрасных и величественных женщин прошлого») [Брауде: 18]: умение трудиться, выживать в тяжелых условиях, быть хорошей женой и хозяйкой, доброй и ласковой матерью, одновременно она может быть мужиковатой, грубой. В простой крестьянке Карл-Артур видит, будто «какая-то колдовская сила дала ей в наследство достоинство владелиц древних замков. То, что другие находили грубым в ее манерах и поведении, сохранилось на самом деле от старинных обычаев тех времен, когда королевы разводили огонь в очаге, а принцессы ходили на реку полоскать белье» (384).

Образ Теи Сундлер — самый загадочный и противоречивый из всех женских персонажей в трилогии. Она — дочь Мальвины Спаак, женщины, вернувшей перстень в могилу генералу Лёвеншёльду. На первый взгляд, Тея предстает человеком несчастной судьбы: с детства «неуклюжая коротышка с глазами навывкате, да к тому же еще и шепелявила» (518). Она бедна и некрасива, несчастна в браке и, кроме того, безнадежно влюблена в молодого Карла-Артура. Однако женщина умна и коварна, умеет вселить сомнения в душу собеседника. Она делает все, чтобы быть с человеком, которого любит, одновременно губя его самого.

В образе Теи Сундлер можно обнаружить большое количество черт, присущих мифологическим и фольклорным персонажам (о типологических чертах низшей мифологии см.: [Виноградова]). Так, главными достоинствами и гордостью

Теи Сундлер являются прекрасные локоны и красивый чистый голос, что роднит ее с водными женскими демонологическими существами. Другие героини дают ей такие характеристики: «...мерзавка до такой степени гнусна, что отравляет воздух, которым дышит; она, верно, сеет рознь всюду, где бы ни появлялась, и речи ее жалят, точно змеиный укус» (154), «она малость с придурью. <...> Ее здесь никто не любит» (160), «Ах ты жаба!» (190), «толстуха Сундлер с ее рыбьими глазами» (241), «змея подколодная, каждодневно источающая яд на его <Карла-Артура> раны» (508), «ее самое слишком часто в грязь окунали. Ей уже теперь не отмыться» (386). Характерен «победный марш» Теи Сундлер после ухода Анны Сверд из дома:

«По полу ползала женщина: она собирала маленькие упрямые карточные снежинки <...>. Она мурлыкала песню и, казалось, была в наилучшем расположении духа. Когда он вошел, она подняла голову, и он увидел, что это была Тея. <...>

— Что с тобой, Тея, в своем ли ты уме?

В голосе его звучало презрение и, пожалуй, даже ненависть. Тея подняла глаза и увидела, что лоб его нахмурен, но она только рассмеялась.

— Да, — сказала она, — это тебе удастся с другими, но не со мной. Бей меня, пинай! Я все равно вернусь. От меня тебе никогда не отделаться. То, что пугает других, меня привязывает еще крепче» (446).

Мотивы общественной изоляции, нечистых животных, низового положения, а также магической силы слов и желаний связывают образ Теи с фольклорными образами демонологических существ [Виноградова: 17–25].

Речи Теи опутывают, зачаровывают, сбивают с толку. Их влияние испытывает на себе и Анна Сверд, которая после разговора с фру Сундлер вспоминает, что существуют поверья о злых троллях, которые завораживают людей, и им видится то, чего нет на самом деле. Даже здравомыслящая Шарлотта Лёвеншёльд начинает чувствовать, что на стороне Теи стоит нечто грозное и неотвратимое. Когда Тея, разлучив Карла-Артура с женой, становится его помощницей в проповедях на ярмарках, происходят метаморфозы и с ее прекрасным голосом: «...голос отнюдь не был красив, но песнь неслась

с такой силой, что прямо-таки оглушала» (505), — тем самым раскрывается ее демоническая, чудовищная сущность. Никто не властен помешать влиянию Теи на Карла-Артура, и он сам не в силах избавиться от нее: «Я сам испробовал все возможное. Но спасения нет. Нет спасения, кроме смерти» (533).

Тея Сундлер, дочь Мальвины Спаак, выступает орудием мести Марит Эрикسدоттер роду Лёвеншёльдов. Мотив мести характерен для исландских саг и эддической поэзии, причем самая действенная месть заключалась не в убийстве обидчика, а того, чья смерть нанесет сильнейший удар обидчику (см. об этом: [Стеблин-Каменский, 1984: 82–90]). В «исландских сагах», осуществляя месть, человек долго выжидал удобного случая для отмщения, что могло занимать не один год. Убийство из мести осуществлялось вне зависимости от чувств обиженного — согласно морали, характерной для «саг об исландцах», смерть героя не могла остаться неотомщенной [Стеблин-Каменский, 1979: 160]. Все это соответствует мотиву мести в трилогии, где за трех невинных крестьян должны были умереть трое из рода Лёвеншёльдов: гибнут два сына Адриана Лёвеншёльда и приемная дочь Шарлотты. При этом двое из них погибают по вине Теи Сундлер и Карла-Артура, пытавшихся украсть девочку.

Несмотря на это, противостояние героев с Теей Сундлер прочитывается в трилогии как их путь к спасению и духовному преображению. Идея преображения является одной из ключевых в христианской культуре, и именно она составляет внутренний сюжет романов С. Лагерлёф. Особенно показательной в этом смысле является история Карла-Артура Экенстедта.

С. Лагерлёф описывает путь пастора, который не умеет любить. Все его усилия явить миру Благоую весть не увенчались успехом, потому что сам он — «медь звенящая или кимвал звучащий», который говорит языками человеческими и ангельскими, а любви не имеет (1 Кор. 13:1). Несмотря на то, что многими поступками героя руководят благородные мотивы, их последствия причиняют боль любящим его людям. Один из ярких эпизодов романа «Шарлотта Лёвеншёльд» — аукцион, где Карл-Артур забирает на свое попечение десять бедных сирот, но далее

тяготится своим решением: дети становятся для него обузой, преградой на пути к счастью с женой. По совету Теи Сундлер, он без угрызений совести отдает детей их дальнему родственнику, хотя и Анна Сверд, и сами дети стали от этого решения несчастными. Именно в образе Карла-Артура раскрывается проблема нравственного падения человека. Герой, напомиравший когда-то переодетого принца, превращается в «чудовище», ненавидящее всех и вся, и более того — становится причиной смерти двух невинных людей и неизлечимой болезни своей матери.

В шведской критике философская концепция произведений Лагерлёф характеризуется троичной структурой: заблуждение, осознание, примирение (см. об этом: [Кобленкова, 2017: 313–323]). Противоречивый и непростой жизненный путь Карла-Артура отражает сюжетную структуру притчи о блудном сыне. Не случайно сам герой использует притчевую метафору, сочиняя для себя посмертное слово:

«Здесь, мол, покоится богатый юноша, который, повинувшись заповедям Христовым, расточил все свои имения и стал нищим...» (531).

Как и блудный сын, Карл-Артур сам отказывается от данного ему свыше, — от любви, которой его окружают мать, Шарлотта, Анна Сверд. Следуя своей гордыне, он растрчивает все таланты, которыми была одарена его натура. Желая жить согласно Божьим заповедям, в нищете, презирая земные блага, помогая ближним, своими прекрасными проповедями наставляя людей, Карл-Артур раздираем противоречиями. Именно этот образ, как и герой рассказа С. Лагерлёф «Изгои» Турд, становится воплощением конфликта между «идеями и натурой» [Сухих, 2014: 312]. Карл-Артур одержим своей идеей, но когда дело доходит до ее практической реализации, герой оказывается не в состоянии справиться с этим. Отец Карла-Артура, обвиняя сына, говорит, что Бог, которому тот служит, — жестокий Бог. То есть даже неукоснительное следование Божьему закону, но без любви, сострадания и милосердия, не является, по мысли С. Лагерлёф, истинным христианским путем.

Примирение героя с миром, с семьей, с женой наступает, только когда Карл-Артур, благодаря помощи Шарлотты, все-таки освобождается от Теи Сундлер и отправляется в Африку в качестве миссионера, где проводит несколько лет. Он наконец-то обретает свое место в жизни и научается любить ближнего, ведь «тот, кто, не любя ближнего, желает следовать Христу, тот непременно ввергает в беду и самого себя и других» (537). Возвращением к жене и обретением своего дома, окончанием поисков и метаний завершается история Карла-Артура.

Как уже отмечено нами ранее, в трилогии очень тонка граница между реальным и мистическим мирами. Общий принцип перехода от одного к другому определен тем, что герои представлены как психологические персонажи, наделенные «мифической маской». Как пишет Ларс Т. Нюландер (Lars T. Nylander), логика такого сочетания следует метафоре маскарада: люди играют или воплощают мифические фигуры, а их самые сокровенные «я», их истинные лица за масками, остаются психологическими (см. об этом: [Nylander: 419]). Благодаря двойственной трактовке действий и мотивов персонажей, с помощью символов, пересечений сюжетных линий, С. Лагерлёф дает возможность различного истолкования одного и того же события. То, что считалось сверхъестественным явлением, может быть истолковано как совпадение, предчувствие, иллюзия, видение, чувство страха (см. об этом: [Setterwall: 124]). Вместе с тем в самом сверхъестественном дискурсе сталкиваются демоническая мистика и христианская вера в божественные законы добра и любви.

В этой логике представлен и путь Карла-Артура. Смерть барона Лёвеншёльда и его племянницы, приемной дочери Шарлотты Лёвеншёльд, можно расценить как сбывшееся проклятье, морок, наводимый Теей Сундлер, но и как несчастный случай, ставший одновременно крайней точкой нравственного падения Карла-Артура, психологическое напряжение которой подвигло его, наконец, на путь преображения. Как отметил О. С. Сухих, у Лагерлёф «духовное возрождение человека связано с его приближением к христианской этике, в которой ключевым понятием является любовь к ближнему»

[Сухих, 2016: 242]. С. Лагерлёф особенно дорога мысль о том, что не злой рок заставляет страдать ее героев, а Бог направляет их к лучшему:

«Точно затравленного зверя, гнал его Господь Бог в западню, все пути были ему заказаны, кроме этого — единственного. А потом оказалось, что путь этот и был истинный, тот, который ему следовало бы избрать с самого первого дня» (537).

Все герои трилогии С. Лагерлёф проходят свой путь через страдание к обретению счастья, жизненные трудности нравственно преображают героев, в их чертах появляется благородство, достоинство, мудрость, умиротворение, спокойствие или кротость. Оставляя возможность двойственного прочтения текста, бережно и с уважением обращаясь с традиционным крестьянским фольклором, С. Лагерлёф оценивает своих героев с высоты христианской идеи, выражающей сущность ее авторского «я».

Примечания

- ¹ Нобелевская премия по литературе (1909). Сельма Лагерлёф. [Электронный ресурс] // Лауреаты Нобелевской премии. URL: <http://www.nobeliat.ru/laureat.php?id=10> (12.06.2018).
- ² Лагерлёф С. Перстень Лёвеншёльд. Шарлотта Лёвеншёльд. Анна Сверд. Романы / пер. со швед. Л. Брауде, Н. Беяковой, Ф. Золоторевской; примеч. Ф. Золоторевской, Н. Беяковой. М.: Панорама, 1993. С. 15. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ³ О традиции венчания у шведов и норвежцев, которое могло происходить в церкви, в доме родителей невесты, а иногда и в доме священника, см., напр.: [Водовозова: 110].

Список литературы

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин; РАН, Музей антропол. и этнограф. им. Петра Великого (Кунсткамера). — СПб.: Наука, 1993. — 240 с.
2. Брак у народов Западной и Южной Европы / Ю. В. Иванова [и др.]; отв. ред. Ю. В. Иванова и др.; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М.: Наука, 1989. — 242 с.
3. Брак у народов Северной и Северо-Западной Европы / Г. И. Анохин [и др.]; отв. ред. Ю. В. Иванова; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М.: Наука, 1990. — 173 с.
4. Брауде Л. Ю. Сельма Лагерлёф и ее трилогия Лёвеншёльдах // Лагерлёф С. Перстень Лёвеншёльдов. Шарлотта Лёвеншёльд. Анна Сверд. Романы. — М.: Панорама, 1993. — С. 5–20.
5. Виноградова Л. Н. Славянская народная демонология: проблема сравнительного изучения: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09. — Москва, 2001. — 92 с.
6. Водовозова Е. Н. Как люди на белом свете живут. Шведы и норвежцы. — СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1901. — Т. 4. — 177 с.
7. Гаричева Е. А. Феномен преобразования в русской художественной словесности XVI–XX веков: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. — Москва, 2009. — 456 с.
8. Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. — М.: Наука, 1979. — 192 с.
9. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
10. Ивашева Л. Л. Мотив предопределения судьбы персонажа в фольклорной прозе // Русская литература. — 2013. — № 2. — С. 64–80.
11. Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности // Сборник Музея антропологии и этнографии. — Л.: Изд-во АН СССР, 1929. — Т. 8. — С. 152–195.
12. Кобленкова Д. В. Миф в шведской прозе XX века и проблема «нобелевского формата» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2012. — № 1 (2). — С. 100–105.
13. Кобленкова Д. В. Творчество С. Лагерлёф и традиции русской классической литературы (роман «Император Португальский») // Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX–XX вв. / сост. и отв. ред. Е. А. Тахо-Годи. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 313–322.
14. Криничная Н. А. Историко-этнографическая основа преданий о «зачарованных кладах» (по материалам русских северных преданий) // Советская этнография. — 1977. — № 4. — С. 105–111.
15. Левкиевская Е. Е. Привидение, призрак // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. — М.: Международные отношения, 2009. — Т. 4. П (Переправа через воду) — С (Сито). — С. 263–265.
16. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. — М.: Мысль,

1996. — 975 с.
17. Мелетинский Е. М. Скандинавская эпическая поэзия // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 467–476.
 18. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. — М.; СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. — 240 с.
 19. Мелетинский Е. М. Вальхалла // Мифы народов мира. Онлайн энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.mifinarodov.com/v/valhalla.html> (12.06.2018).
 20. Напцок Б. Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. — 2008. — № 10. — С. 139–144.
 21. Плахтиенко О. П. Детство как источник творчества (автобиографический роман Сельмы Лагерлёф «Морбакка») // Педагогический дискурс в литературе: материалы XI Всероссийской научно-методической конференции. — СПб., 2017. — С. 26–30.
 22. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. — М.: Наука, 1975. — 192 с.
 23. Пропп В. Я. Морфология сказки. — Л.: Academia, 1928. — 152 с.
 24. Соколова В. К. Русские исторические предания. — М.: Наука, 1970. — 288 с.
 25. Стеблин-Каменский М. И. «Саги об исландцах» и «Сага о Греттире» // Стеблин-Каменский М. И. Сага о Греттире. — Новосибирск: Наука, 1976. — С. 149–161.
 26. Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература. — М.: Высшая школа, 1979. — 192 с.
 27. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. — Л.: Наука, 1984. — 245 с.
 28. Сухих О. С. Преступление и наказание в рассказе С. Лагерлёф «Изгой» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2014. — № 2 (2). — С. 311–316.
 29. Сухих О. С. Путь «от смерти к жизни» («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и «Отлученный» С. Лагерлёф) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2016. — № 4. — С. 239–246.
 30. Толстой Н. И. Граница // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. — М.: Международные отношения, 1995. — Т. 1. А (Август)–Г (Гусь). — С. 537–540.
 31. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2004. — 405 с.
 32. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.
 33. Danielson L. W. The Uses of Demonic Folk Tradition in Selma Lagerlöf's "Gösta Berlings saga" // Western Folklore. — 1975. — Vol. 34. — № 3. — Pp. 187–199.

34. Landquist J. Selma Lagerlöf // Svensk litteraturtidskrift. — 1940. — Årg. 3. — S. 49—71.
35. Nylander L. T. Psychologism and the Novel: The Case of Selma Lagerlöf's "Gösta Berlings saga" // Scandinavian Studies. — 1995. — Vol. 67. — № 4. — Pp. 407—433.
36. Rützel I. Wedding traditions of the isle of Kihnu — roots and developments // Folk Belief Today. — Tartu, 1995. — Pp. 377—405.
37. Setterwall M. Two sides of an ending in "Herr Arnes penningar" // Scandinavian Studies. — 1983. — Vol. 55. — № 2. — Pp. 123—133.

Информация об авторах: Бедина Наталья Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и религиоведения Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова; Ившина Ольга Сергеевна — магистр по направлению «Филология» Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова.

Дата поступления в редакцию: 04.07.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Natalya N. Bedina

(Arkhangelsk, Russian Federation)

bedina-nat@yandex.ru

Ol'ga S. Ivshina

(Arkhangelsk, Russian Federation)

olgaivs1994@mail.ru

The Myphopoetic and Christian Motifs in The Ring of the Löwenskölds Trilogy by Selma Lagerlöf

Abstract. The peculiarity of S. Lagerlöf's artistic concept is the coexistence of myth and literature, folklore and Christian tradition, fiction and reality, mysticism and psychology within one text. The research aims to use the motive analysis to trace the peculiarities of the interrelation between folklore and Christian tradition in The Ring of the Löwenskölds trilogy. The first part of the trilogy ("The Ring of the Löwenskölds") focuses on the folklore demonological story and at the same time the Gothic novel of the late 18th century; the second part ("Charlotte Löwenskölds") corresponds to the wedding ritual tradition and at the same time implements the genre and stylistic features of the romantic psychological novel of the first half of the 19th century; the third part ("Anna

Svärd”) transforms the folklore fairy tale tradition into a literary neoromantic novel of the second half of the 19th and beginning of the 20th century, taking into account the realistic literary experience. S. Lagerlöf leads her reader through the history of Swedish (and even wider — European) culture and along the way of the Christian Transformation, from the subjugation by the passions in the first part through self-sacrifice and love in the second part to acceptance of the world and humility in the third part.

Keywords: Neo-Romanticism, The Ring of the Löwensköllds, Löwensköldska ringen, trilogy, folk motifs, Christian idea, spiritual transformation

References

1. Bayburin A. K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavianskikh obryadov* [The Ritual in the Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 240 p. (In Russ.)
2. Brak u narodov Zapadnoy i Yuzhnoy Evropy [The Marriage of the Peoples of Western and Southern Europe]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 242 p. (In Russ.)
3. Brak u narodov Severnoy i Severo-Zapadnoy Evropy [The Marriage of the Peoples of Northern and North-Western Europe]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 173 p. (In Russ.)
4. Braude L. Yu. Selma Lagerlöf and Her The Ring of the Löwensköllds trilogy. In: Lagerlöf S. *Persten' Lyovenshyol'dov. Charlotta Lyovenshyol'd. Anna Sverd. Romany* [Lagerlöf S. The Ring of the Löwensköllds. Charlotte Löwensköllds. Anna Svärd. Novels]. Moscow, Panorama Publ., 1993, pp. 5–20. (In Russ.)
5. Vinogradova L. N. *Slavyanskaya narodnaya demonologiya: problema sravnitel'nogo izucheniya: dis. ... d-ra filol. nauk* [Slavic Folk Demonology: The Problem of a Comparative Study. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2001. 92 p. (In Russ.)
6. Vodovozova E. N. *Kak lyudi na belom svete zhivut. Shvedy i norvezhtsy* [How People Live in the World. Swedes and Norwegians]. St. Petersburg, Tipografiya M. M. Stasyulevicha Publ., 1901, vol. 4. 177 p. (In Russ.)
7. Garicheva E. A. *Fenomen preobrazheniya v russkoy khudozhestvennoy slovesnosti XVI–XX vekov: dis. ... d-ra filol. nauk* [The Transformation Phenomenon in the Russian Literature of the 16th and 20th Centuries. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2009. 456 p. (In Russ.)
8. Gurevich A. Ya. «Edda» i saga. Moscow, Nauka Publ., 1979. 192 p. (In Russ.)
9. Gurevich A. Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [The Categories of the Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 350 p. (In Russ.)
10. Ivashneva L. L. The Motif of Predestination of the Character's Fate in Folk Prose. In: *Russkaya literatura*, 2013, no. 2, pp. 64–80. (In Russ.)
11. Kagarov E. G. The Composition and Origin of Wedding Rituals. In: *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii* [The Anthropology and Ethnography Museum Collection]. Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1929, vol. 8, pp. 152–195. (In Russ.)
12. Koblenkova D. V. Myth in the Swedish Prose of the 20th Century and the

- Problem of the Nobel Format. In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2012, no. 1 (2), pp. 100–105. (In Russ.)
13. Koblenkova D. V. The Works by S. Lagerlöf and the Traditions of Russian Classical Literature (the Novel “The Emperor of Portugalia”). In: *Rossiya i andinaviya: literaturnye vzaimodeystviya na rubezhe XIX—XX vv.* [Russia and Scandinavia: Literary Interactions in the 19th and 20th Centuries]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2017, pp. 313–322. (In Russ.)
 14. Krinichnaya N. A. The Historical and Ethnographic Basis of the Legends About the “Enchanted Treasures” (Based on the Materials of the Russian Northern Legends). In: *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography], 1977, no. 4, pp. 105–111. (In Russ.)
 15. Levkivskaya E. E. Ghost, Phantom. In: *Slavyanskije drevnosti: etnolingvističeskij slovar': v 5 tomakh* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 Vols]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2009, vol. 4, pp. 263–265. (In Russ.)
 16. Losev A. F. *Mifologiya grekov i rimlyan* [The Mythology of the Greeks and Romans]. Moscow, Mysl' Publ., 1996. 975 p. (In Russ.)
 17. Meletinskiy E. M. Scandinavian Epic Poetry. In: *Istoriya vseмирnoy literatury: v 8 tomakh* [History of World Literature: in 8 Vols]. Moscow, Nauka Publ., 1984, vol. 2, pp. 467–476. (In Russ.)
 18. Meletinskiy E. M. *Geroy volshebnoy skazki* [The Hero of the Fairy Tale]. Moscow, St. Petersburg, Akademiya Issledovaniy Kul'tury Publ., Traditsiya Publ., 2005. 240 p. (In Russ.)
 19. Meletinskiy E. M. Valhalla. In: *Mify narodov mira. Onlayn entsiklopediya* [Myths of the World. Online Encyclopedia]. Available at: <http://www.mifinarodov.com/v/valhalla.html> (accessed on June 12, 2018). (In Russ.)
 20. Naptso B. R. An English “Gothic” Novel: More on the History and Poetics of the Genre. In: *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [The Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and the Arts], 2008, no. 10, pp. 139–144. (In Russ.)
 21. Plakhtienko O. P. Childhood as a Source of Creativity (Autobiographical Novel of Selma Lagerlöf “Morbakka”). In: *Pedagogicheskij diskurs v literature: materialy XI Vserossiyskoy nauchno-metodicheskoy konferentsii* [Pedagogical Discourse in Literature. Materials of the 11th All-Russian Scientific and Methodological Conference]. St. Petersburg, 2017, pp. 26–30. (In Russ.)
 22. Pomerantseva E. V. *Mifologicheskie personazhi v russkom fol'klore* [Mythological Characters in Russian Folklore]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 192 p. (In Russ.)
 23. Propp V. Ya. *Morfologiya skazki* [The Morphology of the Fairy Tale]. Leningrad, Academia Publ., 1928. 152 p. (In Russ.)
 24. Sokolova V. K. *Russkie istoricheskie predaniya* [Russian Historical Legends]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 288 p. (In Russ.)
 25. Steblin-Kamenskiy M. I. “The Sagas of Icelanders” and “Grettis Saga”. In: *Steblyin-Kamenskiy M. I. Saga o Grettire* [Steblyin-Kamenskiy M. I. Grettis Saga].

- Novosibirsk, Nauka Publ., 1976, pp. 149–161. (In Russ.)
26. Steblin-Kamenskiy M. I. *Drevneskandinavskaya literatura* [Old Norse Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1979. 192 p. (In Russ.)
 27. Steblin-Kamenskiy M. I. *Mir sagi. Stanovlenie literatury* [Saga's World. Formation of Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. 245 p. (In Russ.)
 28. Sukhikh O. S. Crime and Punishment in the Novel “Outcast” by Selma Lagerlöf. In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2014, no. 2 (2), pp. 311–316. (In Russ.)
 29. Sukhikh O. S. The Way “from Death to Life” (“Crime and Punishment” by Fedor Dostoevsky and “The Outcast” by Selma Lagerlöf). In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2016, no. 4, pp. 239–246. (In Russ.)
 30. Tolstoy N. I. The Border. In: *Slavyanskije drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar': v 5 tomakh* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 Vols]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1995, vol. 1, pp. 537–540. (In Russ.)
 31. Khalizev V. E. *Teoriya literatury* [The Theory of Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2004. 405 p. (In Russ.)
 32. Eliade M. *Svyashchennoe i mirskoe* [The Sacred and the Secular]. Moscow, Moscow State University Publ., 1994. 144 p. (In Russ.)
 33. Danielson L. W. The Uses of Demonic Folk Tradition in Selma Lagerlöf's “Gösta Berlings Saga”. In: *Western Folklore*, 1975, vol. 34, no. 3, pp. 187–199. (In English)
 34. Landquist J. Selma Lagerlöf. In: *Svensk litteraturtidskrift*, 1940, vol. 3, pp. 49–71. (In Swedish)
 35. Nylander L. T. Psychologism and the Novel: The Case of Selma Lagerlöf's “Gösta Berlings Saga”. In: *Scandinavian Studies*, 1995, vol. 67, no. 4, pp. 407–433. (In English)
 36. Rüütel I. Wedding Traditions of the Isle of Kihnu — Roots and Developments. In: *Folk Belief Today*. Tartu, Estonian Academy of Sciences Publ., 1995, pp. 377–405. (In English)
 37. Setterwall M. Two Sides of an Ending in “Herr Arnes Penningar”. In: *Scandinavian Studies*, 1983, vol. 55, no. 2, pp. 123–133. (In English)

Information about the authors: *Bedina Natalya N.* — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Culturology and Religious Studies of Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov; *Ivshina Olga S.* — Master's Degree in Philology of Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov.

Received: July 4, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5361

УДК 821.161.1.09“1917/1992”

Игорь Васильевич Кудряшов*(Арзамас, Российская Федерация)*

kiv.arz@yandex.ru

Автор и герой в поэме Николая Клюева «Повесть скорби»

Аннотация. Статья посвящена изучению автобиографического образа лирического героя поэмы Н. А. Клюева «Повесть скорби» (1933). Герой произведения новокрестьянского поэта позиционирует «родственную» близость своей судьбы и своих творческих принципов с великим предшественником — поэтом А. С. Пушкиным. Многочисленные отсылки текста поэмы к фактам биографии Пушкина и его произведениям значимы не только для уяснения глубинных смысловых пластов одного из самых пронзительных произведений новокрестьянского поэта, но и для осмысления принципов преемственности пушкинских этико-эстетических принципов в позднем творчестве Клюева. Автор исследования приходит к выводу, что отсылки к Пушкину, его биографии и творчеству в поэме «Повесть скорби» способствуют созданию предельно исповедального образа главного героя — обреченного на гибель поэта, подводящего итоги собственного творческого пути.

Ключевые слова: новокрестьянская поэзия, преемственность, диалог, литературная традиция, поэма, реминисценция, Н. А. Клюев, А. С. Пушкин

Относящаяся к числу наиболее значимых произведений в позднем периоде творчества Н. А. Клюева лиро-эпическая поэма «Повесть скорби» (1933) венчает важную веху творческой эволюции новокрестьянского поэта в один из самых сложных и драматичных этапов его жизненного пути. Поэма подводит итог художественных исканий Клюева конца 1920-х — начала 1930-х гг. и создается поэтом в период глубоко переживаемой им личной драмы, связанной с разрывом дружеских отношений с молодым художником А. Н. Яр-Кравченко (1911–1983), который становится адресатом клюевской «повести скорби роковой». Период тесной дружбы известного поэта и юного рисовальщика, продолжавшийся с 1928 по 1933 гг., оставил заметный след в творческом сознании

обоих художников, и особенно Клюева, для которого молодой художник стал «героем его последнего лирического романа» [Михайлов, 1999: 54], как в лично-биографическом, так и, конечно же, в творческом плане. В одном из писем того периода, обращенном к молодому другу-живописцу, поэт искренне признавался: «Ни одна минута, прожитая с тобой, не была не творческой» (цит. по: [Кравченко: 156]). Годы их тесного общения, продолжавшегося более пяти лет, были необычайно плодотворными и для олонецкого поэта, и для нежно опекаемого им друга. Отношения с Анатолием Яр-Кравченко вдохновили Клюева на создание многочисленных поэтических произведений, преимущественно любовно-философской лирики, таких как «С тобою плыть в морское устье...» (1929–1932), «Вспоминаю тебя и не помню...» (1929), цикла стихотворений «О чем шумят седые кедры» (1930–1932) и др., а близкое общение Анатолия с поэтом подвигло молодого художника написать, в частности, общеизвестный портрет Сергея Есенина в рост, приобретенный в 1930 году Пушкинским домом [Николай Клюев. Воспоминания...: 754–755], и серию изображений своего старшего друга-наставника, благодаря которым, при известных стараниях и рекомендациях со стороны опекавшего его Клюева, начинающий портретист оказывается в кругу художественной столичной элиты [Базанов: 227–229], [Михайлов, 1993: 165].

Как справедливо отметил А. М. Михайлов, для творчества Николая Клюева конца 1920-х — начала 1930-х гг. характерно «сближение» адресата посвящений Клюева и их героя, а образ поэта в значительной мере наделяется автобиографическими чертами (см.: [Михайлов, 1999: 54–56]). Эта особенность художественного сознания Клюева наглядно демонстрирует повышенное внимание новокрестьянского поэта к вопросу идентификации собственной творческой личности. Проблема самоидентификации в поэзии Клюева конца 20-х — начала 30-х гг. становится ключевой, а ее художественное решение в поэме «Повесть скорби» мотивирует пушкинское «присутствие» в тексте данного произведения. Для новокрестьянского поэта Пушкин — непревзойденный гений, определивший вектор развития отечественной словесности, недостижимый

эталон, по отношению к которому Клюев в «Повести скорби», благодаря тесному (по выражению Клюева, «сродственному») сближению героя-поэта и автора, идентифицирует и собственную жизнь, и собственное творчество. Поэтому всестороннее осмысление именно пушкинских отсылок в тексте клюевской поэмы отчетливо проясняет как глубинные («поддонные») смысловые уровни произведения, так и ярко характеризует особенности художественного сознания «овинного поэта» в поздний период творчества.

Отметим также, что нашедшее выражение в «Повести скорби» глубокое религиозно-философское осмысление Клевым понятия дружбы и ее утраты близко концепции известного русского мыслителя, священнослужителя и ученого П. А. Флоренского (1882–1937), изложенной им в сочинении «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах» (1914). В нем автор, рассуждая о сущности фундаментального понятия любви, выдвигает тезис о том, что дружба, равно как и братство, в религиозном понимании этого слова, является выражением «агапической любви» и порождает в сознании друзей «мистическое единство», проникающее «собою все стороны жизни их» [Флоренский: 412–413]. Утрата дружбы, равно как и предательство одного из друзей, трактуется религиозным философом как ужасная духовная катастрофа, сродственная смерти человека:

«Потрясающие стоны 87-го Псалма обрываются воплем, — о друге. Для всяких скорбей находятся слова, но потеря друга и близкого — выше слов: тут — предел скорби, тут какой-то нравственный обморок. Одиночество — страшное слово: “быть без друга” таинственным образом соприкасается с “быть вне Бога”. Лишение друга — это род смерти. <...> “Я сравнялся с нисходящими в могилу; я стал, как человек без силы между мертвыми брошенный, — как убитые, лежащие во гробе, о которых Ты уже не вспоминаешь и которые от руки Твоей отринуты. <...> Ты удалил от меня друга искреннего: знакомых моих не видно» [Флоренский: 416–417].

Близость поэтического осмысления дружбы и ее утраты Клевым с постулатами книги Флоренского объясняется общими

православными корнями их концепций, родственной близостью религиозных мировоззрений — с одной стороны, и с другой — определенным влиянием указанного труда философа на поэта. О наличии последнего свидетельствует, в частности, тот факт, что поэт в период создания «Повести скорби» обращался к труду Флоренского и использовал отрывок из него в качестве эпиграфа в стихотворном послании «Моему другу Анатолию Яру». Оно было написано Ключевым всего за месяц до завершения «Повести скорби» — 1 мая 1933 г. и предназначалось тому же адресату, что и поэма.

Работа над обоими произведениями у Ключева шла, вероятно, параллельно, или же создание стихотворения, обращенного к другу, непосредственно предшествовало написанию «роковой повести». В стихотворном послании к Анатолию Яр-Кравченко поэт в качестве эпиграфа берет достаточно объемную цитату о духовно-нравственном значении утраты дружбы из сочинения Флоренского (в частности, из «Письма двенадцатого: Ревность» и «Письма одиннадцатого: Дружба» с перестановкой предложений), указывая не только ее источник (автора и названия его труда), но и нумерацию страниц издания Флоренского 1914 г., откуда данный текст им был заимствован. Сделано это было поэтом, по-видимому, с целью облегчить ее нахождение в книге для неискушенного в философии молодого друга. При этом цитата из труда Флоренского, помещенная Ключевым в качестве эпиграфа к своему стихотворному посланию, незначительно была изменена — перестановкой последовательности предложений — для того, чтобы отразить последовательность трагического разрыва отношений, которые закономерно заканчиваются вопиющими стонами умирающего псалмопевца о друге. В итоге эпиграф приобрел следующий вид:

«Сердце, изъязвленное Другом, не залечивается ничем, — кроме Времени да Смерти. Но Время стирает язвы его, удаляя и большую часть сердца, — частично умерщвляет, — а Смерть уничтожает всего человека. Поскольку жив, стало быть, человек, постольку неисцельны и болезненны раны его от дружбы и будет он ходить с ними, чтобы явить их Вечному Судие. С. 476

Для всех скорбей находятся слова, но потеря друга и близкого — выше слов: тут — предел скорби, тут какой-то нравственный обморок. Одиночество — страшное слово: “быть без друга” таинственным образом соприкасается с “быть вне Бога”. Лишение друга — это род смерти.

Потрясающие стоны 87-го Псалма обрываются воплями о друге: “Я сравнялся с нисходящими в могилу; я стал как человек без силы между мертвыми, брошенный, — как убитые, лежащие во гробе, о которых Ты уже не вспоминаешь, Господи. Ты удалил от меня друга искреннего: знакомых моих не видно”. С. 416–417¹.

Обращение Клюева в начале 30-х гг. к труду Флоренского «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах» и родственная близость религиозно-философского осмысления понятия дружбы православным мыслителем и новокрестьянским поэтом дает основание говорить о влиянии труда Флоренского на творческое сознание Клюева. Это влияние оставило свой след в том числе в художественной ткани поэмы «Повесть скорби» и отразилось на образе ее главного героя.

Текст поэмы-послания Клюева «Повесть скорби» предельно исповедален, а ее лирический герой максимально сближен с автором произведения. «Повесть скорби» — это исповедь поэта, переживающего тяжелейший духовно-эмоциональный кризис, порожденный утратой дружбы. Фокус внимания героя-повествователя поочередно меняется: то он сосредоточен на настоящем, когда катастрофический разрыв с «другом искренним» уже произошел, то обращается в воспоминаниях («видениях») к счастливым моментам, когда его жизнь была преисполнена творчеством, порожденным дружбой с молодым художником Анатолием Яром. Особо подчеркнем, что в «Повести скорби» лежащие в основании творчества дружеские отношения преподносятся героем-поэтом, а посредством него и автором, как своего рода сакральный, порождающий красоту акт сотворчества.

Пространство «настоящего» мира (в отличие от мира видений-воспоминаний) наполнено для клюевского героя, потерявшего

«дружбы сумеречной розан», зловещими звуками и ужасающими образами смерти, такими, как *«хохот каторжных цепей»* и пляска *«налегке»* костей. Лишившись жизненно необходимых отношений с другом, герой-поэт вместе с тем теряет способность созидать прекрасное, а соответственно, утрачивает смысл своего земного существования, что для творческой личности поэта сродни смерти:

«В мешке два сердца человеческих,
Пригоршня ладана и свечи!
Кому достанется мешок? —
Поэту ль за отару строк,
Похожих на чирят болотных?..

<...>

Поблеклым вереском да воском
Я расшиваю повесть скорби, —
Лазорь и шелк уснули в торбе,
Им не пойти стихом вприсядку» (696–697).

Для клюевского героя «лишение друга — род смерти», что всецело соотносится со взглядами Флоренского на дружбу и ее утрату. Без друга герой поэмы теряет свой песнотворческий дар, с горечью восклицая: «Мои стихи теперь — опенки / Без самоцветного лосенка...» (699), — а вместе с ним останавливается течение жизни. Окружающий мир рождает в герое чувства невозвратимой потери, бесконечного одиночества и неизбежности собственной гибели:

«Уж не сирень, а скрип обоза
Осиным роем бьет в окно, —
Везут парчу и полотно
Да три доски всегда готовых» (697).

Пушкинское присутствие в клюевском тексте обнаруживается в тот момент, когда лишившийся друга герой-поэт оказывается лицом к лицу со смертью, что закономерно мотивирует его обращение к оценке собственного творчества. В приведенных выше строках из поэмы образ скрипящего обоза (группы повозок, перевозящих кладь) коррелирует

с известным пушкинским образом телеги жизни из одноименного стихотворения 1823 г.:

«Катит по прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И дремля едем до ночлега —
А время гонит лошадей»².

И пушкинский, и клюевский герои примирились с неумолимым ходом событий, приближающих смерть, и не предпринимают попыток отсрочить неизбежное. Вместе с тем поэтические интерпретации обоза у Клюева и телеги жизни у Пушкина разнятся. Так, лирический герой пушкинского произведения, несмотря на то, что он является всего лишь «пассажиром» телеги, все же способен влиять на события, связанные с ее движением. Он так или иначе взаимодействует с «лихим ямщиком»-временем — то подгоняет его, то пытается замедлить:

«Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел <, ебёна мать>!
Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!» (II, 306).

Герой же клюевской поэмы, напротив, предстает сторонним наблюдателем, покорно ожидающим скорого приближения погребального обоза, управляемого неведомыми ему силами. Он достоверно осведомлен о том, что в обозе *везут* гробовые доски и ритуальные принадлежности для обряда его похорон. У Пушкина катящаяся по косогорам и оврагам «телега» в большей степени символизирует скоротечность жизни человека (телега жизни), в то время как у Клюева скрипящий «обоз» — это символ неотвратимости смерти (обоз смерти).

От невыносимой тоски по другу и от тягостного предчувствия скорой гибели герой-поэт, изливающий читателю свою «повесть скорби», ищет спасения и защиты в дорогах его сердцу «образах былого», которые облачены в праздничные

«одежды звездно-позолотные». Воспоминания о наполненных золотым светом и творческим вдохновением счастливых дней жизни с другом у героя настолько сильны и явственны, что на время затмевают собой полную горечи и скорби реальность. Создавая полное впечатление объективной действительности, они становятся для героя видением наяву. Контраст между устрашающей героя реальностью и «звездно-позолотным» видением, базирующийся на противопоставлении «город—природа», обогащается в клюевской поэме новыми оттенками и приращением смыслов за счет авторских отсылок к пушкинскому творческому наследию. В «Повести скорби», как и в поэме «Плач о Сергее Есенине» (1926), Клюев прибегает к использованию инвертированных, «перевернутых» пушкинских образов (см.: [Кудряшов, 2008: 228–242], [Кудряшов, Полякова, 2018: 201–213]). Так, образ лесной избушки в глубине заповедного леса отсылает ассоциативную память читателя к образу шалаша, в который попадает в своем вещем сновидении Татьяна Ларина из романа «Евгений Онегин». Кошмар пушкинской героини, наполненный демоническими созданиями, инвертирован Клюевым в поэме в видение героем-поэтом предельно умиротворенной и полной волшебства картины. В отличие от пушкинской Татьяны, находящейся во враждебном, полном неведомой опасности лесном пространстве, клюевский герой-поэт в своих видениях пребывает в дружеском мире, недоступном для проникновения извне любого зла, враждебного счастью дружелюбия.

Пушкинское влияние обнаруживается и в клюевском образе дружелюбного медведя, который соотнесен по принципу зеркальной симметрии с враждебным образом хозяина леса из сна Татьяны Лариной. Если в пушкинском романе медведь изображен как недобрая, устрашающая сила, то в клюевской поэме, напротив, он выступает в роли доброго, мудрого и заботливого хозяина заповедной чащи, одного слова которого достаточно для того, чтобы оградить дорогое для него существо от любых опасностей, таящихся в «пуще северной еловой»:

Пушкин

Он (медведь. — И. К.) мчит ее
лесной дорогой;
Вдруг меж дерев шалаш убогой;
Кругом все глушь; отвсяду он
Пустынным снегом занесен,
И ярко светится окошко,
И в шалаше и крик, и шум <...>
Опомнилась, глядит Татьяна:
Медведя нет; она в снях;
За дверью крик и звон стака-
на,
Как на больших похоронах
<...>
<...> за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мор-
дой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полу-журавль и полу-кот
(VI, 103–104).

Клюев

И с той поры в ольховой хмаре,
За кружкой меда у медведя,
Барсук-лаптюга, рысь-редедя
За первопуток правят сплетки,
Что от загадочной находки
Не спится старому ручью.
<...>
И в жемчужовую избушку,
Где сны и песни в кулебяках,
Лосенку тропка в синих маках, —
Порукою медвежье слово!..
(697–698).

Клюевская трактовка образа медведя обусловлена авторским стремлением подчеркнуть заявленный в «Повести скорби» контраст между мрачной действительностью и «звездно-позолотным» видением, в котором ищет спасительного прибежища герой поэмы, и восходит к биографическому «природно-звериному» мифу», создававшемуся самим поэтом (см: [Кравченко: 103], [Маркова, 2009], [Маркова, 2010: 48–55]). В этой связи показательно письмо к Анатолию Яр-Кравченко от 10 мая 1932 г., в котором Клюев именует себя медведем, а адресата послания — ласточкой:

«...я <...> мшистая, кряковистая коряга, под которой издыхает последний житель лесов медведь — мое сердце. Медведь дыхами,

сапом и хриплым стоном, утирая лапой смолистые черные слезы, зовет свою ласточку <...>. В эту зиму я подлинно медведь-шатун»³.

Источники ключевых образов из «звездно-позолотного» видения героем-поэтом своего прошлого коренятся в реалиях биографии Клюева. Так, «жемчужовая избушка», бережно охраняемая ведун-медведем, не является целиком вымышленным образом, но имеет реальный первообраз, непосредственно соотносящийся с фактами личной жизни поэта. Образ «милого дома», сокрытого от остального мира в заповедной чаще, рожден воспоминаниями Клюева о вятской деревне Потрепухино, которая для поэта не единожды становилась местом летнего отдыха, «глубокого хвойного уединения» и творческого подъема (см. об этом: [Кравченко: 65]). Именно там в полной мере «находит свое отражение и клюевский девиз жизни и творчества — <...> “...жить около города, в деревне, на берегу реки, недалеко от леса и в простой крестьянской избе”» [Кравченко: 32]. Свидетельства счастливых дней жизни и творчества Клюева на «сказочной» Вятке сохранили как эпистолярный поэт, так и его творчество: «Я на реке Вятке — место упоительное, на высоком берегу, вокруг боры, синие леса. Красота величавая и подлинно русская» (цит. по: [Кравченко: 33]); «Я сам, еще недавно укрепляющий людей в их горе, уже четыре раза ходил к водовороту на реке Оби, но глубина небесная и потоки слез удерживают меня от горького решения. Я намерен проситься в ссылку в Вятскую губ<ернию>, ведь там еще не изгладились следы дорогих для меня ног» (цит. по: [Кравченко: 176]); «И веет свежестью речной, / Плотами, теплою сосной, / Как на влюбленной в сказку Вятке» (582) и др. Вполне закономерно, что идиллический образ вятской деревни Потрепухино, в которой некогда любили проводить летние месяцы известный поэт и молодой художник, возникает и в тексте «роковой повести» о лишении «друга искреннего»: «На Вятке розовы березки, / И горница на зори дверь» (700).

Для Клюева было важно, чтобы адресат поэмы художник Анатолий Яр-Кравченко оживил воспоминания, связанные с неизменно счастливым и полным творчества временем их

совместного пребывания в Потрепухино. Борис Кравченко, который вместе с братом Анатолием и Николаем Алексеевичем проводил летние месяцы на Вятке, вспоминал о творческой работе поэта и юного художника в Потрепухино: «...последовала увлеченная работа Анатолия над портретами самого Клюева. <...> Частично велась она в Ленинграде <...>, а частично в селе Потрепухино на реке Вятке. Это село Николай Алексеевич шутливо называл “нашей резиденцией”, имея в виду себя, Анатолия и меня. <...> В бане Клюев любил отдыхать и уединяться, работая над стихами» [Кравченко: 83]. Творческую работу как Анатолия, так и Николая Алексеевича на Вятке, если ее охарактеризовать по источнику, питающему вдохновение как молодого художника, так и маститого поэта, уместнее было бы назвать сотворчеством, в основе которого лежат глубокие интимные и доверительные взаимоотношения этих двух неординарных личностей. Поэзию Клюева начала 30-х гг. одухотворяли интимные отношения к «другу искреннему», портретное творчество которого, в свою очередь, неповторимо запечатлело для потомков близкий сердцу художника образ поэта. Влияние Клюева, существенным образом сказавшееся на творчестве Яр-Кравченко, выразилось в том, что старший друг стал для него высоким примером беззаветного и самозабвенного служения музе. Об этом наглядно свидетельствуют записи Анатолия 1931 г., сделанные им в Потрепухино, запечатлевшие Клюева в моменты его поэтической работы: «...я увидел, что он (Клюев. — И. К.) занят. Весь в думах, в сравнениях, стихах» [Кравченко: 87]; или, например, зафиксированные Яр-Кравченко в записной книжке слова поэта, сказанные им после курьезного случая потери замка от дома, в котором они жили: «Он (Клюев. — И. К.), чуть не плача, сказал: — Все стихи виноваты. Когда я пишу, я могу сказать что-то кому-нибудь или ответить — и забыть. <...> Нет, после еды я не могу писать. <...> И на реке не могу. Только на тропинке. Хожу и слагаю. Чтоб полный покой. И ничто бы не отвлекало» [Кравченко: 87].

Душевная рана, нанесенная герою клюевской поэмы «другом искренним», мучительна, «неисцельна», и ни грезы наяву, ни память о светлых и беспечальных днях дружеской влюбленности

неспособны смягчить ее бесконечную боль и облегчить роковую участь страдающего поэта. Безутешная скорбь героя «повести» гибельна и предопределена неизбежностью его трагической судьбы. Он не в состоянии противостоять губительной силе, отнявшей у него друга, которая заключена в страшном и мрачном городе, наполненном вьюгой и демоническими сущностями, такими как *«колтун с собачьей пархой»* и *«пляшущие кости»* в *«подземном адском кабачке»*. Образы пурги и нечистой враждебной силы отсылают ассоциативную память читателя к тексту пушкинского стихотворения «Бесы», лирический герой которого, подобно другу клюевского героя-поэта, сбился с пути во время сильной метели, порожденной вихревыми движениями бесов, грозящей путнику гибелью:

Пушкин

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

<...>

Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

<...>

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре... (III, 226–227).

Клюев

Пусть эти руны, как селенье,
В ночи приветным огоньком
Тебя помянут в милый
дом... (698).

<...>

Гранитной лапе до зверей,
До птиц с цветами нету
дела, —

Она в пурге осатанелой
Качает маятник луны (700).

При сравнении текстов двух поэтов обращает на себя внимание тот факт, что пушкинский герой сбился с пути на открытом пространстве (в поле, «среди неведомых равнин»), в то время как друг клюевского героя заблудился в замкнутом пространстве мрачного зимнего города Ленинграда, что мотивировано спецификой этико-философской концепции творчества новокрестьянского поэта, для которой характерно противопоставление города человеку и природе. В поэме «Повесть скорби» образ враждебного человеку города, характерный для

клюевской поэзии в целом, обогащается за счет привнесения негативных коннотаций, сформировавшихся в творческом сознании поэта после известных событий, связанных с трагической гибелью близкого друга, «меньшого брата» и нашедших художественное выражение в поэме 1926 г. «Плач о Сергее Есенине» [Кудряшов, 2015а: 377–385]. В письмах, адресованных Анатолию, Клюев часто выражает тревогу за своего юного друга, учившегося в начале 30-х гг. искусству живописи в Ленинграде. Поэт «беспокоится молчанием» Анатолия, болезненно волнуется о том, что юноша может попасть, по его мнению, в дурные компании или совершить опрометчивый поступок [Кравченко: 139–165]. После окончательного переезда Клюева на жительство из Ленинграда в Москву его переживания о судьбе Анатолия лишь усугубляются по мере того, как утрачивается доверительная искренность дружеских отношений художника к поэту. По мнению Т. А. Кравченко и А. И. Михайлова, «безоблачную дружбу <...> разъедают неизбежные и частые разлуки, вековые сплетни», к тому же через несколько лет вполне закономерно «младшему приспело время, увы, выйти из притяжения ее чар, тогда как старший готов цепляться и надеяться» [Кравченко: 123, 159]. В этом аспекте взаимоотношения Клюева с Анатолием Яр-Кравченко повторяют историю его «дружбы-вражды» с Сергеем Есениным.

Противопоставленный лесной вятской «сказке» город Ленинград в «Повести скорби» олицетворяет страшного Зверя, наделенного дьявольской силой, которому невозможно противостоять обычному человеку. Перед его мощью меркнут даже светлые воспоминания героя-поэта о лесной вятской «сказке». Город-дьявол стремится разлучить и в итоге разлучает героя-поэта с его «другом искренним»:

«Гранитной лапе до зверей,
До птиц с цветами нету дела, —
Она в пурге осатанелой
Качает маятник луны» (700).
«... Ленинград луну качает,
Как маятник, гранитной лапой.

<...>

Но лапа подымает вой,
И гаснет золото виденья...» (698).

Заглавие поэмы Клюева «Повесть скорби» и ее трагический пафос, обусловленный роковой предопределенностью, родственно сближают ее с поэмой «Медный всадник», как известно, наделенной Пушкиным подзаголовком «Петербургская повесть». Оба произведения — это «повести роковые» о героях, лишившихся своих близких и пытающихся вернуться в свое прошлое (в «ветхий домик»), но обреченных страшной неведомой силой Петербурга (Ленинграда) на мучения и смерть.

В финале клюевской поэмы в образе Ленинграда отчетливо проступают черты Петербурга из пушкинской «повести». Такая яркая деталь ленинградского пейзажа, как адмиралтейская игла, вплетенная Клюевым в художественную ткань «роковой повести», непосредственно отсылает читательскую память к ставшему хрестоматийным пушкинскому описанию северной столицы:

«И светла
Адмиралтейская игла...» (V, 136).

Картина Ленинграда в поэме «Повесть скорби» прямо апеллирует к пушкинскому описанию Северной столицы в поэме «Медный всадник» и, в частности, к изображению Невы накануне наводнения, по вине которого пушкинский Евгений, равно как и герой клюевской поэмы, теряет дорогого ему человека.

Пушкин

Печален будет мой рассказ. <...>
Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.
Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной
(V, 137–138).

Клюев

От невской пасмурной волны
И от иглы адмиралтейской
Питаться повестью злодейской
Тебе, как Дантесу, не внове... (700).

Однако, в отличие от пушкинского Евгения, клюевский герой-поэт не винит в своей утрате неподвластные стихийные

силы природы. Он справедливо возлагает всю полноту ответственности за собственную гибель на отдалившегося от него друга, прототипом которого стал Анатолий Яр-Кравченко. Убийственные обвинения героем-поэтом своего друга, вероятно, восходят к вполне конкретным биографическим фактам: молодой художник совершил поступок, грозивший поэту самыми серьезными последствиями и гибелью. Так, в письме от 18 мая 1933 г. Клюев, уже попавший в немилость к официальным властям, скорбно упрекает Анатолия за подпольное распространение текста поэмы «Песнь о Великой Матери», что, по убеждению поэта, сродни коварному предательству дружбы и даже брато- и отцеубийству. Клюев всячески стремится подчеркнуть преступную тяжесть деяния Яр-Кравченко, совершенного им смертного греха, именуя адресата своего послания «братом» и «пестованным дитятко» и заостряя внимание на невозможности искупления содеянного: «...ты убил меня и поэму зверским и глупым образом. <...> То, что не удалось моим черным и открытым врагам, сделано и совершено тобой — моим братом. <...> не издание, не деньги ты добыл для меня, а лишил меня последнего куска хлеба, следом за этим — пуля или веревка <...>. Дитятко мое пестованное, заветное, куда ты идешь? Ведь кровь мою не отмыть тебе во веки» [Кравченко: 157–158]. Эти строки из письма Клюева проливают свет на совершенную перемену, которая происходит в «Повести скорби» с «другом искренним»: из «самодетного лосенка, / Что в сердце искупал копытца» (699) он превращается в того, кому «питаться повестью злодейской / <...> как Дантесу, не внове» (700), т. е. в коварного и бесчувственного убийцу поэта. «Взгляни, росинка свежей крови / Горит и на твоей перчатке!» (700), — восклицает клюевский герой-поэт, обращаясь к нанесшему ему смертельную душевную рану другу. Заметим, что сходное обращение лирического героя-поэта к «меньшому брату», предавшему их общие идеалы, содержится в клюевском цикле стихотворений «Поэту Сергею Есенину», написанном в период охлаждения отношений между поэтами. В «самом личном, интимном и горестном» стихотворении «Ёлушка-сестрица...» (1917), вошедшем в цикл, Клюев, сильно переживавший в это время разрыв

отношений с «младшим братом», проводит поэтическую аналогию Есенина с убийцей Годуновым, а своего лирического героя с «убиенным Митрием» (см.: [Кудряшов, 2015b: 59–65], [Кудряшов, 2018: 157–164]). Образ «свежей крови», символизирующий преступное убийство невинного героя, здесь также возникает в кульминационный момент развития лирического сюжета:

«Тяжко, светик, тяжело!
Вся в крови рубашка...
Где ты, Углич мой?..
Жертва Годунова,
Я в глуши еловой
Восприму покой» (301).

В «Повести скорби», по мнению редакторов-составителей книги «Наследие комет. Неизвестное о Николае Ключеве и Анатолии Яре», «сравнивая своего любимца с Дантесом, автор скорбит о том, “что ангел с облачною ветвью обратился в кобеля” и его облик в будущем будет очерчен “уж не иконной нежной вапой... А головней из кабака...”» [Кравченко: 165]. В то же время сравнение «друга искреннего», совершившего предательство и тем самым обрекшего поэта на гибель, с Дантесом закономерно рождает аналогии главного героя «роковой повести» с Пушкиным. С учетом исповедально-биографического характера поэмы и нарочито близкой родственной связи ее героя-поэта с автором возникшая пушкинская аналогия приобретает ключевое значение в аспекте оценки Ключевым собственного жизненного пути и значения своего творчества:

«Прости, Владычица, меня!
Я твой в рубахе пестрядинной,
Поэт посконный и овинный,
Но Пушкину сродни звездой...» (700–701).

В этих финальных проникновенных строках «Повести скорби» от лица гибнущего героя-поэта Ключев смело и недвусмысленно заявляет о своей сродственной связи с Пушкиным. Своеобразным «ключом» к расшифровке этих строк о родственной близости с великим предшественником, способствующим осмыслению всего комплекса коннотаций

(«поддонных» смысловых пластов), служит многозначный образ-символ звезды.

Образное определение значения А. С. Пушкина «Солнце русской поэзии», восходящее к краткому извещению о смерти великого поэта, напечатанному 30 января 1837 г., на следующий день после его кончины, в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» известно всем со школьной скамьи [Одоевский: 48]. Вместе с тем непривычное для слуха поэтическое сравнение Ключевым значения пушкинского гения со звездой коренится в общеизвестном образном определении значения Пушкина как «солнца нашей Поэзии», так как Солнце — это *единственная звезда* в нашей Солнечной системе, вокруг которой обращаются другие объекты этой системы: планеты и их спутники, кометы, астероиды и др. На этом основании поэтический образ-символ звезды у Ключева вбирает в себя значение определения «Солнце русской поэзии» и вместе с тем несет новые дополнительные смысловые оттенки: сияние всех небесных тел нашей Солнечной системы в ночном небе, как общеизвестно, обусловлено отражением солнечного света. Если вслед за Ключевым провести аналогию сияния планет в ночном небе с определением значения творчества русских писателей, то выявляется значение: творчество каждого из литераторов, в той или иной степени, лишь преломляет свет от сияния пушкинского гения, озаряющего им путь в литературе. Определяя свое значение на небосклоне русской словесности как «сродственное» Пушкину («*Пушкину сродни звездой*»), Ключев ни в коей мере не претендует занять место «Солнца русской поэзии». Напротив, с гордостью заявляя о своем «сродстве» с Пушкиным, поэт тем самым утверждает непререкаемость авторитета и немеркнувшее сияние славы своего великого предшественника. Ключев декларирует, несмотря на то, что он «*посконный и овинный*», схожесть с Пушкиным своим значением как главы новокрестьянской плеяды поэтов. Он заложил основание нового литературного течения в русской словесности, сплотившего поэтов-выходцев из крестьянской среды, что, по сути, явилось серьезной попыткой создания новой национальной поэзии на основе фольклорной традиции и традиции классической русской

словесности. И эта исключительная заслуга поэта Клюева, справедливо, «сродни» великому значению гения Пушкина и его народной славе.

Попутно заметим, что определенное сходство с фактами биографии Пушкина обнаруживается и в истории отношений Клюева и Яр-Кравченко, которая легла в основу поэмы «Повесть скорби». Так, общеизвестно, что одной из причин, побудивших Пушкина к дуэли, послужил полученный им 4 ноября 1836 г. анонимный пасквиль, содержащий оскорбительные намеки на неверность Натальи Николаевны Гончаровой. В истории трагического разрыва отношений известного поэта и молодого художника свою роковую роль также сыграло оскорбительное послание. Оно стало своеобразной точкой отсчета последовавшей череде фатальных событий и сопутствующих им интриг в судьбе поэта, окончившейся его гибелью от пули палача в одной из томских расстрельных ям. Клюев получает его от Зинаиды Воробьевой (впоследствии — первой жены А. Н. Яр-Кравченко), которая «с некоторой угрозой» [Кравченко: 157] недвусмысленно требовала от поэта прекратить любые отношения с ее возлюбленным — Анатолием, бравируя «законами революции и диалектики» [Кравченко: 157], которые однозначно были не на стороне к этому времени уже опального поэта. Последний роковой этап жизни Клюева и обстоятельства его трагической смерти, волею Провидения, в своей сущностной основе, спустя столетие, повторили гибельный путь великого поэта. Это позволяет говорить о «сродстве» судеб этих двух крупных творческих личностей. Не углубляясь в тему сходства биографий поэтов, отметим, что многочисленные аналогии фактов жизни Клюева и Пушкина требуют отдельного системного научного анализа, который не входит в ограниченные темой рамки данной работы.

Творческое осмысление трагической судьбы Пушкина в «Повести скорби» несет и религиозный оттенок, который проявляется в том числе и в библейской аналогии образа-символа пушкинской «звезды». В Новом Завете Вифлеемская звезда на небосклоне возвестила о рождении Христа и побудила волхвов начать паломничество к месту его рождения.

Для культуры Серебряного века Пушкин был, бесспорно, знаковой, центральной фигурой, служившей неоспоримым этико-художественным ориентиром (своего рода «путеводной звездой») для деятелей национального искусства, несмотря на то, что, как общеизвестно, были и те ее представители, которые в самом начале прошлого столетия жаждали сбросить его «с парохода современности». В то же время показательно, что уже в 20-х гг. XX века творческая интеллигенция, по воспоминаниям писателя В. Т. Шаламова, ожидала (подобно библейским волхвам) появления нового гения, равного Пушкину: «Тогда все ждали прихода Пушкина. <...> сбрасывать Пушкина с парохода современности в двадцатых годах уже не собирались, а жадно и всерьез ждали прихода гения» [Шаламов: 78]. Ключев, несомненно, относился к тем представителям творческой интеллигенции, кто не ждал, а неукоснительно следовал за «путеводной звездой» национального гения, служащего для него художественным ориентиром, начиная уже с первых самостоятельных шагов на литературном поприще, о чем свидетельствует его дебютный поэтический сборник «Сосен перезвон», увидевший свет в 1911 г. (см.: [Кудряшов, Клевачкина, 2012: 341–345]).

Трагический финал «Повести скорби» выходит далеко за рамки глубоких интимных переживаний героя-поэта из-за утраты «друга искреннего». Разрастаясь по мере развертывания сюжета, трагедия достигает эпических масштабов. Роковая гибель героя-поэта, значение которого сродни пушкинскому гению, возводится Ключевым в ранг национальной катастрофы, последствия которой самым серьезным и разрушительным образом скажутся на национальной словесности и на отечественной культуре в целом. Смерть поэта, «сродственного» (схожего) значением Пушкину, для творческого сознания автора «Повести скорби» — невосполнимая утрата для культуры, событие национального масштаба, достойное художественного воплощения в лиро-эпическом жанре поэмы.

Таким образом, текстовые отсылки к Пушкину, его биографии и творчеству, в поэме Ключева «Повесть скорби» способствуют созданию образа главного героя — обреченного на гибель поэта, подводящего итоги собственного творческого

пути. Тесное сближение героя-поэта, позиционирующего «родственную» близость своей судьбы и своих творческих принципов с пушкинскими, и ее автора позволяет заключить, что гений Пушкина для Клюева в последние творческие годы выступает единственным верным мерилom для определения значения собственного вклада в национальную сокровищницу культуры. В поэме «Повесть скорби» Клюев оставил потомкам удивительно точное образное определение собственного значения — «Пушкину сродни звездой», — в котором имя великого национального поэта, нарочито поставленное во главу фразы, утверждает Пушкина путеводной звездой, озарявшей его творческий путь и указующей дорогу всей русской поэзии.

Примечания

- ¹ Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РХГИ, 1999. С. 609–610. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Т. 2. С. 306. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома римской цифрой и страницы в круглых скобках.
- ³ Клюев Н. А. Словесное Древо. Проза. СПб.: Росток, 2003. С. 277.

Список литературы

1. Базанов В. Г. С родного берега: о поэзии Н. Клюева. — Л.: Наука, 1990. — 241 с.
2. Кравченко Т. А., Михайлов А. И. Наследие комет. Неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре. — М.: Территория, 2006. — 304 с.
3. Кудряшов И. В. «Бесы» А. С. Пушкина как возможный источник поэмы Н. А. Клюева «Плач о Сергее Есенине» // Пушкин и мировая культура: Материалы восьмой Международной конференции. — Арзамас: АГПИ, 2008. — С. 228–242.
4. Кудряшов И. В. Диалог Клюева и Есенина: Пушкинский контекст // Литературное общество «Арзамас»: история и современность. Сб. науч. ст. — Арзамас, 2015. — С. 377–385. (а)
5. Кудряшов И. В. Реминисценции «Бориса Годунова» в цикле Н. А. Клюева «Поэту Сергею Есенину» // Современное есениноведение. — 2015. — № 2. — С. 59–65. (b)
6. Кудряшов И. В., Клевачкина О. А. Этико-эстетические принципы раннего творчества Н. А. Клюева: сборник «Сосен перезвон» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2012. — № 6 (1). — С. 341–345.

7. Кудряшов И. В., Полякова О. А. Пушкину сродни звездой: О поэзии Николая Клюева. — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2018. — 288 с.
8. Маркова Е. И. Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты. — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2009. — 354 с.
9. Маркова Е. И. Принципы создания художественной родословной в творчестве Николая Клюева // Труды Карельского научного центра РАН. Сер. «Гуманитарные исследования». — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2010. — № 4. — Вып. 1. — С. 48–55.
10. Михайлов А. И. К биографии Н. А. Клюева последнего периода его жизни и творчества. (По материалам семейного архива Б. Н. Кравченко) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1990 год. — СПб., 1993. — С. 160–183.
11. Михайлов А. И. Николай Клюев и мир его поэзии [вступ. ст.] // Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. — СПб.: РХГИ, 1999. — С. 7–74.
12. Николай Клюев. Воспоминания современников / [сост. П. Е. Побережкина]. — М.: Прогресс-Плеяда, 2010. — 888 с.
13. Одоевский В. Ф. Извещение о смерти А. С. Пушкина // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». — 1837. — № 5 (30 янв.). — С. 48.
14. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. — М.: Путь, 1914. — 812 с.
15. Шаламов В. Т. Воспоминания; Записные книжки; Переписка; Следственные дела. — М.: Эксмо, 2004. — 1066 с.

Информация об авторе: Кудряшов Игорь Васильевич — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и литературы Арзамасского филиала Нижегородского государственного исследовательского университета им. Н. И. Лобачевского.

Дата поступления в редакцию: 15.06.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Igor V. Kudryashov

(Arzamas, Russian Federation)

kiv.arz@yandex.ru

The Author and the Hero in the Poem “Povest’ Skorbi” of Nikolai Klyuev

Abstract. This article provides an analysis of an autobiographic image of the lyric hero of the poem “Povest’ Skorbi” (“The Povest’ of Sorrow”) by N. A. Klyuev (1933). The author of this poem puts forward the “kinship” closeness of his own destiny and his main creative concepts to his great predecessor, poet A. S. Pushkin. The text of Klyuev’s poem contains numerous references to the facts of Pushkin’s biography and his works. The study of these references is important not only for understanding the deep semantic layers of one of the most touching works of Olonets poet but also for understanding the principles of continuity of Pushkin’s ethical and aesthetic concepts in the late works of Klyuev. The author of the research comes to conclusion that the reference to Pushkin, to his biography and works in the poem contributes to the creation of an autobiographical image of the main character — the poet destined for death, who is summing up the results of his own career.

Keywords: a new peasant poetry, continuity, dialogue, literary tradition, poem, reminiscence, N. A. Klyuev, A. S. Pushkin

References

1. Bazanov V. G. *S rodnogo berega: o poezii N. Klyueva* [From the Native Shore: About N. Klyuev’s Poetry]. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 241 p. (In Russ.)
2. Kravchenko T. A., Mikhaylov A. I. *Nasledie komet. Neizvestnoe o Nikolae Klyueve i Anatolii Yare* [The Legacy of Comets. The Unknown Facts About Nikolai Klyuev and Anatoly Yar]. Moscow, Territoriya Publ., 2006. 304 p. (In Russ.)
3. Kudryashov I. V. A. S. Pushkin’s “Demons” as a Possible Source of the Poem of N. A. Klyuev “Lament for Sergei Yesenin”. In: *Pushkin i mirovaya kul’tura: Materialy vos’moy Mezhdunarodnoy konferentsii* [Pushkin and World Culture: Materials of the Eighth International Conference]. Arzamas, Arzamas State Pedagogical Institute Publ., 2008, pp. 228–242. (In Russ.)
4. Kudryashov I. V. The Dialogue Between Klyuev and Yesenin: Pushkin Context. In: *Literaturnoe obshchestvo «Arzamas»: istoriya i sovremennost’* [Literary Society “Arzamas”: History and Modern Age]. Arzamas, 2015, pp. 377–385. (a) (In Russ.)
5. Kudryashov I. V. Reminiscences of “Boris Godunov” in the Cycle by N. A. Klyuev’s “To the Poet Sergei Yesenin”. In: *Sovremennoe eseninovedenie* [Contemporary Esenin Studies], 2015, no. 2, pp. 59–65. (b) (In Russ.)

6. Kudryashov I. V., Klevachkina O. A. Ethical and Aesthetical Principles of Early Klyuev's Works: The Collection of Poems "The Chimes of the Pine Trees". In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N. I. Lobachevskogo* [*Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*], 2012, no. 6 (1), pp. 341–345. (In Russ.)
7. Kudryashov I. V., Polyakova O. A. *Pushkinu srodni zvezdoy: O poezii Nikolaya Klyueva* [*It Is Similar to Pushkin a Star: About Nikolay Klyuev's Poetry*]. Nizhny Novgorod, National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod Publ., 2018. 288 p. (In Russ.)
8. Markova E. I. *Rodoslovie Nikolaya Klyueva. Teksty. Interpretatsii. Konteksty* [*Nikolay Klyuev's Genealogy. Texts. Interpretations. Contexts*]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 2009. 354 p. (In Russ.)
9. Markova E. I. Principles of Building Artistic Genealogy in the Works of Nikolai Klyuev. In: *Trudy Karel'skogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy Akademii Nauk. Seriya «Gumanitarnye issledovaniya»* [*Transactions of Karelian Research Centre of Russian Academy of Sciences. Series "Research in the Humanities"*]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre of Russian Academy of Sciences Publ., 2010, no. 4, issue 1, pp. 48–55. (In Russ.)
10. Mikhaylov A. I. More on N. A. Klyuev's Biography of the Last Period of His Life and Work. (Based on the Materials of Family Archive of B. N. Kravchenko). In: *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1990 god* [*Yearbook of the Manuscript Department of Pushkin House for 1990*]. St. Petersburg, 1993, pp. 160–183. (In Russ.)
11. Mikhaylov A. I. Nikolai Klyuev and the World of His Poetry. In: *Klyuev N. A. Serdtse Edinoroga. Stikhotvoreniya i poemy* [*The Heart of the Unicorn. Verses and Poems*]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 1999, pp. 7–74. (In Russ.)
12. Nikolay Klyuev. *Vospominaniya sovremennikov* [*Memoirs of Contemporaries*]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2010. 888 p. (In Russ.)
13. Odoevskiy V. F. Notification of A. S. Pushkin's Death. In: *Literaturnye pribavleniya k «Russkomu invalidu»* [*Literary Supplements to the "Russian Invalid"*], 1837, no. 5 (Jan. 30), p. 48. (In Russ.)
14. Florenskiy P. A. *Stolp i utverzhdenie istiny. Opyt pravoslavnoy feoditsei v dvenadtsati pis'makh* [*The Pillar and Ground of the Truth: An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters*]. Moscow, Put' Publ., 1914. 812 p. (In Russ.)
15. Shalamov V. T. *Vospominaniya; Zapisnye knizhki; Perepiska; Sledstvennyye dela* [*Memoirs; Notebooks; Correspondence; Investigatory Records*]. Moscow, Eksmo Publ., 2004. 1066 p. (In Russ.)

Information about the author: *Kudryashov Igor V.* — Doctor of Philology, Senior Lecturer, Professor of the Department of Russian Language and Literature of Arzamas Branch of Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod.

Received: June 15, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5342

УДК 821.161.1.09“1917/1992”

Александр Александрович Дырдин

(Ульяновск, Российская Федерация)

dyrd@mail.ru

Юлия Владимировна Жукова

(Ульяновск, Российская Федерация)

yulekkk777@mail.ru

Аллюзивно-экфрастический роман Л. М. Леонова «Русский лес»

Аннотация. В статье рассматривается важная особенность поэтического языка художественных текстов Л. М. Леонова — интертекстуальная интенсивность, включение в повествование аллюзивных слов. Насыщенность романа «Русский лес» чужим словом значительна. Источник аллюзий в романе обширный: Библия, античная мифология, история, сказки, произведения мировой художественной литературы и др. При обращении к роману Леонова «Русский лес» невозможно не заметить разнообразие внешних и скрытых, глубинных литературных реминисценций, аллюзивно-экфрастических элементов, возводящих Леонова к определенной традиции. Имена известных философов и деятелей разных эпох, ассоциации с образами русских писателей, отсылки к архипопулярным и малоизвестным литературным произведениям, стихотворные цитаты, вплетенные в леоновский текст, раскрывают духовные искания и укореняют жизненную позицию героев «Русского леса» и мысли Леонова в цельный и нераздельный физический и духовный мир. Анализ проявления аллюзивности в романе Л. Леонова «Русский лес», раскрытие формы аллюзивно-экфрастических элементов и определение их роли в произведении — центральная задача настоящей статьи. Ассоциативно-экфрастические элементы текста у Леонова выполняют функцию преодоления одномерности содержания романа. Трансформация образной системы с помощью экфрасиса наполняет ее философскими, историко-культурными смыслами, выдвигая на первый план мысль писателя о символическом. В «Русском лесе» миф и символ — основные средства выражения авторской художественной философии. Кроме того, в романе Леонова ставится вопрос слияния искусств, синтеза литературы, живописи и музыки, соотношения визуального, музыкального и словесного, а сам автор предстает как писатель с ярко выраженной визуализацией мировосприятия и, соответственно, поэтического слова, его музыкальные ассоциации создают неповторимый звуковой фон, посредством которого писатель раскрывает характеры его героев и их психологическое состояние.

Ключевые слова: Л. М. Леонов, «Русский лес», экфрасис, аллюзивное слово, интертекстуальность, мифологический образ, характер, живопись, музыка, философия

Творчество Л. М. Леонова (1899–1994) поистине многогранно и с особенной силой обнаруживает свою непреходящую актуальность и в наши дни.

«Русский лес» (1950–1953) — роман философского масштаба. В нем не все лежит на поверхности, многое таится в глубине. Эта смысловая емкость леоновского письма требует от читателя определенных усилий: ведь чтение, по леоновскому определению, — это тоже труд¹. Роман отмечен «таким богатством интеллектуально-эмоционального содержания и глубиной художественного исследования человеческих типов и характеров, которые способны открываться ранее не воспринятыми интенциями, поворачиваться неожиданными гранями, выявлять новый уровень актуальности. Писатель сумел увидеть не только нерасторжимое взаимопроникновение судеб леса и народа, создав концептуально емкий образ русского леса, представив его в виде диалектически неразъемной лексемы, но и выразить глобальный смысл проблемы творческого, созидательного лесоустройства для общих судеб человечества» [Якимова, 2011с].

Две большие координаты времени постепенно вписывались в замысел романа Леонова: горькие и трагические переживания людей в годы культа личности и великий патриотический порыв народа в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками в годы Великой Отечественной войны.

Несложно разобраться в лесной теме романа, в повествовании о событиях военного времени, в сопоставлении резко различных характеров Вихрова и Грацианского, в истории становления характера Поли Вихровой. Но этим нельзя ограничиваться. Надо проникнуть вглубь текста, попытаться осмыслить логику произведения, его утверждающую, созидательную философию, наполненность романа аллюзивно-экфрастическими элементами. И тогда становится очевидным, что его образно-смысловое пространство шире, значительней, чем может показаться с первого взгляда.

«Русский лес» — идейный роман, роман идей. Писателя интересуют не события сами по себе, а их идейное «зерно» и социально-нравственный контекст. Свою рефлексию над происходящим он превращает в движение внутреннего сюжета.

У Леонова рефлексия оформляется на основе дискурсивных элементов, «дискурсивный пласт включен в нарратив» [Грдинич: 79].

Одной из ярких особенностей поэтического языка художественных текстов Леонида Леонова является интенсивность интертекстуальных включений, пронизанность текста аллюзивным словом, которое «предстает как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту-источнику, являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксированных характеристик» [Дронова: 96]. Оно может функционировать как средство «расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании» [Христенко: 42].

Центральной задачей настоящей статьи является анализ проявления аллюзивности в романе Леонова «Русский лес», раскрытие формы аллюзивно-экфрастических элементов и их роли в произведении, в поэтике творчества писателя. Аллюзивно-экфрастические элементы представляют собой различные формы литературно-художественной целостности от намекающей, описательной речи до воспроизведения языка одного искусства средствами другого. Это особый вид многоступенчатого художественного дискурса, обусловленный принципом параллельного развертывания повествования (см. об этом: [Геллер], [Блинова: 7]).

При обращении к роману Леонова «Русский лес» уже с первых страниц просматриваются характерные черты леоновского стиля: разнообразие внешних и скрытых, глубинных литературных реминисценций, возводящих Леонова к определенной традиции. Имена известных философов и деятелей разных эпох, ассоциации с образами Достоевского и Лескова, отсылки к архипопулярным и малоизвестным литературным произведениям, стихотворные цитаты из Пушкина и Блока, вплетенные в леоновский текст, раскрывают духовные искания и жизненную позицию героев «Русского леса». Каждый экфрастический элемент леоновского текста несет в себе определенную смысловую, философскую нагрузку и обретает новое

оригинальное звучание, обусловленное мировоззрением писателя. В этом плане суждение Леонова, приведенное А. Г. Лысовым, может рассматриваться как признание ассоциативности обязательной составляющей авторского стиля художника-философа: «По его мысли, “писатель — это накопление образности”. Поэтому он — не “описатель”, а сам обитает в едином символическом ряду, созданном им же. Леонову вообще были свойственны прерывистая ассоциативность суждений, монтаж мыслительно-образных сгустков» [Лысов, 2004: 32].

Основная тема романа — конфликт-противостояние старого и нового мира, связанный со взаимоотношениями двух центральных героев, Вихрова и Грацианского, имеющих противоположные идеи и научные взгляды: защита родной природы, преданность лесному делу и связь с судьбами леса, забота о будущем страны, свойственные первому, и равнодушные к корням национальной жизни и мизантропия — у второго.

«Русский лес» насыщен аллюзивными отсылками к прецедентным текстам, в роли которых выступают Библия, античная мифология и отголоски славянских мифов, народные предания, сказки, произведения русской и мировой художественной литературы. У Леонова экфрастически выделенные фрагменты текста использованы в качестве строительных блоков идейной структуры повествования. Включая в него образы, знаки, символы и коды мировой и отечественной культуры, писатель стремится к расширению смысловых рубежей произведения, временных и пространственных границ создаваемой им картины мира. Происходит сращение мифотворческой активности с художественной рефлексией, которое придает взгляду художника особую пронизательность.

Структурно-функциональный анализ текста романа показал частое использование аллюзивно-экфрастического элемента в форме имени собственного:

— исторического лица: «Но повторялась счастливая Колумбова ошибка: вместо котомки с золотом ребята отыскивали новый мир» (здесь и далее в цитатах курсив наш. — А. Д., Ю. Ж.) (9; 73);

«...Белинскому, отрекающемуся от гегельянского примиренчества... но кто, кто поверит в раскаяние семидесятилетнего Галилея?» (9; 115); «*Теофрасту* было известно всего пятьсот растений, а *Плинию* — уже вся тысяча, *Линней* почти удесятирил это число, а нынче и все полтора ста тысяч наберутся» (9; 268); «...сам *Дидро* с *Вольтером* следят из Европы за повелительницей пятнадцати миллионов крепостных варваров! — даже предписывает *Потемкину* покидать в землю близ Одессы поболее желудей, чтобы не пришлось внукам с севера дуб возить на ремонт российского флота» (9; 284); «...по *Гераклиту* например, климат тоже меняется и, кто знает, не станут ли через годик-полтора эвкалипты произрастать под Вологодой» (9; 401);

— литературного героя или названия литературного произведения: «А там, братец, все незванные, все являются запросто на огонек. Хозяин — этаким *Фамусов* новоявленный... презанятнейшая акула нашего времени» (9; 654); «...и друг *Радищева*, подозревавшийся в соавторстве с ним по *Пути е с т в и ю ...*» (9; 285); «— Вот, ознакомиться пришел... по примеру городничего в известном сочинении *Ревизор ...*» (9; 368); «...*Тараканцев* пропел старческим фальцетом на мотив из *Онегина*: “Уби-ит”» (9; 411);

— библейского образа или христианского богослова и философа: «Собственно, и в библейском сказании об *Адамовом ребре* слабому полу не очень повезло... не правда ли?» (9; 390); «Вспомните, сколько лет было *Савлу* на пути в Дамаск...» (9; 115); «В *Апокалипсисе* слово проставлено нерусское, а в а - д о н , сбоку звездочка. <...> Вот еще когда, значит, *Иван-те Богослов* про тебя намекал...» (9; 142); «Профессор канонического права настолько пространно, с привлечением текстов из *Оригена* и *Августина*, излагал свою точку зрения, что гости стали тревожно переглядываться...» (9; 159);

— мифологического персонажа: «Прямоком, мимо памятников Египта, Рима, итальянского Возрождения, Иван Матвеевич повлек Сережу к милосской *Афродите*» (9; 388); «Вихровское же сравнение леса с мифическим *Атлантом* <...> невольно вызывает в памяти образ Атлантова брата, *Прометея*...» (9; 415); «...в школе у вас не проходили миф такой, о *Горгоне*?» (9; 455);

— фольклорного героя: «Как установлено народной молвой, *лешие* — тоже патриоты своих лесов, к коим приписаны...» (9; 279–280); «В общем же, *русский леший* — вполне безвредная личность...» (9; 280);

— «говорящее» название парохода («Евпатий»), которое связано с образом Евпатия Коловрата из народного эпоса и древнерусской «Повести о разорении Рязани Батыем» (9; 98, 100, 101).

Кроме простого называния имени собственного, в романе «Русский лес» имеется несколько примеров употребления аллюзивно-экфрастического элемента в форме характерных выражений, ассоциативных отсылок к определенным персонажам: «Дантов круг», «Архимедов винт», «Радищевский маршрут», «Линеева латынь» или к сказочному фольклору (жанру волшебной сказки): «живая вода» — «Оставалось напиться на весь остаток жизни той *живой воды* и засветло отправляться в дорогу...» (9; 704), «мертвая вода» — «...На улицу Саша Грацианский вышел покачиваясь, словно его напоили навечно *мертвой водой*» (9; 680), «...вот он, глоток *мертвой воды!*» (9; 116).

Аллюзивное слово выступает у Леонова и в форме цитаты, например, фраза из Горация: «*Dulce est decipere in loco!*» (9; 160), французское изречение: «*Tout passe, tout casse, tout lasse*» (9; 347), латинский афоризм: «*in saecula saeculorum*» (9; 416), а также встречаются названия растений на латинском языке. Леонов умел определять растения, знал латинские названия лучше иного ботаника. По утверждению самого писателя, растения — отличные, немногословные, незатейливые собеседники (см.: [Ковалев, 1978]).

Самым простым и широко распространенным вариантом является аллюзивно-экфрастический элемент в форме имени собственного, который отсылает читателя к определенному тексту. Такие имена собственные, как Прометей, Горгона, Атлант, Пенелопа, Гераклит, Галилей, Данте, Пушкин, Радищев, Белинский, Потемкин и многие другие, которыми насыщен «Русский лес», имеют символическое значение, являются образами-эмблемами и облегчают расшифровку аллюзии. Несомненно, эти имена вызывают у читателя яркие, четкие и однозначные

ассоциации, не требующие лишних пояснений: «Да ты, братец, просто *Дант* какой-то!.. И даже хуже: *Казанова*...» (9; 665). По словам самого Леонова, за такими именами стоят целые миры. Вот почему он говорит о том, что значительность книги «мерится количеством работы, которое она может произвести в умах человечества для его дальнейшего прогресса» (10; 358), а «глубина каждого обобщения прямо пропорциональна количеству элементов, на которых оно основано» (10; 359). Упомянутые писателем имена-символы введены в текст с явной целью создать определенную параллель между заимствованным образом и элементом описываемой реальности.

Ассоциативно-экфрастические элементы текста у Леонова выполняют функцию преодоления одномерности содержания романа, наполняя его философскими, историко-культурными смыслами, выдвигая на первый план мысль писателя о символическом. В «Русском лесе» миф и символ — основные средства выражения авторской художественной философии.

Роман Леонова часто отсылает читателя к мифологическому прошлому. Так, например, писатель несколько раз обращается к древнегреческому мифу о Прометее (см. об этом: [Платошкина: 56]). Характерным отрывком в романе является символический эпизод — рубка купцом Кнышевым вековой сосны из древнего бора Облога. Он по своей жестокости сравнивается писателем с коршуном-хищником:

«...Кнышев подобно коршуну кружил над всей Россией, высматривая наиболее лакомые куски; только хрип древесного падения мог утолить его страшный зуд» (9; 141).

В эпизоде встречи Грацианского с историком Морщихиным, когда первый испугался, что некстати всплывут некоторые нежелательные факты из его биографии, это сравнение получает дальнейшее развитие. «Подвиг Прометея прямо пропорционален размеру его коршуна, не так ли?» (9; 474), — такие слова произносит в этом разговоре Грацианский. Вихров вспоминает этот миф в беседе с Чередиловым, завуалировав тем самым очевидную мысль, что люди типа Чередилова, эгоиста и карьериста, не способны на подвиги во имя человечества:

«— Судя по мучениям твоим, ты прямо Прометей у меня, Гриша... по крайней мере, постарайся связно изложить, что за птица терзает тебе печенку» (9; 268).

Еще одна отсылка читателя к мифу о подвиге Прометея возникает в состоявшемся в полицейском участке разговоре Грацианского с Чандвецким, в ходе которого жандармский подполковник сулит Грацианскому судьбу коршуна:

«Наверно, не сумев выбиться в Прометеи, вы приспособитесь на роль коршуна к одному из них... и вам понравится с годами это жгучее, близкое к творческому, наслаждение терзать ему печень, глушить его голос, чернить его ежеминутно, чтобы хоть цветом лица своего с ним сравняться» (9; 499).

Очевидно, что обращение к семантике данного аллюзивно-экфрастического элемента обнаруживает некую параллель: в характеристику самого Вихрова автором заложена мысль о «прометействе» — неугасимом стремлении к достижению высокой цели в своей области. Образ Прометея является символом человеческого достоинства и величия. Вихров — Прометей, а Грацианский, Кнышев и другие отрицательные персонажи — коршуны. Как тонко подметил В. С. Воронин, во всех произведениях Леонида Леонова можно обнаружить скрытую игру противоположностей, «реализованных или только еще намечающихся возможностей, расщепление единого на части, на детали, сквозь каждую из которых просвечивает целое и сверхцелое» [Воронин: 163].

Вихров, главный герой романа, рассуждает о предназначении человека:

«...быть не бессовестным эксплуататором природы и не бессильной былинкой в ее потоке, а великой направляющей силой мироздания. Для этого он должен подсмотреть таинственную взаимосвязь, объединяющую ее явления в живой, целостный организм, чтобы облегчить и ускорить работу природы в ее стремлении к совершенству, которого она расточительно, мириадами опытов и с жестокой выбраковкой добивается вслепую» (9; 310).

Два главных врага стоят на пути у Вихрова: принципы бездумного, губительного лесопользования, которые осуществляет советская власть для форсирования индустриализации

в лице Грацианского, и капиталистическое беспощадное расхищение и уничтожение природных ресурсов в лице Кнышева. Леонов показывает подвижность связей между структурами реального и символического. Здесь закодирована мысль писателя, в основе которой лежит «идея неистребимости и вечности жизни» [Сухих: 327]. Как отметил С. И. Сухих, «философия жизни, которую отстаивают писатель и его герой, противостоит не социализму или капитализму, а губительной силе всей той “технической цивилизации”, историческими разновидностями которой являются обе эти “формации” и которая существует, по крайней мере, с эпохи Просвещения. Она движется к своему закату, ибо ведет к глобальному экологическому кризису, грозящему гибелью планете. <...> Отношение к лесу становится критерием оценки человека, через него раскрываются духовные качества людей, в нем находят выражение философские позиции героев» [Сухих: 327].

В романе «Русский лес» представлены и другие важные для осмысления его идейного содержания мифологические образы, которые помогают Леонову акцентировать внимание читателя на вечных вопросах человечества посредством аллюзивности. В этом же ряду находятся Афродита Милосская и Горгона.

Образ Афродиты — в греческой мифологии богини красоты и любви, а также плодородия, вечной весны и жизни — появляется в романе неслучайно:

«Облитая рассеянным верхним светом, Афродита одна была здесь такая, спокойная и кроткая, в девственной полунаготе, создание поэтического людского благоговения перед производительной силой земли, по объяснению Ивана Матвеича <Вихрова>. Еле умещавшиеся в соседних залах владыки древних царств и преисподних, цари и демоны, быки и боги — все они казались ему не более как челядью великой богини» (9; 388).

Спор между представителями старшего и младшего поколений о подлинной красоте, роли искусства и культурного наследия является символичным. По мнению Вихрова-старшего, Афродита есть не что иное, «как всечеловеческая красота». Его сын Сережа категоричен в своих суждениях: «И вообще это темноватое словцо, отец: к р а с о т а . Слишком уж часто

оно служило маской неправды и преступления! Развалины всегда привлекательны в закате, но присмотрись, какие древние гады притаились в их щелях» (9; 389) и добавляет: «Я только хотел сказать, что мы создадим новую, н а ш у Афродиту, когда это потребуется» (9; 390). А вмешавшийся в спор историк Морщихин, желая «вступить за эту каменную даму», добавил, что «в этой статуе заключена вся ясность античной мысли, вера в красоту человеческого предназначенья...» (9; 391).

Дескриптивные элементы придают изображаемому явлению, персонажу либо положительную, либо отрицательную окраску. Так, например, при характеристике немецких захватчиков Леонов прибегает к образу медузы Горгоны, мифического существа, символизирующего зло, и образу с положительной коннотацией — Персею — в размышлениях о сущности советского человека в его борьбе с фашизмом. В первом разговоре со своей дочерью перед «рисковым предприятием», под которым подразумевалась ее отправка в немецкий тыл, Вихров вспоминает миф о подвиге Персея:

«...а скажи... в школе у вас не проходили миф такой, о Горгоне? Так и знал... а жаль!.. Без познания таких корней человечества не поймешь и листьев в его кроне. Видишь ли, имелось в мифологии у греков такое адское страшилище... с железными руками, золотыми крыльями и змеями вместо волос. Неизвестно чем — ужасом, сладостью или печалью, но только оно окаменяло взглядом каждого, кто решался глядеть ему в очи. Древний поэт помещал ее жилище далеко на западе, за океаном. <...> И только один отважный среди людей нашелся — Персей, кто порешился на поединок с нею. <...> Ну, это довольно сложного рисунка миф. Из крови Горгоны родилась поэзия и грозовая туча, что в жарких климатах совмещается с понятием о плодородии. Как видишь, неплохая награда за победу, таким образом. Но и Персей отвернулся, когда заносил свой серп над Горгоной, хотя благоразумно запаса таковыми новинками своего времени, как волшебное зеркало, шлем-невидимка и летучие башмаки. Он понимал, на что идет!» (9; 455–456).

Соотношение изображаемой действительности с мифологической картиной мира показано в романе и через аллюзию, отсылающую к библейскому образу Юдифи. Юная русская

разведчица Катя, которая проникла на территорию врага с намерением уничтожить тамошнего гаулейтера, вспоминает героиню библейского сказания Юдифь, отрубившую голову ассирийскому полководцу, пришедшему с войсками покорять иудеев. «Уж на что, говорит, героиня стойкая была Юдифь, а и той, говорит, было позволено: уложила своего на пружинном матрасе, да и оттяпала ему башку-то начисто. Так и сказала!... но вот откуда она библейскую историю прослышала, ума не приложу» (9; 609), — вымолвил старый сапожник, который руководил лошкаревским подпольем, отмечая наглядную связь между событиями Отечественной войны и евангельским мифом. На эту параллель впервые обратила внимание Г. И. Платошкина [Платошкина: 56].

Мифология и символика в «Русском лесе» — приметы интертекстуальной плотности текста. Мифологическим мотивам отводится роль семантических доминант, а сама «рамка» мифопоэтической проблематики обнаруживается у Леонова и в прямых упоминаниях мифологических имен и деталей, и в сюжетных ассоциациях, и в рассуждениях не только автора, но и некоторых его героев о космогонической сути революционных преобразований» [Афанасьева: 38]. Вставные элементы могут служить своего рода знаками, которые переводят внимание читателей с социально-исторических тем на проблемы духовного порядка. Подобные включения превращаются в отправные точки странствования по сюжетным линиям произведений Леонова (см. подробнее: [Дырдин: 13]). По своей интенсивности, смысловой емкости и глубине они настолько автономны, что их можно истолковывать как вводные конструкции, «вставные фрагменты», которые, являясь структурным элементом поэтики писателя, стали важнейшими знаками выражения авторской позиции [Якимова, 2011а].

Роман «Русский лес» содержательно насыщен, его пронизывают разнообразные литературные аллюзии и реминисценции, встречаются образы и мотивы классических, хорошо известных русскому читателю, произведений. Фридерик Листван отмечает особую аллюзивность поэтики автора «Русского леса», подчеркивая, что «литературная аллюзия как прием текстообразования занимает очень важное место как

в художественной, так и в публицистической прозе Леонова» [Листван, 2010: 67]. При этом аллюзии в форме точной цитаты писатель использует редко, трансформирует их, дает без кавычек, в виде так называемого «коммемората»: аллюзивные элементы становятся идеологемами, что «дает писателю возможность развить идеи, прозвучавшие в произведениях знаменитых предшественников, обыграть выступившие в них мотивы, продолжить начатое, а также сказать свое слово» [Листван, 2010: 76].

Яркими примерами являются пушкинская реминисценция из поэмы «Руслан и Людмила»: «...так что едва я помянул о знаменитом коте у лукоморья, закованном в золотые кандалы, всем уже ясно было, кто скрывается под псевдонимом так называемого кота, и что за тридцать витязей, хоть и без красного знамени пока, выходят на брег морской, куда и какого именно несет колдун богатыря» (9; 501) — и упоминание гоголевского ревизора: «Вот, ознакомиться пришел... по примеру городничего в известном сочинении Р е в и з о р ...» (9; 368). Эти выразительные детали нравственно-философского смысла способствуют «повышению емкости в современной прозе» [Овчаренко: 122]. Кроме того, на страницах романа можно обнаружить и чеховские аллюзии, которые появляются в эпизоде циничного торга за украденный когда-то у мужиков лесной Облог между разорившейся барыней Сапегиной и известным лесопромышленником Кнышевым, который «по слухам, вырубил полмиллиона десятин и снял зеленую одежду с трех великих русских рек» (9; 92). Но если у Чехова, по верному наблюдению исследователя, «картина сведения леса под корень представлена в “Лешем” гипотетически, как предотвращенная опасность, то в “Русском лесе” она увидена глазами маленького Ивана и врезалась в его память как самое страшное видение реальной жизни. На Облоге кончился мир его детской сказки, олицетворенный в образе лесного отшельника Калины, жившего в сторожке под “могучей хвойной старухой” — сосной» [Якимова, 2011с].

Леоновские аллюзии в основном отсылают к общеизвестным текстам, поэтому форма аллюзивно-экфрастического элемента

и его роль в романе легко определяема. С помощью таких вставок Леонов варьирует свою стилистическую палитру.

Некоторые аллюзии требуют от читателя больших усилий при расшифровке по причине того, что скрытые в них слово-ориентиры неточны. Примером такой аллюзии является отсылка к русской народной сказке «Гуси-лебеди», в которой яблоня укрывает своими ветвями девочку от опасности. В романе сосны спасают Полю от подстерегавшей ее гибели:

«Если бы накренившаяся сосна не прикрыла Полину тень на сугробе, а другая не приняла бы на себя часть пулеметного огня, повесть о лошкаревском походе сократилась бы наполовину» (9; 561).

У читателя, знающего русскую сказку, этот отрывок из романа вызывает ассоциацию с произошедшей в ней ситуацией. Русский лес в одноименном романе является воплощением настоящего, доброго, сказочного богатыря, который прячет Полю Вихрову в своей чаще:

«Уже весь лес кругом в десятки голосов подсказывал ей что-то, и один из них показался Поле разумнее других. <...> И опять, будто в плечико толкнули, Поля пошла вправо, совсем уж наугад, и действительно, шагов через двести объявилась бывшая вырубка, очень знакомая на первый взгляд и тоже как будто признавшая Полю: снег был теплый, домашний, не жегся ни-сколько, пока переползала ее наискосок» (9; 562–563);

«Однако, пригнувшись, кусточками и по-пластунски лес проводил вихровскую дочку до самой насыпи. <...> только помстилось сквозь дымку, кто-то мохнатый и большой с опушки кивал ей вдогонку из-под снежной колеблющейся лапы» (9; 564–565).

Лес помогает ей и в осуществлении своего предназначения, свершении подвига и долга перед своим народом: «И старый бор обнял Полю за плечи и повел кратчайшим путем на подвиг...» (9; 561). Эта сказочная реминисценция определяет интонацию авторских размышлений о героизме. Творчество писателя, по словам А. Г. Лысова, соответствует «запросам национальной жизни и предельным целям всечеловеческого единства» [Лысов, 2001: 74].

«Сказочный материал, — пишет Ф. Листван, — привлекается Леоновым с целью создать определенную параллель героям произведений, событиям, явлениям» [Листван, 2011: 25]. Сказочная ситуация проецируется писателем на советскую реальность, в которой люди XX века, мужественно сражавшиеся с «коричневой чумой», совершали настоящие, тяжелые подвиги по сравнению с героями древних легенд, библейских мифов и сказок. Ассоциация со сказкой играет очень важную идейную роль, несет в себе глубокий философский смысл. Генетические, нравственно-философские свойства фольклора придают авторским словообразам специфически символический смысл. Содержащееся в фольклорных текстах эмоционально-семантическое начало, сливаясь с метафорической, философски «оснащенной» леоновской творческой мыслью, объединяются в едином эстетическом пространстве. Через эту традиционную форму народного мировоззрения роман наполняется идеями национального единства, подчиняется художественным законам, идущим от литературы минувших эпох.

Безусловно, литература повышает свою семиотичность за счет других видов искусства, таких как живопись, музыка, скульптура, архитектура и др. Семиотический подход расширяет эвристические возможности экфрасиса, позволяет понять нерасторжимую взаимосвязь человека и культуры.

«Нет сомнения, что “всемирная отзывчивость” как выражение “мирового оркестра” культурного творчества, многоголосицы людского духовного бытия <...> послужила в романистике писателя основой полифонии его произведений, сказалась на многохарактерности персонажей, с кем автор вступал в диалогические отношения. Именно в этом он был конституционно родствен Достоевскому» [Лысов, 2005: 15], — подчеркивает автор вступительной статьи к коллективной монографии, осмысляя традиции поэтики и универсальный характер леоновского художественного мира.

Художник редкого дарования, Леонов мастерски живописал не только эпоху, в которой жили, творили, боролись и побеждали его герои, но и глубоко знал и любил природу. Все его произведения — кладезь пейзажных зарисовок, поэто-

му Леонова можно смело отнести к писателям-пейзажистам. Природа является одним из знаковых героев на протяжении всего леоновского творчества. Картины природы идеально вписываются в его тексты, закладывают основы многих сюжетов, являются важным средством раскрытия характеров персонажей, вносят в его прозу правду жизни и придают ей особый, характерный только для Леонова эмоциональный и художественный колорит. В романе «Русский лес» все пейзажные зарисовки крайне выразительны благодаря колоритному языку и неповторимой метафоричности. Они обладают самостоятельной художественной ценностью. Картины природы всегда связаны либо с сюжетной линией его произведений, либо с внутренним состоянием героев, своей красотой они оттеняют душевный мир героев при помощи эмоционально насыщенных пейзажей, складывающихся из множества изобразительных деталей.

В мире Леонова искусство образности основано на философской ассоциативности, переходах от живописания к обобщению, к тому типу повествования, которое сам художник называл «логарифмированием прозы» [Хрулев: 224]. В изучении леоновской поэтики эта переходность от конкретного к абстрактному, отмеченная исследователем, особенно важна. «Писатель варьирует эти переходы, — пишет известный леоновед, — создает ощущение связи разных уровней и аспектов жизни» [Хрулев: 98].

В философски насыщенном образно-поэтическом мире Леонова большое значение приобретают идеи и темы, навеянные живописью. В романе «Русский лес» можно обнаружить широкий спектр аллюзий на те или иные произведения живописи — от простого упоминания названия картины или ее участия в сюжетной линии до раскрытия сюжета самого ее содержания. Например, название картины русского художника В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» упоминается в романе дважды. В первый раз — по прибытию Вихровых в Петербург к дяде Афанасию Вихрову, который «успел возвыситься до чрезвычайной должности коридорного в меблированных комнатах Д а р ь я л » (9; 139):

«Необходимо сказать про Афанасия, что это был не плоше Матвея великан в синей крапчатой рубахе навывпуск, под жилеткой, с тяжким взором и такой смолевой бородищей, что Иван Матвеич всю жизнь ждал случая разузнать, не с дяди ли знаменитый живописец писал мятежного старшину в своем *У т р е с т р е л е ц к о й к а з н и*» (9; 140).

Второе упоминание названия картины встречается во время разговора Ивана Вихрова с Морщихиным о трудностях с материалами в работе над диссертацией:

«Кстати, как мне удалось доискаться, впереди той знаменитой расстрелянной процессии покойный дядька мой нес икону какого-то святителя в серебряном окладе: их пробили насквозь одной и той же пулей. Можете убедиться, что это был за богатырь... — Потом слышались шаги, и Поля догадалась, кого именно ее отец показал Морщихину на большой фотографии *У т р о с т р е л е ц к о й к а з н и*, висевшей в простенке вихровского кабинета» (9; 448).

Сделаем уточнение, что события, представленные Суриковым, разворачиваются на Красной площади в Москве. Согласно задумке художника, важно было показать не сам процесс казни, а передать душевное состояние героев в эту страшную минуту.

Многочисленные пейзажные зарисовки неповторимой живописной и эмоциональной силы также можно считать экфрастическими. Природоописания у Леонова невероятно схожи с картинами таких русских художников, как Степан Писахов, который на протяжении всей жизни неустанно выражал на холстах свою любовь к русскому северу и его лесным просторам, и Иван Шишкин — легендарный русский художник-пейзажист. Именно тонкое ощущение поэзии леса роднит писателя и художников:

«...словно ведьма на празднике, стояла поодаль зловещая, вся в синих лохмотьях, разбитая громом ель; продольная трещина надсадно скрипела <...>. Постепенно жар сменился прохладой, а хвоя — листвой, уж позолоченной закатцем. Тени удлинялись, дорога назад была потеряна. Но повторялась счастливая Колумбова ошибка: вместо котомки с золотом ребята отыскивали новый мир. Им открылся чистенький, ничем издали не примечательный овражек, без единой соринки или валежины, без

единого цветка по теплой, как бы подстриженной траве, даже без птичьего щебета, словно и шуметь запрещено было в том месте. Вдруг необъяснимым холодом дохнуло в лицо, и волнение искателя подсказало ребятам, что перед ними — самое важное в округе, а может быть, и на всей земле, сокровище. <...> Они спустились и стояли со склоненными головами, как и подобает паломникам у великой святыни. <...> Это был всего лишь родничок» (9; 73–74).

Внимательное изучение этого отрывка позволяет сделать выводы о его тесной и органичной связи с картиной И. И. Шишкина «Ручей в лесу», выполненной в лучших традициях русской пейзажной живописи. «Отличным бойцом за русский лес» называет Ивана Шишкина главный герой Вихров в своей знаменитой лекции о русском лесе. Изображение ручья на картине художника и описание сцен у родника Леоновым являются знаковыми, образуют эмоциональный и композиционный центр. Образ родника, переданный художником слова, приобретает сюжетообразующую функцию, ведь все важные события в жизни главного героя разворачиваются именно у «источника жизни» (приобретение веры, отстаивание ее и возвращение к первоистокам). Родник — сердце русской земли, символ национальной и личной святыни, а также мерило нравственной чистоты героев романа. Невозможно не согласиться с исследователем, что Леонов опирается не столько на официальную культурную традицию (библейский текст, греческие мифы, вечные образы мировой литературы), «сколько на русскую национальную культуру, на простонародную ее основу» [Дуров: 100].

Кроме того, живописный экфрасис в романе Леонова — это не столько элемент художественного пространства, это, прежде всего, важная структурно-семантическая единица текста, раскрывающая философскую позицию писателя, а именно: тайны жизни, предназначение человека, трагедию природы и самой материи. «Философская интенциональность, — по верному заключению Л. П. Якимовой, — предстает как доминантное начало его повествовательной структуры и именно в этот философский контекст оказывается органически вписанной проблема судеб русского леса» [Якимова, 2011b: 155].

Леонид Леонов — один из феноменальных и парадоксальных русских писателей, отличительной чертой стиля которого является не только яркое живописание событий, но и невероятная музыкальность и мелодичность его произведений. Музыка — это часть жизни и творчества писателя.

Звуковой фон, сопровождающий героев в разные периоды жизни (шум вокзала, гул толпы, шелест листьев, шум леса в Пустошах, журчанье родника, пение птиц и др.) и отсылки к разного рода музыкальным произведениям («Каравай», который поют детишки во дворе московского дома; мерзляковская песня «Среди долины ровныя» о богатстве русского леса, о дубах; «пророческая» старинная песня о неизбежности гибели, которую слышит Сережа Вихров в вагонной теплушке; «Варшавянка» — революционная песня; «Лунная соната» Бетховена; серенада Брага; произведения Баха и др.) являются важными средствами, способствующими раскрытию психологического состояния героев романа, их характеров и поведения, а также представляют «авторский текст о бытии, выраженный через диалог автора романа с музыкальными высказываниями о бытии других художников» [Рыбальченко: 17].

Одним из ярких экфрастических фрагментов в романе является эпизод посещения органного концерта, в котором Леонов пытается передать психологическое состояние героев посредством музыки, представляющей собой некий мост между физическим и метафизическим мирами.

Знаменитый органист из Германии, родины Баха, дает концерт, во время которого играет лучшие баховские творения:

«Леночка наконец-то услышала в действии загадочное, во всю стену, нагромождение певчего дерева и серебряных труб. В первом отделении исполняли фугу до-минор, соль-мажорную фантазию и четыре хоральные прелюдии Баха» (9; 339).

Леночку не интересовало, кто и зачем сочинил эту музыку, ее не увлекли пояснения Вихрова о принципах и условиях создания произведений органного искусства — она услышала в музыке себя. Перед ней распахнулся узнаваемый мир — создание «долговечной силы музыки»:

«Внимание Леночки привлекла вдруг запевшая тростинка над водой, и сквозь низкое ступенчатое гуденье можно было раз-

глядеть, как бесконечно много их там... и потом вкрадчивый, звенящий ветер пронесся над головой так, что они наклонились, и вместе с ними запели дети, и к этому гимну, насквозь проникнутые порывом, присоединились окружающие стены, знаменитые овальные портреты вверх, и она сама, Леночка, вся до последней кровинки. Будто кто-то большой и скорбный прошел мимо нее в поисках главного, но не отыскал, и величаво развел руки от огорчения, и взглянул на набухшую синь над собой, но и там нигде не было. И тогда всё, дети и ветер, побегало по лугу наперегонки, и вздыбленное от любопытства облако в высоте потянулось за ними, к спокойному округлому озерку с отражениями кого-то, чье присутствие внушает блаженство и ужас, и тут круги от первых капель возникли и раздробили зеркальную гладь. И вскоре небо пролилось вниз, а дети и ветер стояли затихшие, в отвесных струях ливня, еще не понимая, зачем все это... А уже распускались цветы кругом, и стороной прошел первый, клыкастый, не вполне законченный зверь, но он никого не тронул, потому что тоже не знал пока, зачем он. Потом косой и дымчатый луч света пропорол сгущенный, безмерно душный воздух и упал на лицо Леночки, оставляя в ней дольку целительной прохлады» (9; 339–340).

Очевидно, что музыкальный экфрасис визуализирует звуковые образы: тростинка над водой, небо над озером, чье-то отражение в нем, клыкастый зверь, не знающий, зачем он создан, ветер и ливень, луч солнца и целительная прохлада. Пережитое Леночкой состояние, вызванное звуками музыки, является судьбоносным, толкает ее к выбору своего собственного жизненного пути. Она понимает, что нужно творить свою собственную жизнь, избавляться от чувства социальной вины, которое «съедало» ее многие годы.

В данном эпизоде обнаруживается разное восприятие музыки, столкновение взглядов, в котором проявлена и авторская музыкальная концепция. Ассоциации, чувства, переживания, вызванные прослушиванием произведений Баха, становятся средством характеристики героя, побуждают персонажа к внутреннему порыву, поиску себя, поступку самоопределения.

Музыкальные зарисовки — небольшие по объему, но крайне важные элементы раскрытия характера Грацианского. Мастерски введенные Леоновым и пронизывающие полотно

повествования романа, они способствуют выявлению отношений героя с окружающим миром, его самовосприятия. «Серенада Брага» («Серенада ангелов», или «Валахская легенда» итальянского композитора Гаetano Брага, популярного в XIX — нач. XX в.) впервые как прецедентный музыкальный образ включена А. П. Чеховым в повесть «Черный монах» (1894). Леонов опирался в своем творчестве на традиции Чехова, связывал с его именем понятие контекста, видел в нем «спрятанную координату, орудие дополнительного углубления и самого емкого измерения героя» [Леонов: 152].

Аллюзивно представленная романтическая музыка, столь любимая Грацианским, наделена в романе несколькими функциями. В художественной форме Леонов свел воедино музыку, литературу и психологию.

Во-первых, «Серенада Брага», с ее устремленностью в мир фантазии, в мистическую жизнь и даже уход от жизни, несет в себе негативно-иронический оттенок, служит сигналом полного краха и разочарования Грацианского в жизни.

Во всех сценах звучания серенады в романе сквозит несуразность, мешающая восприятию музыки с подлинным драматизмом. С долей иронии и насмешки Леонов пишет, что серенада звучит «всегда некстати». В первый раз — в атмосфере трактирного пиршества в студенческие годы Грацианского. Кроме того, Леонов намеренно использует антиэстетическое воздействие музыки, чтобы показать подчиненность и бессилие Грацианского перед обаянием, грацией, граничащей с беспомощностью, дамы Эммы с последующим разочарованием в ней. Здесь кроется начало конца для Грацианского.

Второй раз ироничность ситуации показана в эпизоде прихода посланника Чандвецкого в дом Грацианских в канун Нового года, когда Вихров отмечает, «что его приглашают на полагающуюся перед Серенадой Брага плотную новогоднюю закуску» (9; 640). И, наконец, высшая степень ироничности и драматизма проявляется в поведении и манерах Грацианского при непосредственном прослушивании вышеупомянутого музыкального произведения: «О, боже мой!..» — сам себе говорил он иногда <...> и заводил Серенаду Брага, и ронял романтическую слезу, вызывая неизменное участие вертодоксов и друзей» (9; 680).

Отношение героя к «Серенаде ангелов» является важной особенностью раскрытия его характера и психологии. Грацианский — слушатель, а не исполнитель, подражатель, а не созидатель. Имея тесную связь с музыкальным искусством (владение игрой на скрипке), Грацианский боялся обнаружить личное несовершенство, тем самым лишая себя подлинного творчества. Романтическое начало сущности Грацианского приводит к отчуждению от реальности, страху перед ней и губительным для жизни последствиям. В этом заключается психологическая функция аллюзивно упомянутого писателем известного музыкального произведения.

Таким образом, с помощью анализа аллюзивности в романе «Русский лес» и раскрытия действительных значений аллюзивно-экфрасических элементов и их роли в повествовательной структуре создается объективная и целостная картина экфрасиса в исследуемом произведении, позволяющая рассматривать его как сложное, многообразное и многофункциональное явление в наследии Л. М. Леонова.

Аллюзивно-экфрасический элемент в форме имени собственного, скрытой или явной цитаты в романе выполняет очень важную идеологическую функцию. В первую очередь, писатель использует его в качестве средства построения образа и усиления экспрессивности высказывания. Экфрасис помогает писателю кратко и лаконично выразить свое мнение. Кроме того, экфрасисы раздвигают смысловые границы леоновской прозы и осуществляют тесную связь с широким историко-культурным и мифологическим контекстом. Изучение живописного и музыкального экфрасиса, ссылок на творчество того или иного художника или композитора в рамках одного литературного произведения, в данном случае романа «Русский лес», представляется интересным и важным прежде всего с точки зрения проблемы понимания текста, его адекватного восприятия читателями, а также является источником порождения новых философских смыслов.

Примечания

- ¹ Леонов Л. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 10. С. 358. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Афанасьева А. С. Романы Л. Леонова 20-х годов: мифопоэтика и натурфилософия // Русская литература XIX—XX вв.: поэтика мотива и аспекты лит. анализа: [сб. ст.] / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии. — Новосибирск: Изд-во Сибирского отд-ния Российской акад. наук, 2004. — С. 38–49.
2. Блинова М. П. Экфрасис музыки в романе Й. Макьюна «Амстердам» // Современные тенденции развития науки и технологий. Материалы X Международной научно-практической конференции. — Белгород: АПНИ, 2016. — С. 7–11.
3. Воронин В. С. Миражи истории в прозе раннего Л. Леонова // Своеобразие и мировое значение русской классической литературы (XIX — первая половина XX столетия). Идеалы, культурно-философский синтез, рецепция. — М.: ООО ИПЦ «Маска», 2017. — С. 163–182.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М.: МИК, 2002. — С. 5–22.
5. Грдинич Н. Роман «Русский лес» Л. Леонова как роман идей // Наследие Л. М. Леонова и судьбы русской литературы. Материалы VII Международной конференции. — Ульяновск: УлГТУ, 2010. — С. 79–84.
6. Дронова Е. М. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения // Язык, коммуникация и социальная среда. — Воронеж: ВГУ, 2004. — Вып. 3. — С. 92–96.
7. Дуров А. А. Народно-трагическое в леоновской модели мира и человека // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке: Материалы междунар. конф., 20–21 июня 2001 г. — СПб.: Наука и техника, 2002. — С. 93–101.
8. Дырдин А. А. В мире мысли и мифа. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и христианский символизм. — Ульяновск: УлГТУ, 2001. — 116 с.
9. Ковалев В. А. Этюды о Леонове. — М.: Современник, 1978. — 410 с.
10. Листван Ф. К вопросу об интертекстуальности: Аллюзия в романе Л. Леонова «Пирамида» // Наследие Л. М. Леонова и судьбы русской литературы. Материалы VII Междунар. конф. — Ульяновск: УлГТУ, 2010. — С. 67–77.
11. Листван Ф. Волшебная сказка в творчестве Леонида Леонова // Художественно-философские модели мироздания в творчестве Л. М. Леонова и в русской литературе XIX — начала XXI столетий: Материалы VIII Междунар. науч. конф., г. Ульяновск, 7–9 сентября 2011 г. — Ульяновск: УлГТУ, 2011. — С. 19–31.
12. Лысов А. Г. О «всемирной отзывчивости» Леонида Леонова: соборный образ культуры // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. — М.: ИМЛИ РАН, 2001. — С. 74–86.
13. Лысов А. Г. «Голубь Феня». К воспоминаниям о Леониде Леонове // Русская литература XIX—XX вв.: поэтика мотива и аспекты лит. анализа: [сб. ст.] / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии. — Новосибирск:

- Изд-во Сибирского отд-ния Российской акад. наук, 2004. — С. 28–37.
14. Лысов А. Г. «После Леонова»: десять лет // Духовное завещание Леонида Леонова. Роман «Пирамида» с разных точек зрения. — Ульяновск; Новосибирск; Вильнюс, 2005. — 315 с.
 15. Овчаренко А. И. В кругу Леонида Леонова: Из записок 1968–1988 годов. — М.: [б. и.], 2002. — 294 с.
 16. Платошкина Г. И. Легенды и притчи в произведениях Леонида Леонова // Русская литература. — 1981. — № 2. — С. 45–57.
 17. Рыбальченко Т. Л. Знаки музыки в романе Л. Леонова «Русский лес» // Сибирский филологический журнал. — 2014. — № 4. — С. 16–24.
 18. Сухих С. И. Специфика конфликта в романе Л. Леонова «Русский лес» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2010. — № 6. — С. 323–329.
 19. Христенко И. С. К истории термина «аллюзия» // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. — М., 1992. — Вып. 6. — С. 38–44.
 20. Хрулев В. И. Художественное мышление Леонида Леонова. — 2-е изд. испр. и доп. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2015. — Ч. II. — 326 с.
 21. Якимова Л. П. Вводный эпизод как структурный элемент поэтики Леонида Леонова / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии. — Новосибирск: Изд-во Сибирского отд-ния Российской акад. наук, 2011. — 248 с. (a)
 22. Якимова Л. П. Герменевтические парадоксы романа Леонида Леонова «Русский лес» // Художественно-философские модели мироздания в творчестве Л. М. Леонова и в русской литературе XIX — начала XXI столетий: Материалы VIII Международной научной конференции. — Ульяновск: УлГТУ, 2011. — С. 139–173. (b)
 23. Якимова Л. П. Радетель русского леса // Сибирские огни. — 2011. — № 1. — С. 174–183 [Электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2011/1/ia18-pr.html> (25.05.2018). (c)

Информация об авторах: *Дырдин Александр Александрович* — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела Департамента научных исследований и инноваций Ульяновского государственного технического университета; *Жукова Юлия Владимировна* — старший преподаватель кафедры «Иностранные языки» Ульяновского государственного технического университета.

Дата поступления в редакцию: 05.06.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Alexander A. Dyrdin*(Ulyanovsk, Russian Federation)*

dyrd@mail.ru

Julia V. Zhukova*(Ulyanovsk, Russian Federation)*

yulekkk777@mail.ru

Allusive and Ekphrastic Novel by L. M. Leonov "Russian Forest"

Abstract. The given article deals with an important feature of the poetic pattern of Leonov's literary texts: intertextual intensity, the use of allusive words in the narration. There is an intensive use of the "alien word" in the novel "Russian Forest" ("Russkiy les"). The source of allusions in the novel is quite extensive: the Bible, ancient mythology, history, fairy tales, works of world fiction, etc. While referring to Leonov's novel "Russian Forest", it is next to impossible to notice a variety of external and hidden, deep literary reminiscences, allusive and ekphrastic elements bringing the image of Leonov to a certain tradition. The names of famous philosophers and eminent figures of different epochs, associations with the images of Russian writers, references to archipopular and little-known literary works, poetic quotations saturating Leonov's text reveal spiritual aspirations and strengthen the life philosophy of the characters of the "Russian Forest" and form Leonov's thoughts into a single and indivisible physical and the spiritual world. The purpose of the article is to analyze the manifestation of allusions in the novel by Leonov "Russian Forest", to reveal the forms of allusive and ekphrastic elements and to determine their role in the novel. The associative and ekphrastic elements in Leonov's text fulfill the function of overcoming the one-dimensionality of the novel content. The transformation of the figurative system with the help of ekphrasis fills it up with a philosophical, historical and cultural sense highlighting the writer's idea of the symbolic. Myth and symbol in the novel "Russian Forest" are the main means of expressing the author's literary philosophy. Besides, the article in question touches upon a problem of arts fusion in Leonov's works, in particular synthesis of literature, painting and music as well as a problem of relation between the visual, musical and verbal. It is necessary to note that Leonid Leonov appears as a writer with a clear visualization of the worldview and a poetic word accordingly. As for musical associations, they create a unique musical background that helps the writer reveal characters' temper and their psychological conditions.

Keywords: Leonid Leonov, "Russian Forest", ekphrasis, allusive word, intertextuality, mythological image, character, painting, music, philosophy

References

1. Afanas'eva A. S. Leonov's Novels of the 1920s: Mythopoetics and Natural Philosophy. In: *Russkaya literatura XIX—XX vekov: poetika motiva i aspekty literaturnogo analiza* [Russian Literature of the 19th–20th Centuries: The Poetics of Motif and the Aspects of Literary Analysis]. Novosibirsk, The Siberian Branch of Russian Academy of Sciences Publ., 2004, pp. 38–49. (In Russ.)

2. Blinova M. P. Ekphrasis of Music in I. McEwan's Novel "Amsterdam". In: *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii. Materialy X Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Modern Progress Trends of Science and Technology. Materials of the 10th International Scientific and Practical Conference]. Belgorod, Agentstvo perspektivnykh nauchnykh issledovaniy Publ., 2016, pp. 7–11. (In Russ.)
3. Voronin V. S. The Mirages of History in the Early Prose of L. Leonov. In: *Svoeobrazie i mirovye znachenie russkoy klassicheskoy literatury (XIX — pervaya polovina XX stoletiya). Idealy, kul'turno-filosofskiy sintez, retseptsiya* [Originality and World Significance of Russian Classical Literature (the 19th and the First Half of the 20th Century). Ideals, Cultural-Philosophical Synthesis, Reception]. Moscow, Maska Publ., 2017, pp. 163–182. (In Russ.)
4. Geller L. The Resurrection of the Concept, or the Word of Ekphrasis. In: *Ekphrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium]. Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 5–22. (In Russ.)
5. Grdinich N. Leonov's Novel "Russian Forest" as a Novel of Ideas. In: *Nasledie L. M. Leonova i sud'by russkoy literatury. Materialy VII Mezhdunarodnoy konferentsii* [The Heritage of L. M. Leonov and Destinies of Russian Literature. Materials of the 7th International Conference]. Ulyanovsk, Ulyanovsk State Technical University Publ., 2010, pp. 79–84. (In Russ.)
6. Dronova E. M. Intertextuality and Allusion: Problem of Correlation. In: *Yazyk, kommunikatsiya i sotsial'naya sreda* [Language, Communication and Social Environment]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2004, issue 3, pp. 92–96. (In Russ.)
7. Durov A. A. The Folk and the Tragic in Leonov's World and Human Model. In: *Poetika Leonida Leonova i khudozhestvennaya kartina mira v XX veke* [The Poetics of Leonid Leonov and an Artistic Worldview in the 20th Century]. St. Petersburg, Nauka i tekhnika Publ., 2002, pp. 93–101. (In Russ.)
8. Dyrdin A. A. V mire mysli i mifa. Roman Leonida Leonova «Piramida» i khristianskiy simbolizm [In the World of Thought and Myth. Leonid Leonov's Novel "The Pyramid" and Christian Symbolism]. Ulyanovsk, Ulyanovsk State Technical University Publ., 2001. 116 p. (In Russ.)
9. Kovalev V. A. *Etyudy o Leonove* [Etudes About Leonov]. Moscow, Sovremennik Publ., 1978. 410 p. (In Russ.)
10. Listvan F. More on the Intertextuality: Allusion in L. Leonov's Novel "The Pyramid". In: *Nasledie L. M. Leonova i sud'by russkoy literatury* [The Heritage of L. M. Leonov and Destinies of Russian Literature]. Ulyanovsk, Ulyanovsk State Technical University Publ., 2010, pp. 67–77. (In Russ.)
11. Listvan F. The Fairy Tale in Leonid Leonov's Works. In: *Khudozhestvenno-filosofskie modeli mirozdaniya v tvorchestve L. M. Leonova i v russkoy literature XIX — nachala XXI stoletiy* [Artistic and Philosophical Models of the Universe in the Works of Leonid Leonov and in Russian Literature of the 19th and the Beginning of the 21st Century]. Ulyanovsk, Ulyanovsk State Technical University Publ., 2011, pp. 19–31. (In Russ.)
12. Lysov A. G. About Leonid Leonov's "World Tenderness": A Conciliar Image of Culture. In: *Vek Leonida Leonova. Problemy tvorchestva. Vospominaniya* [The Century of Leonid Leonov. Problems of Creativity. Memories]. Moscow,

- A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2001, pp. 74–86. (In Russ.)
13. Lysov A. G. "Phineus's Pigeon". To Memories About Leonid Leonov. In: *Russkaya literatura XIX–XX vv.: poetika motiva i aspekty literaturnogo analiza* [Russian Literature of the 19th–20th Centuries: The Poetics of Motif and Aspects of Literary Analysis]. Novosibirsk, The Siberian Branch of Russian Academy of Sciences Publ., 2004, pp. 28–37. (In Russ.)
 14. Lysov A. G. "After Leonov": 10 Years. In: *Dukhovnoe zaveshchanie Leonida Leonova. Roman "Piramida" s raznykh tochech zreniya* [The Spiritual Testament of Leonid Leonov. The Novel "Pyramid" from Different Points of View]. Ulyanovsk, Novosibirsk, Vilnius, 2005. 315 p. (In Russ.)
 15. Ovcharenko A. I. *V krugu Leonida Leonova: Iz zapisok 1968–1988 godov* [In Leonid Leonov's Society: from the Notes of the Years 1968–1988]. Moscow, 2002. 294 p. (In Russ.)
 16. Platoshkina G. I. Legends and Parabales in Leonid Leonov's Works. In: *Russkaya literatura*, 1981, no. 2, pp. 45–57. (In Russ.)
 17. Rybalchenko T. L. Signs of Music in the Novel by L. Leonov "Russian Forest". In: *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2014, no. 4, pp. 16–24. (In Russ.)
 18. Sukhikh S. I. The Specificity of Conflict in L. Leonov's Novel "Russian Forest". In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2010, no. 6, pp. 323–329. (In Russ.)
 19. Khristenko I. S. More on the History of the Term "Allusion". In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology]. Moscow, 1992, issue 6, pp. 38–44. (In Russ.)
 20. Khrulev V. I. *Khudozhestvennoe myshlenie Leonida Leonova* [Artistic Thinking of Leonid Leonov]. Ufa, Bashkir State University Publ., 2015, part 2. 326 p. (In Russ.)
 21. Yakimova L. P. *Vvodnyy epizod kak strukturnyy element poetiki Leonida Leonova* [An Introductory Episode as a Structural Element of Leonid Leonov's Poetics]. Novosibirsk, The Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011. 248 p. (In Russ.) (a)
 22. Yakimova L. P. Hermeneutical Paradoxes in Leonid Leonov's Novel "Russian Forest". In: *Khudozhestvenno-filosofskie modeli mirozdaniya v tvorchestve L. M. Leonova i v russkoy literature XIX — nachala XXI stoletiy* [Artistic and Philosophical Models of the Universe in the Works of Leonid Leonov and in Russian Literature of the 19th and the Beginning of the 21st Century]. Ulyanovsk, Ulyanovsk State Technical University Publ., 2011, pp. 139–173. (In Russ.) (b)
 23. Yakimova L. P. The Guardian of the Russian Forest. In: *Sibirskie ogni* [Siberian Lights], 2011, no. 1, pp. 174–183. Available at: <http://magazines.russ.ru/sib/2011/1/ia18-pr.html> (accessed on May 25, 2018). (In Russ.) (c)

Information about the authors: Dyrdin Alexander A. — Doctor of Philology, Professor, Senior Researcher of the Research and Innovation Department of Ulyanovsk State Technical University; Zhukova Julia V. — Senior Lecturer of the Department "Foreign Languages" of Ulyanovsk State Technical University.

Received: June 05, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.15393/j9.art.2018.5421

УДК 821.161.1

Татьяна Александровна Богумил

(Барнаул, Российская Федерация)

tbogumil@mail.ru

Семантика Чуйского тракта в русской литературе*

Аннотация. В статье рассмотрена семантика Чуйского тракта в русской литературе, начиная от очерков В. Я. Шишкова и заканчивая текстом песни Гарика Сукачева. Наряду с В. Я. Шишковым, в чьем творчестве была задана парадигма описания Чуйского тракта, «гением места» (*genius loci*) этой дороги является В. М. Шукшин, в художественном мире которого Чуйский тракт играет значительную символическую и композиционную роль, определяет характер героев-шоферов. Семантической доминантой образа является представление о Чуйском тракте как пространстве опасном, подвергающем героев испытаниям любовью и смертью. Метафорический образ «Чуйский тракт — страна» входит в историософские модели писателей. Дорога является моделью мира в его целостной противоречивости; на тракте происходит своего рода сжатие пространства и времени, взаимоналожение культур. Базовые параметры Чуйского тракта получают индивидуальное преломление в художественных образах, созданных различными авторами XX — начала XXI в.

Ключевые слова: дорога, образ, семантика пути, В. Я. Шишков, В. М. Шукшин, С. П. Залыгин, Ю. Н. Козлов, П. Г. Низовой

Одной из основных мифологем пространственной организации мира является дорога. В мифопоэтическом прочтении она становится прежде всего моделью жизненного пути (судьбы) и пути души в загробный мир (см.: [Пропп: 172], [Невская]). Как отметил Е. М. Неёлов, «сказка заканчивается вовремя, в срок <...>, за которым волшебнo-сказочный оптимистический образ пути-дороги, дороги-жизни, переходит в символический образ дороги-смерти, характерный уже для похоронной обрядовой поэзии» [Неёлов: 114]. Это «нечистый» локус, где «свой» мир граничит с «чужим» [Левкиевская: 124] и происходят решающие встречи. В ряде фольклорных и литературных жанров хронотоп дороги определяет композицию и событийный ряд всего произведения.

Этнографические исследования показали, что семантика дороги в русской культуре сложилась в результате диалектического единства статики и динамики: «Русские — движущийся этнос с самосознанием оседлого» [Щепанская: 8]. «Культура дома» и «культура дороги» существовали по принципу взаимодополнительности и взаимоуподобления, причем дорога устойчиво представлялась «источником опасностей и угроз, антивитальных, потусторонних сил» [Щепанская: 474]. «Культура дороги» в традиционном «домоцентричном» обществе сосредоточивала «разнообразные скрытые, эзотерические и альтернативные доминирующей традиции элементы», которые актуализировались в кризисных ситуациях [Щепанская: 17–18]. Информация извне (от знахарей-пришельцев, странников-богомольцев и др.) способствовала устранению «точек дезадаптации» оседлого общества, выполняла стабилизирующую функцию. В том случае, когда кризис охватывал значительную часть социума, идеология дороги начинала доминировать, провоцируя миграции населения (поиск Беловодья или других свободных земель) [Щепанская: 475–477].

Все общие мифологические свойства дороги могут иметь специфические проявления в разных фольклорных жанрах и литературных произведениях. Наиболее существенную роль образ дороги играет в повествовательном фольклоре, поскольку главные персонажи сказок, былин, быличек — всегда герои пути [Неклюдов: 206]. В указанных жанрах движение персонажа представлено как путь, то есть реализация / нереализация дороги [Лотман: 656]. В сказке путь-дорога есть композиционный стержень повествования, модель мира и судьбы. Сказочный конец пути — свадьба — максимально воплощает народные представления о счастье, полноте реализации человеческого удела [Неёлов: 110–112, 114]. Прикосновение к потустороннему миру в сказке связано с мотивом встречи на дороге, развилке, перекрестке (функции дарения, испытания, опознавания и пр. [Пропп]), для былины и былички более характерна ситуация сопутствия и движения вослед. В разных жанрах различна степень проходимости дороги, наличие / отсутствие на ней препятствий. Эпитет «далекая», применяемый к дороге, в сказке означает «далеко ведущая», а в былине

«далеко находящаяся». Для сказочной прозы (быличка, предание) и заговоров характерны определения дороги по ее принадлежности (леший след, Государева дорога).

Мифологическое значение дороги как жизни и судьбы оказалось востребованным античной и средневековой словесностью, особенно дидактическими жанрами. Представление о перепутье и выборе из двух дорог, одна из которых широкая, легкая и — гибельная, а другая — узкая, трудная и душеспасительная, восходит к новозаветной притче о «тесных вратах» (Лк. 13:24–29) и античной традиции (Эзоп, Гесиод). В русской литературе эта мифологема присутствует, например, в рукописном «Видении о двух путях» (XVII в.), в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1876) (см. об этом: [Неклюдов]).

В целом в литературе, начиная с XIX в., мифологема дороги претерпевает определенные трансформации, прослеженные Е. М. Неёловым: утрата системности, направленности «туда» — «обратно» и конечности, метафоризация образа «дорога — страна», расподобление «пути» и «дороги», появление проблемы выбора пути и пр. [Неёлов: 116–117]. Впрочем, отмеченные метаморфозы не отменяют возможности обращения писателей к традиционным смыслам и структурам в рамках определенного жанра (литературная сказка, научная фантастика и др.) и индивидуального авторского замысла (фольклоризация, неомифологизация).

Задача настоящей статьи — выявить мифопоэтическую семантику конкретной дороги, пролегающей в Сибири, — пространстве, активно осваиваемом в процессе движения.

Главной дорогой Сибири уже более двух веков является самый протяженный в мире Московско-Сибирский тракт. О нем сложены легенды и предания, написаны научные исследования (см., напр.: [Катионов]). На Алтае подобной высокой значимостью обладает Чуйский тракт. В историко-географических трудах изложена история возникновения этого маршрута и его превращения из миграционной тропы эпохи палеолита в автодорогу федерального значения, описаны изменения направлений и особенности притрактовой природы и поселений [Старцев], [Подрезов]. Многочисленные

путеводители популяризовали эту информацию¹. Сведения о культурной составляющей дороги, как правило, ограничиваются рассказом о сопутствующих археологических памятниках и фольклорных преданиях, объясняющих происхождение знаковых мест вдоль тракта (г. Бабырган, оз. Ая, оз. Манжерок и пр.). Между тем практически не изученным остается семантический ореол Чуйского тракта в художественной литературе.

К началу XX в. по территории Алтая пролегалo несколько гужевых транспортных путей², но только Чуйский тракт запечатлен на литературной карте страны. Это обстоятельство связано, как минимум, с двумя *genius loci*, названными в стихотворении «На Чуйском тракте» алтайского поэта Г. П. Панова:

«Шуршанье шин. И шум вершин.
И слышится: Шишков, Шукшин.

И в том — отечественный факт
(давайте это не забудем!):
Шишков разведал Чуйский тракт,
Шукшин о нем поведал людям!»³

Соответствие имен писателей и звуков дороги для поэта, чувствительного к фонетическому уровню языка, оказалось глубинным резонансом, подтверждающим очевидную фактологическую связь В. Я. Шишкова и В. М. Шукшина с трактом.

Стоит отметить, что для самого Шишкова знаковыми лицами Чуйского тракта были посредники между русской и алтайской культурами [Маркина: 320]: художник Г. И. Гуркин, этнограф Г. Н. Потанин, ботаник и географ В. В. Сапожников, писатели Г. Д. Гребенщиков и Г. А. Вяткин⁴. Тем не менее только Шишков и Шукшин получили «прописку» на тракте: первому здесь установлен памятник (с. Манжерок), в честь второго — мемориальный музей (с. Сростки). Это закономерно, поскольку первый задал парадигму описания Чуйского тракта в литературе, а второй — не просто существенно дополнил художественную традицию, но и выстроил систему мотивов и образов, связанных с родной дорогой.

Изучение Чуйского тракта имеет долгую и плодотворную историю. Первое художественное слово о нем произнес

Шишков в путевых очерках «По Чуйскому тракту» (1914) и цикле рассказов «Чуйские были» (1918), задавших основные векторы моделирования образа. Эти тексты были созданы на основе впечатлений от экспедиции 1913–1914 гг. по изысканию оптимального маршрута тракта, которой руководил инженер и будущий писатель Шишков. В своих травелогах⁵ Шишков, с одной стороны, запечатлевает «быт в его плотной и густой материальности» [Яновский: 19], постигает и закрепляет образы «инога» (коренных народностей, русских сибиряков и переселенцев), обнажая безобразные стороны жизни. С другой стороны, творческий метод Шишкова шире приписанных ему советским критиком рамок «обличительного» и «безысходного» реализма [Яновский: 21]. Современный взгляд на прозу писателя усматривает в ней духовное начало. Это реализм «с элементами романтизма, глубоким психологизмом, религиозно-философским осмыслением бытия и патриотической направленностью» [Редькин: 10]. Так, теологические установки художественной путевой прозы В. Я. Шишкова наиболее отчетливо проявились в рассказе «Алые сугробы» (1925), где два крестьянина отправляются на поиски Беловодья. Часть их маршрута совпадает с Чуйским трактом: «Езжайте прямым трактом в Онгудай...», — советует «самоходам» сибиряк-чалдон (344).

В очерках «По Чуйскому тракту» повествование строится на романтических контрастах «далеко / близко», «природное / социальное» с положительной оценкой первого элемента оппозиций. Внутри социального мира со- и противопоставлены Русь и Орда. Различны они укладом быта, схожи — социальной дифференциацией на угнетателей и угнетенных. Определение, данное тракту писателем, — «многогрешный и многострадальный» (143) — стало одной из семантических доминант данного художественного образа. Связана эта характеристика, во-первых, с реальными трудностями пути: «...подъемы крутые, повороты невозможные, грязь» (143); во-вторых, с разбоем на дорогах: «А тут ямщика одного кончили» (143). В-третьих, следует учитывать традиционное для «домоцентричного» русского этноса представление о дороге

как пространстве дезорганизации, беспорядка, аномалии, небытия, смерти [Щепанская: 35–37].

Следуя сложившейся к середине XIX в. традиции, Шишков прибегает к метафорическому образу дороги как индивидуального и общественного жизненного пути («дорога — образ жизни», «дорога — страна»). Еще в начале цикла намечается тема утраты верного направления, созвучная знаменитому гоголевскому вопрошанию о «птице-тройке»:

«Издали кажется, что нет пути вперед, что ямщик с дороги сбил-ся, не туда несут кони. Кругом горы. Куда ж пойдет дорога?» (146).

Последние строки цикла однозначно утверждают:

«Но как может знать лошадь, куда ей идти, если заблудились при постройке сами строители, проводят тракт не там, где нужно» (178).

Гоголевская реминисценция переводит рассуждения инженера о неудачности трассы в область раздумий о судьбах страны, о духовном заблуждении. Далеко не случайно писатель начинает последний очерк цитатой изречения, нацарапанного на вершинном придорожном столбе перевала Чике-Таман: «Ета не Чекетаман, а черт-атаман, сорок восемь грехов» (177).

Восходящее движение по Чуйскому тракту, как справедливо отмечает П. В. Маркина, не оправдывает ожиданий, связанных с положительными коннотациями подъема как святости и чистоты, — напротив, подъем по дороге сопровождается падением нравов, умалением духовности [Маркина: 318, 322]⁶. Многочисленные повороты, перепады высот перевала, ограниченная видимость и потеря ориентации в традиционном сознании мифологизируются и могут осмысляться как негативное управление человеком, навязанное искривленным пространством, «страшное» место [Щепанская: 245–246].

Рассказчик проводит аналогию между Чике-Таманом и колокольней Ивана Великого, связанную, на первый взгляд, только с природными характеристиками перевала, его высотой («неразумная природа так ухитрилась поставить» (176)). Однако в отмеченной параллели можно усмотреть историософскую идею. Истоки нынешнего социального неблагополучия коренятся в толще времен, в политике «собирания земель»,

начатой русскими при Иване III Великом. Симпатии автора к коренному населению Алтая то и дело проскальзывают в стремящемся к объективности повествовании: «Сорок племен угнетающий / Сердитый русский народ» (166), — поют бурханисты. В «Чуйских былях» это выражено более определенно:

«Весь бы этот тракт серебром можно вымостить да золотом, что загребли-захапали купцы у алтайцев и монголов.

Весь бы тракт можно слезами залить, что сочились из узких глаз полудиких, с чистой душой кочевников; такой большой обидой и горем наделил их русский неистовый, алчный хищник» (234).

Название тракта привязывает его к водной артерии — реке Чуе⁷. Гидроним переводится с тибетского как «вода», «река», «главная река» [Молчанова: 346]. На лексическом уровне происходит, по сути, отождествление дороги и реки (Чуйский = водный тракт). Развивая интерпретацию Шишкова, можно было бы назвать Чуйский путь «слезным трактом».

Современный Чуйский тракт входит в состав автомобильной дороги федерального значения «Новосибирск — Ярантай». У Шишкова речь идет о «старом» Чуйском тракте, проходящем от г. Бийска до границы с Монголией по левому берегу Катунь через села Смоленское и Алтайское. В 1916 г., проанализировав материалы экспедиции по изысканию наилучшего маршрута тракта, Шишков предложил три варианта: прежний (левобережный) и два новых (вдоль Катунь и правобережный, который в итоге выбрали). Обстоятельства времени — революция, гражданская война — отсрочили начало воплощения проекта до 1926 г. Тракт изменил направление, но семантический ореол остался прежним — «многогрешный и многострадальный» путь. Эта семантика образа тракта, заданная Шишковым, была поддержана в литературе начала XX в.

В повести о событиях гражданской войны П. Г. Низового «В горах Алтая» (1925) подхватывается и усиливается ассоциация тракта с рекой слез. В главе с говорящим названием «Кровавый поток» отступление армии Колчака описывается так:

«Это была последняя волна разбитой и разбросанной колчаковской армии. Жуткая и безобразная. Катилась она вглубь гор по Чуйскому тракту, к границе Монголии. <...>

В это русло с обеих сторон стремительно вливались десятки мелких потоков: остатки карательных отрядов, сельская милиция, и все те, кому страшен был народный гнев» (ОА 3, 266).

В позднейшей повести Ю. Н. Козлова «Белый Бом»⁹, также посвященной гражданской войне на Алтае, Чуйский тракт по-прежнему остается смертельным пространством, — только опасность исходит от людей, возможно, устроивших засаду на красноармейцев:

«Длинный тракт. Шестьсот верст. Четыре перевала, сорок бомов, три по сорок черных теснин. Каждая верста против тебя» (ОА 5, 91).

Итак, древнее, универсальное для русской культуры восприятие дороги как зоны насилия, где путнику надо всегда быть готовым к нападению и отпору [Щепанская: 291], проявляется в различных авторских образах Чуйского тракта, наполняясь конкретно-историческим содержанием (разбой на дорогах, гражданская война).

Другой семантический пласт Чуйского тракта вырастает из представления, что любой путь — это мир в миниатюре. Дорога включает в себя различные территории и времена, что неоднократно становилось предметом рефлексий писателей. Так, С. П. Залыгин в романе «Тропы Алтая» (1959–1961) восхищается:

«Каждый, кто проедет Чуйским трактом с севера на юг, увидит в этой стране под названием Горный Алтай множество других стран...

Увидит мягкие очертания невысоких, сглаженных гор — и вдруг узнает Южный Урал...

Увидит Семинский перевал — и подумает, что это Саяны.

Перевал Чикитаман (sic!), а вскоре за ним бомы вдоль Катунь напомнят путешественнику Кавказ...

В устье Чуи промелькнет перед ним картина из предгорий Копет-Дага (sic!), Курайская степь возникнет вдруг, как будто кто-то перенес сюда пейзаж Хакасии, а степь Чуйская — это пустыня Гоби в миниатюре» (ОА 4, 349–350).

Далее Залыгин рассуждает о метаморфозах календарного времени:

«Миновали Семинский перевал. Там, на высоте, была уже зима, снег покрыл тундровую растительность и деревья тонким блестящим налетом. Когда спустились в деревню Топучую, зима кончилась, но и здесь все дышало воздухом глубокой осени...» (ОА 4, 350).

Здесь он невольно вторит Шишкову, более века тому назад заметившему:

«Что за Алтай, что за страна сюрпризов! Вечером туча зашла, засияла молния, гром загрохотал. На другой день хиус подул, холоду нагнал, на третий день, 16 сентября, из Топучей в Шелаболиху я приехал на санях, зима была. А потом <в Онгуде> опять лето настало, теплое, бабье лето» (175–176).

Исторические события, происходившие на Чуйском тракте, зафиксированы археологическими артефактами, мемориальными знаками, а на словесном уровне — в легендах, преданиях и художественных произведениях. Путник волей-неволей соотносит современность с древностью, увидев вербальный, а чаще — невербальный «текст». В повести «Белый Бом» отряд красноармейцев проходит мимо отвесной скалы, которая «мрачнела на фоне веселой зелени, как надгробие» (ОА 5, 98). Герой-алтаец рассказывает предание, связанное с Писаной горой, или Бичекту-Кая. Много веков назад ходил чуйской тропой монгольский царь Санака, грабил и убивал народ. Наконец, у бомов Бичекту-Кая и Бозоголу алтайцы устроили укрепления. Не смогло войско монголов преодолеть их, разделилось и пошло в обход, да по пути часть была разбита, а часть замерзла в снежной буре. Уходя, предводитель начертал на скале: «Я здесь был» и «Я приду» (ОА 5, 98–99). Красноармейцы ожидаемо воспринимают «сказку» как намек: «Угрюмое место. Дорожка тоже. Как бы и нам не пришлось оставить здесь свои подписи» (ОА 5, 99). Учитывая, что далее по тракту, у Белого Бома, отряд ожидает засада, которая по воле случая расстреляет другой отряд (реальный факт), опасения были не напрасны. Времена меняются, а инвариант событий — нет.

С особой пронизательностью это прочувствовал Н. М. Рубцов, посетивший Алтай в 1966 г. В стихотворении «Старая дорога» (1966), которое рождалось на Чуйском тракте (см. об этом подробнее: [Пантюхов: 58]), есть такие строки:

«Всё облака над ней,
всё облака...
В пыли веков мгновенны и незримы,
Идут по ней, как прежде, пилигримы,
и машет им прощальная рука. <...>
Так полюбил я древние дороги
И голубые
вечности глаза! <...>
Душа, как лист, звенит, перекликаясь
Со всей звенящей солнечной листвою,
Перекликаясь с теми, кто прошел,
Перекликаясь с теми, кто проходит...» (ОА 4, 511).

Как видим, образ старой дороги (Чуйского тракта) раскрывает культурфилософию Н. Рубцова, согласно которой история оказывается видимостью, подобна преходящим изменчивым облакам, скрывающим единое — вечность.

Чуйский тракт — не только спрессованное пространство и время (календарное, историческое), но и своего рода палимпсест, текст, сквозь который «чужое слово проступает» (А. А. Ахматова). Как писал С. П. Залыгин, «давным-давно исхожены все тропы на обетованной земле. Пусть известна горькая правда — путешествие ничто не изменит на географической карте, не укажет новых троп, не откроет ничего нового в природе, — пусть так <...>. Быть может, счастливцу, который пройдет этими же путями много-много лет спустя, более зоркому и внимательному, чем ты, все-таки пригодятся твои глаза, твой слух, твои мысли, и он откроет то, что не дано было открыть тебе» (ОА 4, 27). Писатель размышляет о диалектике встреч, знакомств и одиночества в пути (ОА 4, 28); о появлении прозвищ, а стало быть, новых обертонов личности в условиях дорожного существования (ОА 4, 40); о законах жизни, диктуемых трассой: «Законов и правил для него, кажется, никаких не существовало, кроме одного: на дороге выручать своего брата шофера» (ОА 4, 56). В художественном мире Залыгина тракт ассоциируется с надежностью

(ОА 4, 82), возможностью спасительного бегства от людей и от чувства вины: «На тракте она сядет в первую же машину и уедет в Бийск. Что будет дальше — безразлично» (ОА 4, 225). Тракт в мифопоэтической традиции аналогичен жизненному пути, поэтому закономерны мысли героя о придорожных столбиках:

«Столбики эти не отмечали ни населенных пунктов, ни километров — они ограждали путь, но Рязанцев подумал, что, может быть, какой-то из них вот сейчас отметил половину его жизни» (ОА 4, 352).

Отсутствие прагматической функции вещи позволяет наделить ее функцией семиотической: ничего не значащий столб в субъективном восприятии становится символом жизненного рубежа. Путешествие меняет человека, его систему ценностей, даже географические координаты: «Давно заметил Рязанцев, насколько условны такие понятия, как “центр”, “большой город”, “столица”» (ОА 4, 115). И вот скромный Горно-Алтайск вырастает до статуса Москвы, а «маленькое», «далекое», «затерянное» село Онгудай оказывается центром пересечения транспортных потоков из России в Монголию и обратно. Тем самым Залыгин обозначил очень важные моменты, связанные с идеей путешествия в целом и семантикой Чуйского тракта в частности.

Но все-таки новое веское слово о Чуйском тракте сказал уроженец расположенного на нем села Сростки В. М. Шукшин. Давно известно, что в художественном пространстве писателя Чуйский тракт, наравне с рекой Катунь, является главной артерией. Замечено, что созданный Шукшиным мир практически полностью уместается в границах одной деревни [Горн: 206], хотя сам автор в интервью «От прозы к фильму» отрицал подобную трактовку: «Почему я не сделал всех этих “Станных людей” жителями одной деревни? Чего, казалось бы, проще: поселить их на одной улице <...>. Ведь не случайно же возник Чуйский тракт, по которому ехал от села к селу, от встречи к встрече Пашка Колокольников?!»⁹. Тем самым тракт «вытягивает» точечное пространство в линию, играет важную

композиционную роль, «нанизывая» села-встречи-тексты на единую нить, образуя целостную эпическую картину мира.

Шукшин первым из писателей сформулировал семантику Чуйского тракта в предисловии к киноповести «Живет такой парень» (экранизована в 1964 г.), обозначив ведущие мотивы, связанные с этим образом:

1) сходство с рекой («Есть на Алтае тракт — Чуйский. <...> И еще есть река на Алтае — Катунь. <...> И вот несутся они в горах рядом — река и тракт. Когда глядишь на них, думается почему-то, что это брат и сестра, или что это — влюбленные, или что это, наоборот, ненавидящие друг друга Он и Она, но за какие-то грехи тяжкие заколдованы злой силой быть вечно вместе...»);

2) искушающее сочетание красоты и опасности высоты, вызывающее в человеке авантюризм («Красивая, стремительная дорога — как след бича, стеганувшего по горам¹⁰. <...> Он (тракт) манит к себе, соблазняет молодые души опасным ремеслом, сказками, дивной красотой. Стоит разок проехать от Бийска до Ини хотя бы, заглянуть вниз с перевала Чике-таман (Чик-атаман, как зовут его шоферы) — и жутковато станет, и снова потянет превозмочь страх и увидеть утреннюю нагую красоту гор, почувствовать кожей целебную прохладу поднебесной выси...»);

3) творчество («Много всякой всячины рассказывается, поется, выдумывается о нем. <...> все легенды — всё с Чуйского тракта»);

4) особый тип героя дороги («Все удалые молодцы, все головорезы былых лет <...> — всё с Чуйского тракта. <...> Такой суровый и такой рабочий тракт не мог не продиктовать людям свои законы. Законы эти просты: Помогли товарищу в беде. Не ловчи за счет другого. Не трепись — делай. Помяни добрым словом хорошего человека. Немного. Но они неумолимы. И они-то определяют характеры людей. И они определяют отношения между ними») (1, 272–273).

Естественно, эти мотивы достаточно традиционны, разрабатывались писателями и до Шукшина, однако в его художественных произведениях обозначенные смыслы приобретают индивидуально-авторский колорит, дополняются

обертонами, возникающими за пределами авторской рефлексии. В наибольшей степени оригинальность писателя проявилась в образе героя-шофера, сформированного Чуйским трактом (см. подробнее: [Богумил: 26–31]).

Хронотоп дороги требует персонажа, склонного к любовным и героическим авантюрам, что особо наглядно представлено в тексте песни «Есть по Чуйскому тракту дорога...» (слова С. Михеева, музыка в обработке композитора П. Чекалова), ставшей фольклорной в конце 1930-х годов (в фильме «Живет такой парень» звучит мелодия этой песни). Судьба героев решается в типичном для русского жестокого романа мелодраматическом ключе: погоня водителя трехтонной АМО за управляющей «зеленым фордом» любимой девушкой оборачивается его гибелью. Таким образом, в народном сознании закрепились связь любви и смерти с пространством Чуйского тракта¹¹. Показателен в этом отношении сон Пашки Колокольниково о встрече на тракте с голой женщиной, которая просит привезти себе белой материи¹². В отличие от народной трактовки такой встречи как предвестия смерти (рассказанной в киноповести герою бабкой Марфой), в подсознании героя она переосмысливается и символизирует любовь и жизнь.

Преодоление смерти жизнью прочитывается также и в рассказе Шукшина «Чужие» (1974) — истории про подаяние ребятишками «пятка» яичек сиблаговцам (заключенным сибирских лагерей), строившим Чуйский тракт в 1930-е гг. (7, 113). Помимо того, что это сытная еда, несомненно необходимая работавшим в тяжелейших условиях заключенным, яйцо еще и символ возрождения. Мотив смертельного преследования организует сюжет рассказа «Рыжий» (1974), написанного на основе детских воспоминаний автора. Рыжий, в машине которого ехал мальчик Вася, не прощает нахальства «встречного дурака», задевшего его машину, и пытается проучить, догнав обидчика. В глазах мальчика этот поступок выглядит героическим. За «документально-биографическим», по определению Шукшина, планом (7, 276) кроются, впрочем, ритуальные схемы. Во-первых, к хронотопу дороги приурочена ситуация поединка [Щепанская: 220], во-вторых, — инициации, «в-смерти-рождения». Рыжий шофер в этом контексте прочитывается как знающий дорогу, своего рода проводник

души юноши через символическую смерть к новому уровню развития. Итак, традиционное представление о дороге как о гибельном пространстве Шукшин раскрывает через повествование о постройке Чуйского тракта заключенными-сиблаговцами и описание возможной смертельной аварии, используя важную идею — преодоление смерти жизнью.

Герой-шофер часто напевает. Песня и тракт для Шукшина были нераздельны. Неслучайно жестокий романс «Есть по Чуйскому тракту дорога...» сопровождал видеоряду фильма «Живет такой парень». Титры фильма «Печки-лавочки» по отклоненному цензурой замыслу режиссера должны были сопровождаться игрой и пением частушек Феди-балалаечника, бродяги-песенника с Чуйского тракта (9, 127–128). Песня, дорога и река тождественны в своем метафорическом прочтении как образ судьбы, жизненного пути.

«Шукшинский герой — это, как правило, человек пути», — отмечает А. И. Куляпин [Куляпин, 2016: 84]. Именно он «по-настоящему близок Шукшину, который осмыслил свою жизнь в категориях пути» [Скубач: 56]. Нам уже приходилось писать о своеобразной, не подкреплённой реальной этимологией трактовке Шукшиным имени своего отца как «путевой», интерпретированной нами как аналогия Макар-Одиссей [Богу-мил: 71]. Дорога (жизни) создает человека под стать себе по архаичным лекалам. Характеристики шукшинского персонажа пути — шофера (ловкость, плутовство, вранье, авантюризм, способность видеть пророческие сны, творческое начало) типологически близки качествам древнегреческого бога-трикстера — Гермеса, прадеда хитроумного Одиссея, изобретателя лиры, покровителя путешественников и воров, насылателя снов и проводника душ.

Чуйский тракт в русской литературе был описан как торговая гужевая дорога (В. Я. Шишков), маршрут ухода в Беловодье (он же), территория бегства / преследования во времена гражданской войны (П. Г. Низовой, Ю. Я. Козлов), автомобильная дорога, соединяющая села и рождающая героя пути — шофера (В. М. Шукшин). В творчестве И. А. Ефремова («Озеро горных духов», 1944) и С. П. Залыгина («Тропы Алтая») тракт связан, прежде всего, с геологическими и ботаническими разысканиями.

Еще одно «амплуа» Чуйского тракта — скотопрогонный путь — в центре внимания рассказа М. И. Веллера «Конь на

один перегон» (1983). В сезон 1976 г. начинающий автор работал перегонщиком лошадей на Чуйском тракте. Бытовая сцена укрощения коня, представленная в рассказе, скрывает мощный историко-культурный подтекст, одним из ключей к которому оказывается тракт как материализованная память. Действие рассказа происходит в долине реки Юстыд, известной археологическими артефактами (скифские курганы, наскальные росписи). Тем самым поединок героя с монгольским конем спроецирован на древние времена. Одновременно актуализированы современные аллюзии на американский вестерн [Марьин]. Направление пути из Монголии в Бийск согласно сложившейся традиции путешествия по Чуйскому тракту (от Бийска к Монголии) имеет «возвратный» характер и семантику подведения итогов¹³. Какие же итоги подводит М. И. Веллер? По мнению А. И. Куляпина, мотив укрощения коня появляется на излете советской эпохи далеко не случайно. Он имеет давнюю традицию и связан с мотивом завоевания царства (Александром Македонским, Вещим Олегом, Батыем, Петром I, блоковскими «скифами»). Прогнозируемая смерть животного на скотобойне в конечной точке маршрута делает иллюзорными шансы освободившегося зэка Сиверина (своего рода «двойника коня») на нормальную жизнь, одновременно предсказывая крах Советской империи [Куляпин, 2013]. Здесь, как и у В. Я. Шишкова, путешествие по Чуйскому тракту стимулирует появление историософских идей о судьбе страны.

Последним к настоящему моменту ярким текстом о Чуйском тракте является песня Гарика Сукачева “Chuya highway” (2017, на англ. яз.). На песню был снят клип, кроме того, она стала саундтреком к документальному фильму «То, что во мне» (2017), режиссер и исполнитель главной роли в котором — сам Сукачев. Это роуд-муви о мотопутешествии по Чуйскому тракту до границы с Монголией¹⁴. В тексте песни Чуйский тракт объявляется «the best», даже по сравнению со знаменитой американской «Матерью Дорог» — «Route 66»¹⁵. Отправляясь в дорогу, человек выключается из системы социальных связей: лирический герой прощается с родителями, сестрой, возлюбленной. Песня в полной мере воплощает «трассное мироощущение» (термин Т. Б. Щепанской), характерное для субкультуры байкеров, и привлекательное современному человеку (идеология странничества вышла из тени «домоцентризма» [Щепанская: 22]).

Образ Чуйского тракта в русской литературе XX — начала XXI в. имеет константные составляющие, впервые системно воплощенные в травелоге и цикле рассказов раннего В. Я. Шишкова. Семантической доминантой образа является представление о Чуйском тракте как о пространстве греха, преступления, страдания, смерти (однако не исключающем и возможность подвига), метафорически отождествленном с «рекой слез», в литературе о гражданской войне — с «рекой крови», а также с государственной системой. Последнее порождает индивидуально-авторские историософские модели.

Чуйский тракт есть образ мира в сжатом виде: «спрессованное» пространство, календарное и историческое время, культурная память. В литературе середины XX в. опасность тракта связывается, в первую очередь, с аварийностью. Авантюрная доминанта образа дополняется любовной и творческой составляющей. В прозе В. М. Шукшина Чуйский тракт, подобно образу дороги в сказке и былине, часто выполняет композиционную роль, оказывается сюжетным стержнем, на который нанизаны решающие события жизни героя пути. Базовые характеристики Чуйского тракта получают индивидуальное преломление в художественных произведениях, созданных авторами XX — начала XXI в.

Примечания

* Исследование выполнено в рамках научного проекта РФФИ и Министерства образования и науки Алтайского края № 18-412-220004 «Алтай в отечественной литературе XX-XXI вв.: культурно-туристический потенциал».

- ¹ См., напр.: Гармс О. Путешествие по Чуйскому тракту: неизведанный Алтай: путеводитель. Барнаул: [б. и.], 2009. 142 с.; Грехова Е. А. Чуйский тракт до монгольской границы: историко-краеведческий очерк. Бийск: [б. и.], 2006. 99 с.; Кислицын В. Н., Малолетко А. М. Чуйский тракт. Времена. Имена. Барнаул: [б. и.], 2013. 87 с.; Сарычева Т. Путешествие по Чуйскому тракту: путеводитель. Горно-Алтайск: [б. и.], 2001. 76 с.
- ² В статье Ф. Н. Белявского и В. П. Семенова-Тян-Шанского «Русский Алтай» (1907) названы Барнаульско-Кузнецко-Томский, Кузнецко-Бийский, Барнаульско-Змеиногорский, Бийско-Змеиногорский, Барнаульско-Бийский, Змеиногорско-Семипалатинский, Бийско-Усть-Каменогорский, Уймонский и Чуйский тракты [Белявский, Семенов-Тян-Шанский: 372].

- ³ Образ Алтая в русской литературе: антология: в 5 т. / под общ. ред. А. И. Куляпина. Барнаул: ИД «Барнаул», 2012. Т. 5. С. 56. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения ОА и указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁴ Шишков В. Я. Чуйские были: роман, очерки, рассказы. Барнаул: Алт. кн. изд., 1986. С. 150–151. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁵ Под «травелогом» понимается «не только документальный рассказ о поездке, экспедиции, исследовании, но повествование, подкрепленное историческими свидетельствами (зарисовками, картами), не чуждое сопоставительного анализа (что было на территории в прошлом, что теперь) и рефлексии пишущего (ожидания и увиденная реальность). Помимо физического перемещения тела в пространстве, этот жанр предполагает и метафизическое путешествие, в финале которого происходит если не взросление, то, как минимум, умудрение (как повествователя, так и читателя)» [Бондарева].
- ⁶ Ср. с наблюдением А. Е. Новоселова о гибельной роли другого тракта для жителей села Шемонаихе Змеиногорского уезда Томской губернии (ныне город в Восточном Казахстане): «Тракт сделал свое дело и в области нравственности. Молодежь не только поголовно курит, что для истинного старообрядца великий грех, но поголовно пьет» («У старообрядцев Алтая», 1913 — ОА 2, 63).
- ⁷ Начиная с древнейших времен направления дорог задавали реки, по верх которых (зимой) и вдоль которых (летом) прокладывался путь [Щепанская: 62]. Исторический Чуйский тракт идет вдоль рек Катунь и Чуя (правый приток Катунь). В Чуйской степи происходил обмен товарами между русскими и монголами, что стало причиной развития Чуйского торгового пути, а также появления его названия.
- ⁸ Впервые сокращенный вариант повести опубликован в 1972 г., более полный — в 1976 г., окончательный — в 1978 г. (ОА 5, 466).
- ⁹ Шукшин В. М. Собр. соч.: в 9 т. Барнаул : ИД «Барнаул», 2014. Т. 8. С. 117. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ¹⁰ Возможно, здесь Шукшин цитирует Шишкова. Ср.: «Эх, да как стегнула по Алтаю Чуя, священная река» (233). В любом случае, единая образность по отношению к реке и дороге лишний раз подтверждает их семантическое тождество. Добавим, что плетъ, связанная с тематикой битвы, насилия, наказания, власти, но и (само)защиты является постоянным атрибутом снаряжения путника и, стало быть, дороги [Щепанская: 136].
- ¹¹ Аналогичные мотивы, но в редуцированном виде, присутствуют в рассказе Г. А. Горышина «Есть по Чуйскому тракту дорога...» (1957): связь дороги с одноименной песней и творчеством (герои-ремонтники пишут прозу), а также нереализованный любовный треугольник, потенциально чреватый смертью (Горышин Г. «Есть по Чуйскому тракту дорога...» // Аврора. 1990. № 8. С. 23–35).

- ¹² Аллюзия на распространенные в фольклоре рассказы о встречах пьяных с женщиной в белом — «дорожницей» [Щепанская: 331].
- ¹³ Этот смысл более очевиден в упомянутых текстах об экспедициях, где в город везутся результаты исследовательской работы. Так, у И. А. Ефремова читаем: «Добравшись до Онгудая, я отправил в Бийск своего помощника с коллекциями и снаряжением» (ОА 3, 380).
- ¹⁴ Наложение американизированного рок-н-рольного звучания песни Сукачева на природный и стилизованный под алтайскую древность видеоряд довольно эклектично. Впрочем, сама идея Алтая как аналога США не нова, она активно культивировалась еще сибирскими областниками Г. Н. Потаниным, Н. М. Ядринцевым и младообластником Г. Д. Гребенщиковым. Байкер в новом историческом и культурном контексте сменяет главного героя пути — шофера.
- ¹⁵ Как и о Чуйском тракте, о «Главной улице Америки» существует песня. Хит «Get Your Kicks on Route 66» (1946) многократно исполнялся в различных версиях — от джаза до рок-н-рола и электро-рока.

Список литературы

1. Белявский Ф. Н., Семенов-Тян-Шанский В. П. Русский Алтай // Алтай в трудах ученых и путешественников XVIII — начала XX веков / сост. и отв. ред. В. А. Скубневский. — Барнаул, 2005. — Т. 1. — С. 372–434.
2. Богумил Т. А., Куляпин А. И., Худенко Е. А. Геопоэтика В. М. Шукшина. — Барнаул: АлтГПУ, 2017. — 176 с.
3. Бондарева А. Литература скитаний // Октябрь. — 2012. — № 7 [Электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html> (10.05.2018).
4. Горн В. Ф. Характеры Василия Шукшина. — Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1981. — 247 с.
5. Катионов О. Н. Московско-Сибирский тракт и его жители в XVII—XIX вв. — Новосибирск: НГПУ, 2004. — 568 с.
6. Куляпин А. И. Мотив укрощения дикого коня в русской литературе XX века // Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции. — Барнаул: АлтГПУ, 2013. — С. 286–291.
7. Куляпин А. И. Семиотика художественного пространства В. М. Шукшина. — Барнаул: АлтГПУ, 2016. — 160 с.
8. Левкиевская Е. Е. Дорога // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. — М.: Международные отношения, 1999. — Т. 2. — С. 124–129.
9. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Н. В. Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. — СПб.: Искусство-СПб, 1997. — С. 621–658.
10. Маркина П. В. Мифопоэтика путевых очерков В. Я. Шишкова «По Чуйскому тракту» // Русистика и современность: в 2 т. — Астана: ЕНУ им. Л. Н. Гумилева, 2016. — Т. 2. — С. 318–323.

11. Марьин Д. В. Жанровые элементы вестерна в «алтайских» рассказах М. И. Веллера // Сибирский филологический журнал. — 2017. — № 4. — С. 135–141. DOI 10.17223/18137083/61/12.
12. Молчанова О. Т. Топонимический словарь Горного Алтая. — Горно-Алтайск: Алт. кн. изд-во., 1979. — 395 с.
13. Невская Л. Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном фольклоре // Структура текста. — М., 1980. — С. 228–239.
14. Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — Л.: ЛГУ, 1986. — 200 с.
15. Неклюдов С. Ю. Движение и дорога в фольклоре // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LII, 2. Reiseriten — Reiserouten in der russischen Kultur. — München: Verlag Otto Sagner, 2007. — S. 206–222.
16. Пантюхов И. Прежде всего он был поэтом...: интервью // Алтайское лето поэта Николая Рубцова. — Барнаул, 2011. — С. 56–60.
17. Подрезов М. В. История Чуйского тракта: обзор основной литературы // Вестник Томского государственного университета. — 2017. — № 414. — С. 103–107.
18. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2000. — 336 с.
19. Редькин В. А. Вячеслав Шишков: новый взгляд: очерк творчества В. Я. Шишкова. — Тверь: Тверское областное книжно-журнальное изд-во, 1999. — 152 с.
20. Скубач О. А. К семантике образа героя-путешественника в произведениях В. М. Шукшина // Творчество В. М. Шукшина как целостность. — Барнаул, 1998. — С. 55–59.
21. Старцев А. Есть над Чуей-рекою дорога... // Чуйский тракт. — 2006. — № 1. — С. 8–11.
22. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. — М.: Индрик, 2003. — 528 с.
23. Яновский Н. Н. Вячеслав Шишков: очерк творчества. — М.: Худож. лит., 1984. — 270 с.

Информация об авторе: Богумил Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета.

Дата поступления в редакцию: 04.07.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Tatiana A. Bogumil

(Barnaul, Russian Federation)

tbogumil@mail.ru

The Semantology of the Chuya Highway in Russian Literature

Acknowledgements: The article was written with the support of Russian Foundation for Basic Research (RFBR) and the Government of Altai territory grant no. 18-412-220004 “Altai in the Domestic Literature of the 20th-21st Centuries: Cultural and Tourist Potential”.

Abstract. The article deals with the issue of the semantology of the Chuya highway in Russian fiction starting with V. Ya. Shishkov's essays and finishing with the song of Garik Sukachov. Along with V. Ya. Shishkov, who determined the paradigm of the description the Chuya highway, V. M. Shukshin is considered to be the genius loci of this road. The Chuya highway plays a significant symbolic and compositional role in his artistic world, it determines the temper of the heroes-drivers. The semantic dominant of the image is the idea of the Chuya highway as a dangerous space, which tests a person for love and death. The metaphorical image of the “Chuya highway as a country” forms a part of the writers' historiosophical models. The road, along with the song and the river, is a model of the world in its holistic contradiction. Space and time happen to tighten on the road and the cultures interpenetrate. The basic features of the road are individually refracted in artistic images, created by various authors of the 20th — early 21st centuries.

Keywords: road, image, semantic, V. Ya. Shishkov, V. M. Shukshin, S. P. Zalygin, Yu. N. Kozlov, P. G. Nizovoy

References

1. Belyavskiy F. N., Semenov-Tyan-Shanskiy V. P. Russian Altai. In: *Altay v trudakh uchenykh i puteshestvennikov XVIII — nachala XX vekov* [Altai in the Works of Scientists and Travellers of the 18th and the Beginning of the 20th Centuries]. Barnaul, 2005, vol. 1, pp. 372–434. (In Russ.)
2. Bogumil T. A., Kulyapin A. I., Khudenko E. A. *Geopoetika V. M. Shukshina* [V. M. Shukshin's Geopoetics]. Barnaul, Altai State Pedagogical University Publ., 2017. 176 p. (In Russ.)
3. Bondareva A. Literature of Wanderings. In: *Oktyabr'*, 2012, no. 7. Available at: <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html> (accessed on May 10, 2018). (In Russ.)
4. Gorn V. F. *Kharaktery Vasiliya Shukshina* [The Characters of Vasily Shukshin]. Barnaul, Altayskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1981. 247 p. (In Russ.)
5. Kationov O. N. *Moskovsko-Sibirskiy trakt i ego zhiteli v XVII–XIX vv.* [The Moscow-Siberian Tract and Its Inhabitants in the 17th–19th Centuries]. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2004. 568 p. (In Russ.)

6. Kulyapin A. I. The Motif of the Taming of a Wild Horse in Russian Literature of the 20th Century. In: *Russkaya slovesnost' v Rossii i Kazakhstane: aspekty integratsii* [Russian Literature in Russia and Kazakhstan: Aspects of Integration]. Barnaul, Altai State Pedagogical University Publ., 2013, pp. 286–291. (In Russ.)
7. Kulyapin A. I. *Semiotika khudozhestvennogo prostranstva V. M. Shukshina* [The Semiotics of the Artistic Space of V. M. Shukshin]. Barnaul, Altai State Pedagogical University Publ., 2016. 160 p. (In Russ.)
8. Levkievskaya E. E. The Road. In: *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': v 5 tomakh* [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic Dictionary: in 5 Vols]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1999, vol. 2, pp. 124–129. (In Russ.)
9. Lotman Yu. M. An Artistic Space in the Prose of N. V. Gogol. In: *Lotman Yu. M. O russkoy literature* [Lotman Yu. M. About Russian Literature]. St. Petersburg, Iskustvo-SPb Publ., 1997, pp. 621–658. (In Russ.)
10. Markina P. V. The Mythopoetics of V. Ya. Shishkov's Travel Essays "On the Chuya Highway". In: *Rusistika i sovremennost': v 2 tomakh* [Russian Studies and Modernity: in 2 Vols]. Astana, L. N. Gumilyov Eurasian National University Publ., 2016, vol. 2, pp. 318–323. (In Russ.)
11. Mar'in D. V. The Genre Elements of the Western in "Altai" Short Stories by M. I. Veller. In: *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2017, no. 4, pp. 135–141. (In Russ.)
12. Molchanova O. T. *Toponimicheskiy slovar' Gornogo Altaya* [The Toponymic Dictionary of the Altai Mountains]. Gorno-Altaysk, Altayskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1979. 395 p. (In Russ.)
13. Nevskaya L. G. The Semantics of the Road and the Related Representations Ideas in Funeral Folklore. In: *Struktura teksta* [Text Structure]. Moscow, 1980, pp. 228–239. (In Russ.)
14. Neyolov E. M. *Volshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [The Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 200 p. (In Russ.)
15. Neklyudov S. Yu. The Movement and the Road in Folklore. In: *Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik*. Munich, 2007, vol. 52, issue 2, pp. 206–222. (In Russ.)
16. Pantyukhov I. First of All He Was a Poet...: Interview. In: *Altayskoe leto poeta Nikolaya Rubtsova* [Altai Summer of the Poet Nikolai Rubtsov]. Barnaul, 2011, pp. 56–60. (In Russ.)
17. Podrezov M. V. The History of the Chuya Highway: Review of the Main Literature. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2017, no. 414, pp. 103–107. (In Russ.)
18. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of the Magic Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 336 p. (In Russ.)
19. Red'kin V. A. *Vyacheslav Shishkov: novyy vzglyad: ocherk tvorchestva V. Ya. Shishkova* [Vyacheslav Shishkov: A New View: Essay on the Writings of V. Ya. Shishkov]. Tver', Tverskoe oblastnoe knizhno-zhurnal'noe izdatel'stvo Publ., 1999. 152 p. (In Russ.)

20. Skubach O. A. To the Semantics of the Image of the Hero-Traveler in V. M. Shukshin's Works. In: *Tvorchestvo V. M. Shukshina kak tselostnost'* [V. M. Shukshin's Works as Integrity]. Barnaul, 1998, pp. 55–59. (In Russ.)
21. Startsev A. There Is a Road over Chuya River... In: *Chuyskiy trakt* [The Chuya Highway], 2006, no. 1, pp. 8–11. (In Russ.)
22. Shchepanskaya T. B. *Kul'tura dorogi v russkoy miforitual'noy traditsii XIX–XX vv.* [The Culture of the Road in Russian Mythological Tradition of the 19th–20th Centuries]. Moscow, Indrik Publ., 2003. 528 p. (In Russ.)
23. Yanovskiy N. N. *Vyacheslav Shishkov: ocherk tvorchestva* [Vyacheslav Shishkov: Essay on His Works]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984. 270 p. (In Russ.)

Information about the author: Bogumil Tatiana A. — PhD. in Philology, Associate Professor of the Department of Literature of Altai State Pedagogical University.

Received: July 04, 2018

Date of publication: October 1, 2018

DOI 10.5393/j9.art.2018.5642

УДК 821.161.1.09

Наталья Викторовна Пращерук

(Екатеринбург, Российская Федерация)

pnv1108@gmail.com

Христианский метароман

Е. Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона»

Аннотация. В статье исследуется жанровое содержание произведения Е. Р. Домбровской, которое автор именует метароманом. Главный сюжет, который связан одновременно с историей становления героя, его аскетическим опытом и постижением феномена Чехова, разворачивается в жанре романа воспитания и духовных странствий героя. «Переводя» читателя из духовных глубин в сферу творчества, философии и критики, автор четко придерживается критериев и мотивировок, выработанных практикой духовного делания героя. Такая методология помогает открыть в Чехове подлинно христианского писателя. Авторская мысль об органичности, духовной целостности процесса освоения творческого наследия классика, о постепенном «возрастании» уровня его понимания акцентируется лейтмотивным образом евангельского зерна. Постижение Чехова осуществляется в сопряжении литературных и личных / семейных реалий. Семейный роман, объемный по содержанию, связан с проблемной (противостояние семьи как малой Церкви и мира), а также интонационной (умиление) составляющими книги. Включая многие жанровые разновидности и моделируя сквозную ситуацию духовно-творческого процесса, книга Домбровской внутренне целостна, что достигается позицией автора, четко выверенной евангельской и святоотеческой традицией, его видением — у «подножия последнего рубежа — Евангелия с его Духом и заповедями». Это редкий в нынешней литературе пример христианского метаромана.

Ключевые слова: Е. Р. Домбровская, Чехов, литературная духовная проза, метароман, святоотеческая традиция, сюжет, образ, жанр

Статья продолжает серию работ [Пращерук, 2016а, 2016b, 2017, 2018] о прозе современного автора Е. Р. Домбровской¹. Новый роман «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона»² — беспрецедентное по новизне и глубине прочтение Чехова, художника и человека, проживание драгоценного опыта писателя, явленного нам в его произведениях. Автор демонстрирует возможности интерпретации русской литературы с опорой на евангельскую и святоотеческую

традиции. Собственно, такой подход и становится определяющим. Понятийная точность и методологическая последовательность соединяются в произведении с тончайшей образностью, воплощенной настоящим русским языком — щедрым, живым, эстетически выразительным.

Кроме того, книга оригинальна по своей жанровой природе: это и роман воспитания, и одновременно «духовные странствия» — разворачивание перед читателем аскетического опыта главного героя, — и роман о современной церковной жизни, и филологическое исследование. Автор, учитывая это, предлагает именовать свое произведение *метароманом*³: «Это, конечно, роман: “роман-воспитание”, “роман-странствие” и даже “роман-исследование”, но поскольку он жанрово многослоен, то скорее в современной трактовке и понятийной лексике это м е т а р о м а н» [Пращерук, 2018: 104]. В личной переписке с автором статьи (не опубликовано) писатель конкретизирует свое понимание метаромана через сопоставление его с эссе, предполагающим сочетание различных типов дискурса, соединение образа и рефлексии по поводу образа, «художественного переживания и научного изучения»: «Насколько свойства эссе органично соединяются в метаромане — настолько органично и правомерно роман перерастает самое себя, становясь метароманом» (30.08.2018, личный архив). Любопытны в этом ключе размышления писателя о герое и сюжетной структуре романа, напрямую связанных с жанровым содержанием произведения. Герой «сызмала был поставлен старцем на настоящее духовное делание — глубочайшее и навыком выпестованное погружение во внутреннюю жизнь собственного духа» (там же). Потому главный сюжет разворачивается в жанре духовных странствий, в сопряжении с которым осуществляются в романе и все другие жанровые стратегии. Более того, «переводя» читателя из глубин духовных в сферу творчества, в контекст литературно-критических и философских размышлений или же в обстановку повседневного существования героев и современного церковного быта, автор четко придерживается критериев и мотивировок, выработанных аскетической практикой духовного делания. Чтобы прояснить вопрос, насколько жанровая саморефлексия и творческая практика автора соотносятся с современным

пониманием природы метаромана, обратимся к его теории в основных ее параметрах и дефинициях.

Концепция жанра, по всей видимости, впервые была обоснована в статье Дэвида Ловенкрона (D. H. Lowenkron) «Метароман» (“The Metanovel”) [Lowenkron]. Исследователь рассматривает метароман как сверхжанр, в котором, в свою очередь, реализуются несколько типов: роман о романе (“a novel about a novel”), роман в романе (“novels within novels”), самокритика в романе (“a type of novel with a built-in critique”) [Lowenkron].

Оригинальную жанровую концепцию «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского как *романа романов* и *христианского метаромана* обосновал в своих трудах В. Н. Захаров [Захаров, 1997a, 1997b, 2013], убедительно опровергнув точку зрения В. Б. Зусевой-Озкан (еще до написания ее работ!), которая полагала, что во второй половине XIX в. жанр метаромана русской литературой фактически не представлен [Озкан]: «Роман романов Достоевского был синтезом самых разнообразных художественных и нехудожественных жанров. Вместе с тем в русской литературе родился новый, небывалый тип романа — христианский метароман, в котором христианское миропонимание автора представлено как страстная драма людей и идей» [Захаров, 1997a: 226].

В. Б. Зусева-Озкан в целой серии своих работ выстраивает концепцию метаромана и его разновидностей [Зусева-Озкан, 2007, 2012, 2014], [Озкан]. В качестве основополагающего ядра для выделения жанра она предлагает подчеркнутую проблематизацию отношений литературы / искусства и действительности. Размышляя в русле, в целом заданном Д. Ловенкроном (и не ссылаясь по неизвестным причинам на его работу), исследовательница подробно останавливается на проблемах генезиса, поэтики и типологии метаромана. Так, она разграничивает метароман, роман с авторскими вкраплениями и кюнстлер-роман, два последних трактуя как подступы к первому. Однако предложенная ею типология собственно метаромана, в основе которой — специфика «поведения» автора в произведении, — представляется излишне детализированной, размывающей четкость структурной очерченности жанра [Озкан].

Следует отметить также, что в современном литературоведческом и критическом тезаурусах жанровая номинация *метароман* может обозначать некое *романное единство*, включающее три и более романов одного автора [Ерофеев: 14], [Карлова]. К отечественным метароманам XX в., особенно ярко выявляющим природу жанра, традиционно относят «Дар» В. Набокова и «Пушкинский дом» А. Битова [Озкан: 26], [Савицкий].

Жанровые поиски Е. Домбровской, а также ее саморефлексия разворачиваются, по существу, в той же логике.

Книга открывается образом уплывающей в сиреневых сумерках Москвы. Это как знак уходящей натуры — того родного каждому русскому человеку, что истончается, исчезает, но обязательно должно быть сохранено. Хранителем и одновременно толкователем смыслов и духовных констант русской культуры выступает главный герой романа Тимофей Золотов,

«молодой человек из <...> подмосковной провинциальной среды, выпускник пединститута, возвращается из армии и оказывается на перепутье. Он может полностью посвятить себя служению Церкви (он с детства благодаря матери, верующий, имеющий в церкви своего старца), поступить в семинарию и готовиться постепенно к тому, чтобы принять рукоположение во священника <...> Или же продолжить свои научно-филологические занятия русской литературой, Чеховым, <...> о котором еще в пединституте начал писать нечто вроде исследования, убедившись в том, что Чехов, так и “не прочитан”, недопонят, а то и оболган. <...> старец <...> дает Тимофею благословение на подготовку к принятию (в перспективе) священства, но при этом велит не оставлять и Чехова...» [Пращерук, 2018: 104]⁴.

Тимофей в переводе с греческого означает «почитающий Бога»⁵. Уже само по себе имя семантически оправдано. Однако здесь еще важны смыслы, связанные с именем апостола Тимофея, епископа Ефесского (I в.), обращенного в христианство апостолом Павлом, ставшего его ревностным учеником, а впоследствии неотлучным спутником и сотрудником в проповеди Евангелия и скончавшегося мученической смертью в 80 году⁶. Так изначально обозначена ведущая тема характера и судьбы

героя — ревностное служение Истине, в том числе своим словом, обращенным к окружающим людям. Показательна и апостольская связка, «Павлов след». Ведь автор неуклонно придерживается, как и в других своих сочинениях, критерия, разделяющего душевное и духовное, душевного и духовного человека. И в этом плане авторитетное слово принадлежит именно апостолу Павлу, по учению которого «духовный человек четко отличается от человека душевного»⁷ [Иерофей (Влахос): 9]. В последней главе, где рассказывается о священнической хиротонии Тимофея, приводятся слова апостола Павла, обращенные к его ученику и святому, в честь которого герой назван:

«Тимофей читал знакомые строки, но они звучали для него словно впервые. Это был живой голос Писания, обращенный лично к нему...».

Сам же день рукоположения Тимофея во священники совпадает с днем празднования Собора Новомучеников и исповедников Церкви Русской. Свет имени, питающий сердце героя, поддерживается фамилией, связанной с семантикой золота. Здесь это мета подлинности и чистоты сердца (вспоминается некрасовское «Золото, золото, сердце народное»). В том, как Тимофей проживает события собственной жизни, как оценивает окружающих людей, современный церковный быт, как понимает и осуществляет собственно филологические штудии, которые носят в том числе и характер духовных испытаний и обретений, воплощается любимая и справедливая мысль автора о том, что только в состоянии «сокрушенного сердца» человек способен на подлинное понимание и подлинные открытия:

«— Здесь, в этом пункте — все самое главное! — сказал себе Тимофей. — Центр жизни, центр спасения — сокрушенное сердце человеческое. Здесь все ключи к верным пониманиям, слышаниям и толкованиям чеховских образов — и не только чеховских, но и вообще русской классики <...>. А потому, если критик, может быть, сам и никакой не подвижник, но человек, имеющий в своей сокровенности это драгоценное во Христе сокрушенное сердце, он непременно услышит духовно родственное и в другом, — в текстах...».

В состоянии «сокрушенного сердца» герой собирает по крупичкам открывающиеся ему как дар зерна смыслов:

«...теперь надо было не выронить неожиданно упавший к нему в руки драгоценный дар, драгоценное слово, не заболтать его, не залить и не замазать его своими собственными сиропами измышлений...».

Обильно политые сострадательными слезами и упитанные почвой любви эти зерна прорастают, набирают силу, и — одновременно с этим растет и наше понимание чеховского творчества. Новозаветный образ зерна, которое «может принести много плода», становится лейтмотивным, присутствует в книге как прямо, так и имплицитно.

В третьей главе речь идет о «растущих контекстах», знание которых дает возможность погружения в глубины чеховского мира. А в конце книги говорится о том, что и самому слову Чехова «предназначалось расти, дожидаясь своего времени, настаиваться в ожидании тех сердец, в которые оно сможет укануть и загореться в них звездой». Следовательно, постижение чеховского феномена — процесс не головной, не умозрительный, а органический, сердечный, духовно целостный.

«Растущие контексты» — это факты биографии художника (а она пережита автором во всех ее подробностях), письма и другие документальные свидетельства, это евангельское слово и фрагменты святоотеческих текстов, это мир русской классики, это реалии современной жизни и современной церковной жизни, воссозданные глазами воцерковленного человека, это, наконец, работы о Чехове — критиков, литераторов, филологов-исследователей, с которыми писатель чаще всего полемизирует [Бердников], [Рейфилд], [Скафтымов], [Субботина]. Особенного напряжения полемика достигает с авторами, критикующими Чехова с так называемых православных позиций, плоско законнических, упрощающих, искажающих смыслы созданного писателем [Николаева]. Так разворачивается в книге грандиозный диалог / полилог, который сообщает ей масштабность и убедительность, а предложенным толкованиям произведений Чехова — весомость, основательность подлинного понимания. Роман изобилует открытиями.

По-новому прочитаны «Человек в футляре», «Дама с собачкой», «Скучная история», «Моя жизнь», «Попрыгунья», «Студент», «Черный монах», пьесы и др. В этом ряду — интерпретация «Архиерея». Е. Домбровская не просто убедительно опровергает утвердившееся представление о том, что прототипом чеховского героя стал епископ Михаил (Грибановский)⁸, но и вводит в научный оборот новые факты, свидетельствующие о прямо противоположном. Показано, что образ чеховского архиерея формировался под сложным влиянием судеб и личностей владыки Николая (Зиорова), архиепископа Сергия (Петрова), епископа Никона (Софийского), епископа Михаила (Грибановского). И ближе всего епископу Петру, для которого высочайший пастырский сан и монашеское призвание оказались не по его человеческим силам, был отнюдь не епископ Михаил (Грибановский), а скорее владыка Никон (Софийский). Кроме того, мы узнаем из процитированной здесь книги отца Константина Ровинского, что протоиерей Сергей Щукин (1872–1931), оставивший воспоминания о писателе, был его Духовником [Ровинский: 47]⁹. Само по себе прикосновение к судьбам этих и других людей священного сана, которых автор называет «духовными орлами» — захватывающий сюжет, достойный специального рассмотрения.

В заключительной главе повествование о хиротонии сцепляется с интерпретацией одного из самых непрочитанных и непонятых чеховских произведений — рассказа «Убийство». Полемизируя с критиками, увидевшими в рассказе только или преимущественно отражение сахалинского опыта художника, Тимофей (и автор) анализирует произведение во всей глубине его духовной проблематики. История конфликта двух братьев, обернувшаяся братоубийством, осмысливается Чеховым как следствие катастрофических духовных «уклонений» русских людей в соблазны прелести, которые связаны с оскудением веры и отказом от соборной церковной жизни. Эти явления трактовались художником в аспекте общенародной судьбы. Исцеление и возвращение к подлинному богообщению возможно только через искупительное страдание и стяжание смиренного сердца.

Пройдя непростой путь постижения чеховской правды, главный герой в полной мере осознает свое призвание. Завершается роман тем, что к только что рукоположенному во священника Тимофею впервые в его жизни подходит на исповедь нуждающаяся в его помощи прихожанка.

Важнейшей составляющей романа, которая обретает концептуальную завершенность, становится семейная линия. В отличие от большинства современных авторов, Е. Домбровская показывает семью главного героя как малую Церковь. Домашние не враги героя¹⁰, а сотаинники в духовных странствиях.

В изображении семейного круга (старец — духовный отец, мать, брат и сестра) можно выделить несколько содержательных аспектов. Во-первых, ярко обозначается сквозная тема произведения в целом — противостояния мира семьи, который представлен людьми, соединенными не только и не столько кровным, сколько духовным родством, и мира внешнего, лежащего во зле:

«Потерять сестру, отдать ее на растерзание и увлечение этому миру — даже мысль такая была для Тимофея как нож вострый...».

Это противостояние прочитывается и в эпизодах, связанных с описанием современной церковной среды, церковной и околоцерковной жизни. Многие новшества, с которыми сталкиваются главные герои, ранят их сердце как отступления от традиций Православия. Об этом прямо говорится в самом начале романа, а образ уплывающей в сумерках Москвы не случайно насыщается символикой Ноева ковчега.

Однако тут есть опасность — вкусить «закваски фарисейской», и автор на протяжении всей книги показывает, как, страдая от «вопиющих неправд, циничной лжи, притворства», герои терпеливо выстраивают отношения с миром и людьми, борясь с собственными слабостями, расчищая кусочки собственного сердца.

Духовный отец — старец Севастиан — наставляет героя:

«...очищаемся, видя свою греховность и принося в ней слезное покаяние, и в очищенные клеточки сердца нашего приходит Свет Нетварный. Он нам и помогает трудиться дальше над

душой и все сильнее высвечивает недолжное: и в себе, и в мире. И тебе в свое время эта способность очень пригодится, когда придет время помогать другим душам».

Преодолевая, в том числе, и семейные размолвки и недопонимание, герои возрастают духовно, проходя школу, о которой писал Ф. М. Достоевский: «Бог дал родных, чтоб учиться на них любви...»¹¹. И это второй, не менее важный, аспект семейного сюжета.

Раскрывая тему семейных отношений, Е. Домбровская обогащает произведение интонацией, связанной с переживанием особого духовного состояния — *умиления*. «Умиление выражает нечто сокровенное в вере и душе русского народа», — справедливо отмечает в своей статье В. Н. Захаров [Захаров, 2009: 163]. Трактую религиозный смысл этой категории, он опирается на значение слова, полно представленное в словаре В. И. Даля: «Умилять, *умилить* кого, трогать нравственно, возбуждать нежные чувства, любовь, жалость. *Простосердечное радушие умиляет. Божьи дела умиляют человека* <...>. Умиление ср. действие умиляющего; состояние умиленного; чувство покойной, сладостной жалости, смиренья, сокрушения, душевного, радушного участия, доброжелательства...»¹². Читателю не раз даруется возможность испытать вместе с героями то, о чем писал пророк: «И дам вам сердце новое, и дух новый дам вам; и возьму из плоти вашей сердце каменное, и дам вам сердце плотяное» (Иез. 36:26, 27):

«Тимофей долго утешал ее <...> глядя <...> по голове, все повторял: “Все еще будет, милая, все еще будет...” А, потом, когда Маргоша ушла, Тимофей вдруг вспомнил <...> почему так сладостно-горько было ему повторять их сестре, отчего в глазах его стояли слезы, а сердце исполнялось чем-то таким, что бывает в скорбную минуту на молитве, когда до исстрадавшейся и смилившейся души коснется благодать Божия...».

В-третьих, акцентируя линию отношений брата и сестры, автор выводит нас к теме *чистоты* в глубинно-онтологическом, евангельском смысле.

Наконец, в-четвертых, постижение чеховского космоса разворачивается в едином пространстве проживания личных / семейных и литературных реалий. Так, путь к Чехову начинается с осмысления «Иванова» и «Моей жизни», которое

дается в сопряжении с коллизиями повседневного существования героев. По признанию Е. Домбровской (из личной переписки, не опубликовано), образы брата и сестры — Тимофея и Маргоши — вырастали из переживаемой реальности «Моей жизни», в непосредственном соотношении с чеховскими героями (12.08.2018, личный архив):

«— Ну, рассказывай, — тихо и мягко сказал он Маргоше, чуть-чуть сжав рукой ее плечо, и вдруг внезапно, молнией, вклинилось в его сердце ощущение, что он — это вовсе не он, а чеховский Мисаил из “Моей жизни”, и что Маргоша — это не Маргоша, а бедная, добрая и несчастная сестра Мисаила Клеопатра...».

Таким вживанием «как необходимым моментом в процессе понимания» [Бахтин: 334] обеспечивается выстраданность и подлинность открывающихся в чеховских произведениях смыслов. Но при этом постигаемый автор не теряет суверенности субъекта со своим миром и своим голосом, не подверстывается интерпретатором «под себя». Принцип «вненаходимости» [Бахтин: 334] соблюдается последовательно и неукоснительно.

Опираясь на традиции и таинства Православия, писатель выстраивает в романе пространство «вне времен», в котором «неслиянно и нераздельно» пребывают в со-бытии многие и многие герои, включая Чехова и его персонажей. Вовлекая в это со-бытие / проживание читателя, Е. Домбровская, по существу, реализует соборный принцип постижения чеховского мира, что оказалось возможным благодаря метароманной природе произведения. Включая многие жанровые разновидности (роман воспитания, семейный роман, роман-странствие, идеологический роман, роман о романе и др.), объединяя разнородный стиливой и повествовательный материал, а также моделируя сквозную ситуацию духовно-творческого процесса — написания исследования о Чехове — книга Домбровской внутренне целостна. Это достигается тем, что узлы распутываются, «концы и начала» обретаются только, по образному выражению самого автора, у «подножия последнего рубежа — Евангелия с его Духом и заповедями». Перед нами редкий в нынешней литературе пример христианского метаромана.

Примечания

- ¹ Домбровская Е. Воздыхания окованных. Русская сага. СПб.: Издательский дом «ПервоГрад», 2017. 752 с.; Домбровская Е. Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны. М.: У Никитских ворот, 2016. 512 с.
- ² Домбровская Е. Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона [Электронный ресурс] // Портал «Проза.ру». URL: <http://www.proza.ru/avtor/skityanka&book=41#41> (10.11.2017). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи по этому источнику.
- ³ Домбровская Е. Авторская аннотация к книге «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона» [Электронный ресурс] // Портал «Проза.ру». URL: www.proza.ru/2017/12/23/1079 (10.11.2017).
- ⁴ Авторская аннотация к роману перепечатана в приложении к нашему пособию «Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика» (Екатеринбург, 2018). См. то же: Домбровская Е. Авторская аннотация...
- ⁵ Именослов / сост. А. А. Ухтомский. Киев: Изд-во Киево-Печерской Лавры, 2015. С. 172.
- ⁶ Там же. С. 172–173.
- ⁷ «По учению Апостола Павла, духовный человек четко отличается от человека душевного. Духовным является тот человек, который имеет в себе действие Святого Духа, тогда как душевным человеком является тот, у кого есть душа и тело, но кто не стяжал Святого Духа, дающего жизнь душе (1 Кор. 2:14–15)» [Иерофей (Влахос): 9].
- ⁸ См. примечания к изданию: Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 8. С. 546–548.
- ⁹ «Одна из моих духовных дочерей, прекрасно образованная и давно ставшая на духовный путь, передавала мне, что она познакомилась в Москве с одним выдающимся пастырем — о. Сергием Шукиным, бывшим ранее настоятелем собора в г. Ялте. Отец Сергей был духовным отцом писателя А. П. Чехова, который бывал у него, живя в Ялте, и очень его почитал, и некоторых других известных лиц. По ее отзывам, о. Сергей был отмечен перстом Господним, и было ясно, что на нем почила благодать Божия» [Ровинский: 47].
- ¹⁰ Ср.: «И враги человеку — домашние его...» (Мф. 10:32–36).
- ¹¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. С. 205.
- ¹² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1982. Т. IV. С. 493.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
2. Бердников Г. Избранные работы: в 2 т. — М.: Худож. лит., 1986.
3. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или в поисках потерянногорая // Вопросы литературы. — 1988. — № 10. — С. 125–160.
4. Захаров В. Н. «Братья Карамазовы»: метафизика текста // “Die Brüder Karamasow”: Dostojeewskijs letzter roman in heutiger sicht: IX symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft. — Dresden: Dresden univ. press, 1997. — S. 213–227. (a)
5. Захаров В. Н. Роман // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / отв. ред. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 211–213. (b)
6. Захаров В. Н. Умиление как категория поэтики Ф. М. Достоевского // Теория традиции: христианство и русская словесность: коллект. моногр. — Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. — С. 163–185.
7. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
8. Зусева-Озкан В. Б. Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. — 2007. — № 7. — С. 35–44.
9. Зусева-Озкан В. Б. «Дон Кихот» как первый образец жанра метаромана // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 2012. — Т. 71. — № 5. — С. 3–22.
10. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. — М.: Intrada, 2014. — 488 с.
11. Иерофей (Влахос), митрополит. Православная духовность / пер. с новогреческого. — М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2009. — 136 с.
12. Карлова О. Метароман длиной в четыре поколения // День и ночь. — 2014. — № 6 [Электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/din/2014/6/5k.html> (15.07.2018).
13. Николаева О. Мучитель наш Чехов // Николаева О. Прямая речь. Откровенно о главном. — М.: Данилов мужской монастырь, 2015. — С. 116–134.
14. Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики: дис. ... д-ра филол. наук / Рос. гос. гуманитар. ун-т. — М., 2013. — 570 с.
15. Пращерук Н. В. В «школе сокрушения»: о современной духовной прозе // Христианство и русская литература. — СПб.: Наука, 2016. — Сб. 8. — С. 401–422. (a)
16. Пращерук Н. В. Опыт «очищения сердца» в святоотеческом понимании: о повести Е. Домбровской «Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2016. — Вып. 14. — С. 441–455 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/fi/les/redaktor_pdf/1482829654.pdf (15.07.2018). DOI: 10.5393/j9.art.2016.3842 (b)

17. Пращерук Н. В. Аскетический опыт самопознания и проблема творчества: о повести Е. Домбровской «Весна души. Страницы рабы Божией Анны» // Церковь. Богословие. История. — Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2017. — С. 180–186.
18. Пращерук Н. В. Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика: учеб. пособие. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. — 110 с.
19. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. — М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2015. — 896 с.
20. Ровинский К., протоиерей. Беседы старого священника со своими духовными чадами о некоторых событиях и случаях, коим он сам был очевидцем, которые он сам испытал и о которых слышал от заслуживающих доверия лиц, близких ему по духу. — М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2015. — 261 с.
21. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. — М.: Худож. лит., 1972. — 544 с.
22. Субботина К. А. Новое прочтение Чехова (проблемы постмодернистского чеховедения в России) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2010. — № 5 (49). — С. 143–146.
23. Lowenkron D. H. The Metanovel // College English. — Vol. 38. — No. 4 (Dec., 1976). — Pp. 343–355 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.jstor.org/stable/376420?seq=1#page_scan_tab_contents (15.07.2018).
24. Савицкий С. Как построили «Пушкинский дом» // Андреграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — С. 42–51 [Электронный ресурс]. — URL: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/slavi/vk/savitsky/andegrau.pdf> (15.07.2018).

Информация об авторе: Пращерук Наталья Викторовна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина.

Дата поступления в редакцию: 03.08.2018

Дата публикации: 01.10.2018

Natal'ya V. Prashcheruk

(Yekaterinburg, Russian Federation)

pnv1108@gmail.com

Christian Metanovel by E. R. Dombrovskaya "The Way Is Free... Chekhov. Spiritual Wanderings of Timofey the Deacon"

Abstract. The article contains analysis of E. R. Dombrovskaya's creation, which the writer classifies as metanovel. The main part of the plot, tied to the story of the character's personality development as well as his ascetic experience and the comprehension of Chekhov's phenomena, is unveiled as the "bringing up novel" and the character's "spiritual wanderings". "Moving" the reader from the spiritual depths to the sphere of creativity, philosophy and literary criticism, the writer accurately follows the criteria of spiritual experience. Such methodology helps to see Chekhov as a true Christian writer. Author's thoughts on spiritual wholesomeness of the process of creative exploration of classicist's artistic heritage, on the gradual increase of his level of understanding is emphasized by the key image of evangelical seed. Exploration of the Chekhov's creations is completed by combining literary and personal / family realities. Family novel, rich with content, is connected with problematic aspect (the struggle between family as a little church and the world) and the aspect of intonation (tenderness) of the book. Including numerous genre types and modelling the situation of the spiritual — artistic process, Dombrovskaya's book is internally wholesome, which is reached by the author's position and strictly measured evangelical tradition. It is a rare for the modern literature Christian metanovel.

Keywords: E. R. Dombrovskaya, Anton Chekhov, spiritual prose, metanovel, plot, picturesque, genre, image

References

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russ.)
2. Berdnikov G. *Izbrannye raboty: v 2 tomakh* [Selected Works: in 2 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. (In Russ.)
3. Erofeev V. Russian Metaroman by V. Nabokov, or in Search of the Lost Paradise. In: *Voprosy literatury*, 1988, no. 10, pp. 125–160. (In Russ.)
4. Zakharov V. N. "The Brothers Karamazov": The Textual Metaphysics. In: "Die Brüder Karamasow": Dostojewskijs letzter roman in heutiger sicht: IX symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft ["The Brothers Karamasov": Dostoevsky's Last Novel in Today's View: 9th Symposium of the International Dostoevsky Society]. Dresden, Dresden University Press Publ., 1997, pp. 213–227. (In Russ.) (a)
5. Zakharov V. N. The Novel. In: *Dostoevskiy: estetika i poetika: slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Aesthetics and Poetics. Dictionary and Reference Book]. Chelyabinsk,

- Metall Publ., 1997, pp. 211–213. (In Russ.) (b)
6. Zakharov V. N. “Tenderness” as a Category of Dostoevsky’s Poetics. In: *Teoriya traditsii: khristianstvo i russkaya slovesnost’* [Theory of Tradition: Christianity and Russian Literature]. Izhevsk, Udmurt State University Publ., 2009, pp. 163–185. (In Russ.)
 7. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy* [The Author’s Name Is Dostoevsky]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
 8. Zuseva-Ozkan V. B. The Invariant Structure and Typology of Metaroman. In: *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya, kul’turologiya, vostokovedenie* [RGGU Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2007, no. 7, pp. 35–44. (In Russ.)
 9. Zuseva-Ozkan V. B. “Don Quixote” as the First Sample of the Genre of Metaroman. In: *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2012, vol. 71, no. 5, pp. 3–22. (In Russ.)
 10. Zuseva-Ozkan V. B. *Istoricheskaya poetika metaromana* [The Historical Poetics of Metaroman]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 488 p. (In Russ.)
 11. Ierofey (Vlakhos), mitropolit. *Pravoslavnaya dukhovnost’* [Orthodox Spirituality]. Moscow, The Trinity Lavra of St. Sergius Publ., 2009. 136 p. (In Russ.)
 12. Karlova O. The Metaroman That Is Four Generations Long. In: *Den’ i noch’*, 2014, no. 6. Available at: <http://magazines.russ.ru/din/2014/6/5k.html> (accessed on July 15, 2018). (In Russ.)
 13. Nikolaeva O. Our Torturer Is Chekhov. In: *Nikolaeva O. Pryamaya rech’. Otkrovenno o glavnom* [Nikolaeva O. Direct Speech. Openly About the Main Thing]. Moscow, Danilov Monastery Publ., 2015, pp. 116–134. (In Russ.)
 14. Ozkan V. B. *Metaroman kak problema istoricheskoy poetiki: dis. ... d-ra filol. nauk* [Metaroman as a Problem of Historical Poetics. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2013. 570 p. (In Russ.)
 15. Prashcheruk N. V. In the “School of Destruction”: On Contemporary Spiritual Prose. In: *Khristianstvo i russkaya literatura* [Christianity and Russian Literature]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2016, collection 8, pp. 401–422. (In Russ.) (a)
 16. Prashcheruk N. V. An Experience of “Heart Purification” in Patristic Understanding: E. Dombrovskaya’s Story “The Spring of Soul. Life Scenes of Ann, the Servant of God”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2016, issue 14, pp. 441–455. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482829654.pdf (accessed on July 15, 2018). (In Russ.) (b)
 17. Prashcheruk N. V. The Ascetic Experience of Self-Knowledge and the Problem of Creative Process: On E. Dombrovskaya’s Story “The Spring of Soul. Life Scenes of Ann, the Servant of God”. In: *Tserkov’. Bogoslovie. Istoriya* [Church. Theology. History]. Yekaterinburg, Yekaterinburg Theological Seminary Publ., 2017, pp. 180–186. (In Russ.)

18. Prashcheruk N. V. *Sovremennaya dukhovnaya proza: traditsii, smysly, poetika* [Modern Spiritual Prose: Traditions, Meanings, Poetics]. Yekaterinburg, Ural Federal University Publ., 2018. 110 p. (In Russ.)
19. Reyfild D. *Zhizn' Antona Chekhova* [The Life of Anton Chekhov]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2015. 896 p. (In Russ.)
20. Rovinskiy K., archpriest. *Besedy starogo svyashchennika so svoimi dukhovnymi chadami o nekotorykh sobytiyakh i sluchayakh, koim on sam byl ochevidtsem, kotorye on sam ispytal i o kotorykh slyshal ot zaslushivayushchikh doveriya lits, blizkikh emu po dukhu* [The Conversations of the Old Priest with His Spiritual Children About Certain Events and Happenings, of Which He Himself Was an Eyewitness, Which He Himself Experienced and Heard About from Trustworthy Persons Close in Spirit to Him]. Moscow, St. Tikhon's Orthodox University Publ., 2015. 261 p. (In Russ.)
21. Skaftymov A. P. *Nravstvennye iskaniya russkikh pisateley: stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [Moral Searches of Russian Writers: Articles and Studies on Russian Classics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 544 p. (In Russ.)
22. Subbotina K. A. A New Reading of Chekhov (The Problems of Postmodern Chekhov Studies in Russia). In: *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University], 2010, no. 4, pp. 143–146. (In Russ.)
23. Lowenkron D. H. The Metanovel. In: *College English*, vol. 38, no. 4 (Dec., 1976), pp. 343–355. Available at: https://www.jstor.org/stable/376420?seq=1#page_scan_tab_contents (accessed on July 15, 2018). (In Russ.)
24. Savitskiy S. As They Have Constructed "Pushkin House". In: *Andergraund. Istoriya i mify leningradskoy neofitsial'noy literatury* [Andergraund. History and Myths of the Leningrad Informal Literature]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, pp. 42–51. Available at: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/slavi/vk/savitsky/andegrau.pdf> (accessed on July 15, 2018).

Information about the author: Prashcheruk Natal'ya V. — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin.

Received: August 3, 2018

Date of publication: October 1, 2018

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2018

Том 16

№ 3

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова,*
О. А. Сосновская, Л. В. Алексеева, Е. Н. Вяль
Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова, О. А. Сосновская*
Перевод: *О. А. Устюгова*
Зав. редакцией: *И. С. Андрианова*

Подписано в печать 28.09.2018. Уч.-изд. л. 12.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация
Петрозаводск, пр. Ленина, 33
Тел. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Сайт журнала в интернете: <http://poetica.pro>