

ISSN 1605-7880

Том 83. Номер 6

Ноябрь–Декабрь 2024



ИЗВЕСТИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА



Известия Российской академии наук

СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

Том 83 № 6 2024 Ноябрь–Декабрь

Основан в 1852 г. академиком И.И. Срезневским
Выходит 6 раз в год
ISSN 1605-7880

Свидетельство о регистрации средства массовой информации № 77-66705 от 28.07.2016

*Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук*

Главный редактор
член-корр. РАН, д-р филол. наук *В.В. Полонский* (ИМЛИ РАН, г. Москва, Россия)

Редакционная коллегия

член-корр. РАН *В.Е. Багно* (ИРЛИ РАН, г. Санкт-Петербург, Россия), проф. *Хенрик Баран* (Университет Олбани, г. Олбани, штат Нью-Йорк, США), член-корр. РАН *Ю.Л. Воротников* (ИРЯ РАН, г. Москва, Россия), проф. *Марчелло Гардзанити* (UNIFI, г. Флоренция, Италия), канд. филол. наук *С.И. Гиндин* (РГГУ, г. Москва, Россия), член-корр. РАН *А.В. Дыбо* (ИЯз РАН, г. Москва, Россия), д-р филол. наук *А.И. Жеребин* (РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия), д-р филол. наук *Т.Г. Иванова* (г. Москва, Россия), акад. РАН *Н.Н. Казанский* (ИЛИ РАН, г. Санкт-Петербург, Россия), д-р филол. наук *В.Л. Коровин* (научный редактор, МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва, Россия), д-р филол. наук *Л.П. Крысин* (зам. главного редактора, ИРЯ РАН, г. Москва, Россия), акад. РАН *А.Б. Куделин* (ИМЛИ РАН, г. Москва, Россия), акад. РАН *А.М. Молдован* (ИРЯ РАН, г. Москва, Россия), канд. филол. наук *А.Ч. Пиперски* (ответственный секретарь, НИУ ВШЭ, г. Москва, Россия), акад. РАН *В.А. Плунгян* (ИЯз РАН, г. Москва, Россия), проф. *Александр Строев* (l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, г. Париж, Франция), акад. РАН *С.М. Толстая* (ИСл РАН, г. Москва, Россия), д-р филол. наук *Е.В. Халтрин-Халтурина* (ИМЛИ РАН, г. Москва, Россия), проф. *Чжэн Тиу* (Шанхайский университет иностранных языков, г. Шанхай, КНР)
Зав. редакцией О.И. Лукашенко

*Адрес редакции: 117993 Москва, Ленинский пр., 32а
тел.: 8-495-952-44-90, 8-925-095-84-64
электронная почта: info@izv-oifn.ru, lukashenko97@gmail.com
Сайт журнала: <https://izv-oifn.ru>*

Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk

SERIÂ LITERATURY I ÂZYKA

Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language

Volume 83 No. 6 2024 November–December

Established in 1852 by Academician Izmail I. Sreznevsky
Publication frequency 6 issues per year
ISSN 1605-7880

Founder and Publisher: Russian Academy of Sciences
Mass media registration certificate No. 77-66705, July 28, 2016

*The Journal is produced under the aegis of
The Division of Historical and Philological Studies of the Russian Academy of Sciences*

Editor-In-Chief

Vadim Polonsky, Correspondent Member of the RAS, Doct. Sci. (Philology),
Prof., A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)

Editorial board

Vsevolod Bagno, Corresponding Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), Prof., Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russia), *Henryk Baran*, Ph.D., Prof., State University of New York at Albany (Albany, USA), *Cheng Tiu*, Prof., Shanghai International Studies University (Shanghai, China), *Anna Dybo*, Corresponding Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), Prof., Higher School of Economics, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Marcello Garzaniti*, Grand Ph.D. (Slavic Philology), Prof., University of Florence (Florence, Italy), *Sergei Gindin*, Cand. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), *Elena Haltrin-Khalturina*, Dr. Sci. (Philology), A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Tatiyana Ivanova*, Dr. Sci. (Philology), (Moscow, Russia), *Nikolai Kazansky*, Full Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), Prof., Institute of Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences, (St. Petersburg, Russia), *Vladimir Korovin*, Scholarly Editor, Dr. Sci. (Philology), Assoc. Prof., Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), *Leonid Krysin*, Deputy Editor-In-Chief, Dr. Sci. (Philology), Prof., V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Alexander Kudelin*, Full Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), Prof., A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Olga I. Lukashenko*, Managing Editor, *Alexander Moldovan*, Full Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Alexander Piperski*, Executive Editor, Cand. Sci. (Philology), Higher School of Economics (Moscow, Russia), *Vladimir Plungian*, Full Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), Prof., Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Alexander Stroev*, Prof., l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Paris, France), *Svetlana Tolstaya*, Full Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), Prof., Institute for Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Yury Vorotnikov*, Corresponding Member of the RAS, Dr. Sci. (Philology), V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Aleksei Zherebin*, Dr. Sci. (Philology), Prof., A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russia)

Address for Correspondence:
Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language,
32a Leninsky Prospect, Moscow, 117993 Russia
Tel.: +7(495)952-44-90, +7(925)095-84-64
E-mail: info@izv-oifn.ru, lukashenko97@gmail.com
Web Site: <https://izv-oifn.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024, Том 83, Номер 6

Mutando mutanda. II: Заметки об эмендациях	
<i>В. Б. Крысько</i>	5
Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нarrатива	
<i>В. Б. Зусева-Озкан</i>	17
Типы комментариев в «Словаре языка русской поэзии XX века»	
<i>Л. Л. Шестакова, А. С. Кулева</i>	30
Переписка С. А. Толстой и Т. А. Кузминской: к творческой истории романа «Анна Каренина»	
<i>Н. И. Городилова</i>	44
Тургенев vs Флобер, или литературный спор о <i>Sancta Simplicitas</i>	
<i>И. А. Беляева</i>	60
М. Горький и В. Васнецов: неизвестное об известном	
<i>Н. Н. Примочкина</i>	71
Проводник в потусторонность: претексты В. Ф. Ходасевича	
в русскоязычном творчестве В. В. Набокова	
<i>А. В. Леденёв, И. Н. Коржова</i>	81
Киносценарий А. Платонова «Воодушевление (или – Пусть нам завидуют боги!)»	
в контексте кинематографического «железнодорожного» проекта 1936–1938 гг.	
<i>М. В. Осипенко</i>	89
Выбрать путь по тексту: проблематизация паратекста в романе П. Остера «Ночь оракула» (2003)	
<i>Д. В. Шулятьева</i>	108
Новелла Г. Джеймса «Поворот винта» в контексте традиции	
викторианских «драматических монологов»	
<i>А. Э. Луговцова</i>	118

Рецензии

<i>Михаил Безродный. Опыт комментария к «Пиковой даме».</i>	
Frankfurt am Main: Esterum Publishing; СПб.: Чистый лист, 2023. 400 с. ISBN978-3-910894-02-0	
<i>В. А. Плунгян, Е. В. Рахлина</i>	128
<i>Новохатский Д. В. Спасти прошлое: хронокоррекция в русской литературе.</i>	
Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 с. (Серия “Entr’Acte”. Вып. 4). ISBN: 978-88-32062-27-4	
<i>А. Л. Гумерова, В. С. Сергеева</i>	133

Авторский указатель тома 83, 2024 год	137
---	-----

CONTENTS

Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language. 2024, Volume 83, Issue 6

Mutando Mutanda. II: Notes on Emendations <i>V. B. Krysko</i>	5
Byzantine Satirical Dialogue as a Stage in the Historical Poetics of the Posthumous Narration <i>V. B. Zuseva-Özkan</i>	17
Types of Comments in the “Dictionary of the Language of Russian Poetry (the 20 th Century)” <i>L. L. Shestakova, A. S. Kuleva</i>	30
Correspondence to S. A. Tolstoy and T. A. Kuzminskaya: on the Creative History of the Novel “Anna Karenina” <i>N. I. Gorodilova</i>	44
Turgenev vs Flaubert, or Literary Polemic about <i>Sancta Simplicitas</i> <i>I. A. Belyaeva</i>	60
M. Gorky and V. Vasnetsov: the Unknown about the Known <i>N. N. Primochkina</i>	71
The Guide to the Otherworldly: the V. F. Khodasevich’s Pretexts in the Russian-Language Works of V. V. Nabokov <i>A. V. Ledenev, I. N. Korzhova</i>	81
A. Platonov’s Script “Inspiration (or – Lets the Gods Envy Us!)” in the Context of the Cinematographic “Railway” Project 1936–1938 <i>M. V. Osipenko</i>	89
Choosing a Path Through the Text: Problematization of the Paratext in P. Auster’s Novel “The Night of the Oracle” (2003) <i>D. V. Shulyatyeva</i>	108
Henry James’s “The Turn of the Screw” in the Context of the Victorian “Dramatic Monologues” Tradition <i>A. E. Lugovtsova</i>	118
 Reviews	
Mikhail Bezrodny. An Essay in the Commentary on “The Queen of Spades”. Frankfurt am Main: Esterum Publishing; St. Petersburg: Chisty List Publ., 2023. 400 p. ISBN 978-3-910894-02-0. [In Russ.] <i>V. A. Plungyan, E. V. Rakhilina</i>	128
Novokhatsky, D. V. Save the Past: Chronocorrection in the Russian Literature. Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 p. (Series “Entr’Acte”, Issue 4). ISBN: 978-88-32062-27-4. [In Russ.] <i>A. L. Gumerova, V. S. Sergeeva</i>	133

Index of Authors (Volume 83, 2024)	137

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060015

Mutando mutanda. II: Заметки об эмендациях

© 2024 г. В. Б. Крысько

Доктор филологических наук, профессор,
заведующий отделом древнерусского языка
Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН,
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
vbkrysko@yandex.ru

Резюме. В статье, продолжающей проблематику нашей одноименной работы 2021 г., анализируются примеры, которые свидетельствуют о ненадежности и даже опасности старых нелингвистических изданий памятников древнерусской письменности, прежде всего по причине произвольных эмендаций и конъектур текста, нередко вводившихся издателями без каких бы то ни было оговорок. Среди таких конъектур анализируются мнимая древнейшая фиксация существительного *кондакарь* в выходной записи к Стихирарию XII в., за которой скрывается уникальное употребление ранее неизвестного союза *понъда* ‘однако’, якобы древнейшие примеры именительного множественного мужского рода на *-а* в Летописи Авраамки XV в., которые вошли в научный оборот из-за неверного раскрытия выносных букв первыми издателями, а также три случая гиперкорректного «восстановления» предлога *въ* в исконных конструкциях с беспредложными локативом и аккузативом в каноническом издании Лаврентьевской летописи 1377 г. Статья завершается выводом о необходимости новых лингвистических изданий основных письменных памятников и важности обращения к рукописной традиции.

Благодарность. Исследование выполнено в ИРЯ РАН при поддержке гранта РНФ № 22-18-00035, <https://rscf.ru/project/22-18-00035/>

Ключевые слова: древнерусский язык, письменные памятники, экстрапекты, летописи, издания, эмендации, конъектуры, лексика, морфология, синтаксис.

Для цитирования: Крысько В.Б. Mutando mutanda. II: Заметки об эмендациях // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 5–16. DOI: 10.31857/S1605788024060015

Mutando Mutanda. II: Notes on Emendations

© 2024 Vadim B. Krysko

Doct. Sci. (Philol.), Professor,
Head of the Department of Old Russian
at the Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences,
18-2 Volkhonka Str., Moscow, 119019, Russia
vbkrysko@yandex.ru

Abstract. The article, which continues the problems of our 2021 paper of the same name, analyzes examples that testify to the unreliability and even danger of old non-linguistic editions of monuments of Old Russian writing, primarily due to arbitrary emendations and conjectures of the text, often introduced by publishers without any reservations. Among such conjectures, the author analyzes the imaginary ancient fixation of the word *kondakar* in the record to a Sticherarium of the 12th century, which hides a unique use of the previously unknown conjunction *ponnda* ‘however’, allegedly the oldest examples of the nom. pl. masc. on *-a* in the Chronicle of Avraamka of the 15th century, which entered scientific circulation due to the incorrect disclosure of superimposed letters by the first publishers, as well as three cases of the hypercorrect “restoration” of the

preposition *vъ* in primordial constructions with locative and accusative without prepositions in the canonical edition of the Laurentian Chronicle of 1377. The article ends with a conclusion about the need for new linguistic editions of the main written monuments and the importance of turning to the manuscript tradition.

Acknowledgements. This study was funded by the RSF, project no 22-18-00035, <https://rscf.ru/project/22-18-00035/>, and carried out at the VV. Vinogradov Institute of Russian Language.

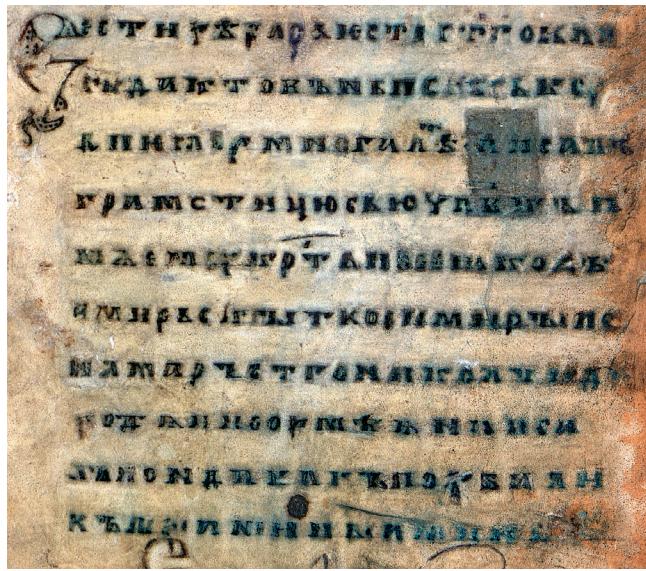
Key words: Old Russian language, written monuments, extratexts, chronicles, editions, emendations, conjectures, vocabulary, morphology, syntax.

For citation: Krysko, V.B. *Mutando mutanda. II: Zameтки об emendacijah* [Mutando Mutanda. II: Notes on Emendations]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 5–16. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060015

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом.
Лермонтов

1

Датируемый XII в. список Минейного стихиаря, хранящийся в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) под шифром Тип. 152, открывается выходной записью¹, которая занимает всю первую страницу малоформатного кодекса, помещена после орнаментальной заставки и, очевидно, носит парадный характер, однако, как нередко бывает с первыми листами рукописей, пострадала от времени – «...вероятно, в кон. XIX – нач. XX в. была покрыта каким-то химическим составом, отчего текст несколько покорчен, позеленел» [1, с. 133]:



¹ Ранее [1, с. 133]; [2, с. 76]; [3, с. 94] экстратекст описывался как часть рукописи Тип. 145, составлявшей некогда единое целое с Тип. 152. Теперь в Тип. 152 пагинация начинается с 1а, 2а и так далее до 8а об., после чего следует л. 1 <http://rgada.info/kueh/index2.php?str=381_1_152>.

Ряд букв заметно наведен – например, вторая *р* в слове *стихарь* (строка 1), *а* в *а мирьскы* (строка 6)², в нескольких местах просвечивают буквы с оборота листа.

В литературе высказывалось мнение о принадлежности записи писцу рукописи [2, с. 72] либо о сходстве этого почерка с почерком I писца [3, с. 94]. Однако в «Сводном каталоге» говорится лишь, что в записи «упоминается имя писца рукописи» [1, с. 133] – пономаря Якова, в миру Творимира. Против отождествления автора записи и писца (писцов) Стихиаря как будто свидетельствует орфография записи: в то время как текст рукописи (в обеих сохранившихся частях – Тип. 145 и Тип. 152) изобилует написаниями, выдающими новгородское происхождение писцов [4, с. 34, 38], в записи в обоих релевантных случаях *ц* и *ч* пишутся этимологически правильно: *грамотицю*, *члвкъ* (4) – хотя, конечно, эти скучные данные трудно признать показательными. Думается, что внимательное прочтение экстратекста позволит решить вопрос с большей уверенностью.

Впервые запись была опубликована во втором (посмертном) издании пионерского труда И.И. Срезневского «Древние памятники русского письма и языка (Х–XIV вв.). Общее повременное обозрение» [5, с. 78]. Воспроизведем эту публикацию полностью:

Се стихиаръ ѿстъ стѣго Влас'я. да кто въ нь поють
боуди ѿмоу многа лѣт. а псалъ грамотицю сю
члвкъ. имя емоу крѣнокъ Яковъ. а мирьскы Тво
римиръ. понамаръ стѣго Николы. да хотя и не
сумъя напсалъ кондакаръ. похваливъ же. аминь.
аминь.

Передача текста в издании вызывает некоторые вопросы. Так, уже на первой строке смущает

² Далее номера строк вводятся в скобках без слова «строка».

форма «стихиаръ» вместо четко различимого **стихъаръ** (ср. **стихъра** в [6, т. XI, с. 541]) и далее «Власъ» со странной диакритикой и буквой **я** (= **ѧ**), не похожей на другие **ѧ** в записи, на месте явно правленой буквы – как кажется, **ѧ**. Однако особые сложности доставляют последние строки.

Слово после **напсаль** (8–9) Срезневский прочитал как «кондакарь»; это чтение сохранено и в [6, т. IV, с. 249], и в своде древнерусских записей Л.В. Столяровой [3, с. 94]. Та же исследовательница, однако, справедливо заметила: «Почему Яков-Творимир в заключительной части записи назвал Стихиаръ Кондакарем – неясно» [3, с. 95]. Между тем публикация записи (близкая к дипломатической, но без комментариев) в Каталоге ЦГАДА 1988 г. содержит несколько иное, странное написание – **(к)ондакагъ** [2, с. 74]. Буква **г** в рукописи читается совершенно однозначно, ее никак невозможно смешать с **ѹ**, а предположить написание **г** вместо **ѹ** вследствие описки трудно, поскольку никаких оснований для такой описки нет: ни выше, ни ниже в тексте не фигурирует другая **г**, которую писец мог бы ошибочно написать в порядке предвосхищения или повторения. Иными словами, **р** в «кондакарь» представляет собой чистую конъектуру (emendatio ope ingenii), причем никак не оговоренную издателем.

Однако и первая буква недаром вызвала сомнения у составителей Каталога ЦГАДА, которые поместили ее в круглые скобки, по-видимому, сигнализирующие о ненадежности чтения: в действительности она не похожа ни на одну из **к** в записи – **к**, в полном соответствии с практикой уставного письма того времени, регулярно пишется с зазором между двумя частями, ср. в словах **кто, крътно, та́ковъ, ми́рскы:**



В то же время облик этой первой буквы: – ничем не отличается от того, как постоянно пишется в записи **п** (покть, пса́ль, понамаръ, напсаль, похваливъ):

Более того – буквы в слове «кондакарь», которые до сих пор с уверенностью воспроизводились как **ка**, при более тщательном рассмотрении таковыми не являются. В первой из них нет и следа

раздельного написания, присущего элементам **к:**

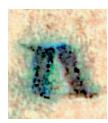


– зато она практически не отличается от



в форме **боуди** (2):

. Вторая буква не име-



ет петли – обязательного элемента **ѧ**: – но сходна с начертаниями **ѧ** в словах **влас[ъ]** (1) и



члвкъ (4):

Тем самым мнимое **-кагъ** в загадочно искаженной форме ****кондакагъ** оказывается словом **благъ** (= **благъ**) без титла, очевидно, исчезнувшего при химической обработке текста, как и в слове **стгъ** в 7-й строке.

Оставшийся фрагмент – не **конда-**, а **понда** – представляет собой, на наш взгляд, ранее нефиксировавшийся союз, по образованию аналогичный союзу **зандо / занда**, который был выявлен в новгородских грамотах С.Н. Валком [7, с. 234] и В.Л. Яниным [8, с. 336, 339], правильно переведен как ‘потому что’ в издании берестяной грамоты № 534 [9, с. 136] и исследован А.А. Зализняком [10, с. 162–163]; [11, с. 308–309]: если **занда** восходит к ***za + nþ + da** [11, с. 309], то **понда** – к такому же образованию с предлогом-приставкой **no**. Коль скоро союз **занда** (**-do**) синонимичен союзам **зане**, **занеже**, логично предположить и семантическую близость **понда**, с одной стороны, и **поне**, **понеже**, **понель** – с другой. Из значений, приводимых словарями, к рассматриваемому контексту в наибольшей степени подходит ‘но, но все же’, выделенное (с вопросительным знаком) у союза **понель** в [12, вып. 17, с. 50]: в записи Стихиаря союз **понда**³ соотносится с предшествующим **хота** (8), которое является одним из древнейших употреблений причастия от **хотьти** в роли служебного слова – судя по контексту, союза со значением ‘хотя, несмотря на то что’.

Не вполне органично в сложном предложении **хота и не оумѣл напсаль понда благъ похваливъ же** выглядитfinalное причастие с частицей; в [2, с. 74] первая буква частицы вновь заключена в круглые скобки – **(ж)e**. В действительности, однако, эта буква, хотя и не допускает сопоставления с другими начертаниями **ж** ввиду отсутствия слов с **ж** в записи, может быть, по нашему мнению,

³ С утратой слабого редуцированного, ср. **кто** (2), **многа**, **пса́ль** (3), **напсаль** (8–9).

идентифицирована как *м*; ее необычное, как бы незаконченное написание все же не более нетрадиционно, чем двухчастная *м* в следующем *аминь*,



Знак после *м* трудно интерпретировать иначе как *е*. Если это прочтение верно, то форма *ме* является собой замечательный *pendant* к зафиксированному в берестяной грамоте № 858, которая также датируется XII в., написанию *челоую тє 'це-лую тебя'* [13, с. 75, 341]⁴.

Таким образом, в целом запись Стихираря прочитывается как вполне связный текст:

1 Се стихърарь кстъ стъго вла-
2 съ да кто въ нъ поиеть боу-
3 ди икоу многа лѣ^т · а псаъль
4 грамотицю сью члвкъ и-
5 ма емоу крѣтьюкъ таковъ ·
6 а миръскы творимиръ · по-
7 наамаръ стъго никол[ты] · д<а>
8 хота и не оумѣм напса-
9 лъ понда блгъ похвали-
10 въ ме · аминь · аминь

‘Это Стихирарь [церкви] Св. Власия, и кто по нему служит – пусть будут [дарованы] ему долгие годы. А писал запись эту человек, имя ему крестное – Яков, а в миру Творимир, пономарь [церкви] Св. Николая. И хотя неумело написал, однако [?] добр похваливший меня. Аминь. Аминь’.

Переход от 3-го к 1-му лицу на последней строке, наряду с уничтожительной характеристикой писца, которая, скорее всего, является самохарактеристикой [3, с. 95], позволяют положительно решить вопрос о тождестве писца рукописи и автора записи.

Ни как не оговоренное «исправление» записи, допущенное при первой публикации, было вызвано, очевидно, невозможностью выделить в завершающей части экстратекста уникальный союз *понда* – чего, конечно, едва ли и можно было бы ожидать до открытия в целом ряде грамот союза *зандо / занда*; искажение не ограничилось неверным прочтением *бл* как *ка* и соединением союза с прилагательным в одно слово, но сопровождалось как будто требуемой по смыслу, однако совершенно произвольной «конъектурой» – заменой *г* на *ρ*, не имеющей никакого подтверждения

в тексте. Вследствие этого в научный оборот на долгие годы был введен первый пример существительного *кондакарь*, а писцу было тем самым инкриминировано какое-то помрачение: якобы, правильно назвав свою рукопись Стихирарем, он через несколько строк вдруг переименовал ее в Кондакарь – прегрешение, может быть, и невинное в глазах современного читателя, но все же весьма оригинальное, чтобы не сказать резче. Только обращение *ad fontem* и фотообработка экстратекста позволили реабилитировать книжника Якова и обогатить русскую историческую грамматику и лексикографию новым служебным словом – хотя и пожертвовав древнейшей фиксацией *кондакаря*.

2

Одна из ярких особенностей русской именной морфологии – флексия ИП (и ВП) мн. -á у существительных м. рода (*городá*, *директорá* и т.п.) – уже 135 лет назад получила научную интерпретацию, которая, на наш взгляд, сохраняет актуальность и до сих пор. В 1889 г. И.В. Ягич писал: «Кажется, эти формы, довольно поздние, стали входить в употребление только тогда, когда в трех косвенных падежах уже установились окончания *ámъ*, *áми*, *áхъ*. Вероятно, это преобладание окончания, начинающегося с *á*, на котором было ударение, хотя и не вызвало, но по крайней мере значительно поддерживало и для именительного ударяемое *á*. И так, скажем, вследствие трех падежей “берегáмъ”, “берегáми”, “берегáхъ” вышло наружу также для именительного “берегá”» [15, с. 114]. Последующая научная традиция неоднократно (хотя и нередко без ссылок) повторяла выводы Ягича, ср., например: «...естественно предположить, что по крайней мере одна из причин этого явления состоит в стремлении распространить элемент *a*, выступающий в косвенных падежах и уже воспринимающийся как показатель мн. числа, на все словоформы мн. числа» [16, с. 547], см. также [17, с. 62]; [18, с. 125]; [19, с. 279, 285–286]; [20, с. 159–160]; [21, с. 57]. После канонизации этого тезиса в посмертной работе А.А. Зализняка [22, с. 22] дискуссионный характер сохраняют, пожалуй, только положения о роли дополнительных факторов *-á*-экспансии в ИП мн. – таких как исконные формы мн. ч. с. рода и формы дв. ч. на *-a*, собирательные типа *господа*, *литва*, *мужья*, а также диал. *снегá*, *ветрá*, *лесá*, *кормá*, которые, по мнению А.А. Зализняка, «могли быть [! – В.К.] представлены в живом народном языке много шире, чем их отражения в письменных памятниках» [22, с. 18].

⁴ На этом фоне, возможно, в новом свете предстанет написание возвратного глагола *простыраююще* в Выголексинском сборнике конца XII в. (л. 77) [14, с. 471–472].

Однако именно отражение в письменных памятниках было и остается главным критерием истинности историко-лингвистических построений. И в этом плане, приходится признать, распространение флексии *-á* в И–ВП мн. м. рода все еще мало документировано.

Древнейшим примером инновационной формы со времен А.И. Соболевского считается образование *города*: «Летопись Авраамки 1495 г.: города поимаша нѣмѣчкія 159» [23, с. 221]. Великий лингвист совершенно корректно процитировал издание 1889 г., вышедшее в составе «Полного собрания русских летописей» (ПСРЛ, т. XVI); правда, при обращении к более широкому контексту: «и убиша mestеря, и моршалда, и куменъдеръ, и кунтуры побиша, и города поимаша Нѣмѣчкія; tolko три города не дащася королю и Витовту» [24, стб. 159] – в глаза бросается не только использование в публикации орфографии и пунктуации XIX в., но и удивительное сосуществование на соседних строках новообразования *города* и более древней формы ИП < ВП *городы*. Тем не менее классический пример, освященный авторитетом крупнейшего ученого, сохранил статус первой фиксации номинативного *-á* вплоть до нашего времени: в новейшем компендиуме – энциклопедическом словаре «Историческая грамматика русского языка» – он цитируется даже дважды [25, с. 120, 467].

При переиздании XVI тома ПСРЛ в 2000 г. было установлено, что сборник-конволют Библиотеки АН Литвы F 22–49, вошедший в науку под названием «Летопись Авраамки», получил свое наименование по последней, меньшей части, переписанной смоленским книжником Авраамкой в 1495 г., тогда как основная его часть – «древнее основание» – датируется концом 60-х – началом 70-х годов XV в. [26, с. IV–VI]; впрочем, этот факт ни малейшим образом не затронул статуса анализируемой формы и, более того, удревнил начало процесса *-á*- экспансии на четверть века.

В 2018 г. полный текст сборника был заново подготовлен к печати по оригиналу «в соответствии с современными принципами археографии» [27, с. IV], среди которых особое внимание привлекает следующий: «Выносные буквы вносятся в строку. Буквы, пропущенные после выносных, добавляются в круглых скобках с учетом преимущественных написаний данного списка, а при вариативности – в соответствии с правилами современной орфографии» [27, с. XIV]. Согласно этому принципу рассматриваемый пассаж (из летописной записи 1410 г., л. 208) приобрел вид, несколько отличающийся от первой публикации:

«и убиша mestеря, и моршалда, и куменъдеръ, и кунтуры побиша, и города поимаша нѣмѣчкія; tolko три города не дащася королю и Витовту» [27, с. 75]. Как мы видим, бескомпромиссные *города* первого издания сменились на *город(a)* – т.е. «инновационная флексия» *-a* оказалась буквой, пропущенной после выносной и добавленной издателями XXI в. в круглых скобках «в соответствии с правилами современной орфографии», – между тем как публикаторы XIX в. осуществили этот «пересчет» на современную (им и нам) норму по умолчанию, создав тем самым фиктивную инновацию XV столетия. Непонятно, правда, что, кроме знания современного языка, провоцировало и провоцирует издателей на такую модернизацию языка древней рукописи: в полном написании форма *города* выступает в Летописи 13 раз [27, с. 17, 30, 31, 48, 62, 75, 88 (3×), 89, 123, 146, 153], не обнаруживая никакой «вариативности»⁵.

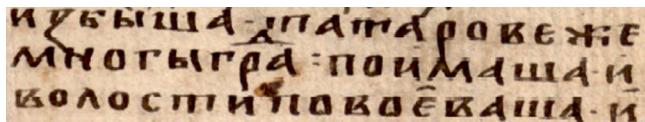
Обращение к цифровой фотокопии Летописи Авраамки, выложенной на сайте Библиотеки им. Врублевских АН Литвы <<http://elibrary.mab.lt/handle/1/7327>>, позволяет окончательно вывести пресловутые *города* из репертуара инновационных форм русской исторической грамматики – на самом деле это, несомненно, обычные *города*, но только написанные на конце строки с выносной буквой *d*:

Однако первое нелингвистическое издание Летописи Авраамки продолжает, к сожалению, служить источником «новообразований». Совсем недавно их список был пополнен формой, похожей на *города*, но – что кажется особенно поразительным для морфологической инновации – в церковнославянской огласовке: «Татарове же многи⁶ града поимаша и волости повоеваша Лет Авр 1495, стб. 129» [28, с. 107]. Нетрудно догадаться, что и здесь мы имеем дело с инициативой издателей 1889 г., без всяких оговорок раскрывших выносную [24, стб. 129]. Ориентация на современную грамматическую норму при воспроизведении текста XV в. сохранена и издателями 2018 г. – впрочем, о реконструкции флексии *-a*

⁵ В контексте: Того лѣта пригонъ быль хрестьяномъ к Но-
вугороду, города ставити [24, стб. 178] – нет ни ВП мн.,
ни ВП дв. [28, с. 108] – это обычный РП ед. в супинной
конструкции.

⁶ В цитируемом издании – многы.

сигнализируют круглые скобки: «Татарове же многы град(а) поимаша» [27, с. 61]. Стоит ли говорить, что и в этом случае рукопись (л. 154) демонстрирует написание с выносной *đ*, однозначно раскрываемое, в соответствии с многочисленными полными написаниями, как *грады*:



В той же статье [28, с. 107] к списку «ранних случаев употребления» инновационных форм добавлены два примера с одним контекстом: «рукава же риз ихъ широци (мн.ч.) Сб. Кир.-Белозер., 1476; Рукава же ризъ широци а долзи Хожд. Игн. Смольянина 1392 г. по сп. XV в.». Правда, этот же контекст «по рукописи XV века» уже привел И.В. Ягич – однако он обоснованно заметил, что «это может быть еще двойственное число, как вообще в этом слове форма “рукава”, вероятно, остаток дв. числа» [15, с. 115]. Действительно, здесь представлено дистрибутивное дв. ч., «выражающее значение отнесенности или принадлежности того или иного парного предмета каждому в названном или контекстуально подразумеваемом множестве» [29, с. 17], – и тем самым исконная форма *dialis рукава*, безусловно, не должна привлекаться к анализу в связи с распространением инновационных плуральных форм. Поскольку, однако, она вновь и вновь сбазняет исследователей, не утружающих себя при этом указаниями на адрес фиксации, считаем нeliшним наконец дать точную ссылку на источник, где данная форма фигурирует: это список Хождения Игната Смольянина, сохранившийся в рукописи одного из т.н. Ефросиновских сборников – РНБ, Кир.-Бел. 9/1086, на л. 233 об., переписанном книжником Ефросином Белозерским в 70-е годы XV в.; точная цитата выглядит так: *роукава же ри^{зъ} и широци . а долзи*⁷.

Таким образом, нам приходится отказаться от датировки первых примеров распространения инновационной флексии *-á* во мн. ч. XV веком. В следующем столетии количество новых форм как будто более значительно [28, с. 108], однако публикации актового материала, осуществленные историками, несомненно, требуют

перепроверки. В целом процесс закрепления *-a*- как показателя множественности в субстантивной парадигме, приводящий в итоге к формированию квазиагглютинативных форм мн. ч. существительных типа *город-a*, *город-a-m*, *город-a-mi*, *город-a-x*, продолжается уже девятое столетие. Экспансия форм МП и ДП м.-с. на *-ax*, *-ami*, начавшаяся в XII в.⁸, приняла достаточно массовый характер к концу древнерусского периода (XIV в.)⁹, однако закрепление *-ami* в ТП, едва наметившееся в XIV в.¹⁰, в основном завершилось лишь к XVIII в.¹¹, но даже в наше время наталкивается на сопротивление таких форм исконного **i*-склонения, как *детьми*, *людьми*, *лошадьми*. В этих условиях неудивительно, что номинативно-аккузативная флексия *-á*, обязанная своим возникновением прежде всего индукции

⁸ Находка берестяной грамоты № 1011 (40–60-е годы XII в.), где обнаружились формы МП м. и с. р. *на ножахо* и *на ожерьлиахо* (рядом с исконной *иголахо*) [31, с. 110], позволила на сто лет перенести начало письменной фиксации инновационных образований (ср. [32, с. 246–247]).

⁹ После публикации в [32, с. 246–251] списка инновационных примеров, насчитывающего более 80 форм ДП и МП, релевантный материал пополнился лишь незначительно: размещение в интернете фотокопии Хроники Георгия Амартола перв. пол. XIV в. подтвердило реальность написания *стоуденцамъ* <<https://lib-fond.ru/lib-rgb/173-i/f-173i-100/#image-47>>, которая опроверглась в [32, с. 248], в Лейденском каноннике 1331–1332 гг. была зафиксирована форма *Капицамъ* [33, с. 280] <<https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/1596984>>, а в недавно найденной берестяной грамоте № 1169 вт. пол. XIV в. – написания *помужникамъ* и *скотника-мъ* ‘сборщикам налогов’ [34, с. 15].

¹⁰ Количество надежных примеров в данном случае, наоборот, уменьшилось. Так, форма *чоронами* – ‘очевидно, ... Т. мн. от *черенъ* “соловарный котел”’, – прочитывавшаяся ранее в берестяной грамоте № 167 конца XIV в. [11, с. 137], после пересъемки грамоты была идентифицирована как *зоронами* – морфологически регулярное образование от **ā*-основного *жърна* ‘жернов’ (с отражением соканья и второго полногласия) [31, с. 209]. Кроме того, как мы уже имели случай заметить [35, с. 38], примеры с *полами* и *злуогами* из грамоты Витовта 1383 г. [36, с. 62, 63], фигурирующие в научной литературе начиная с И.В. Ягича [15, с. 118], но противоречащие общим тенденциям развития плуральной парадигмы именного склонения на юго-западе восточнославянского ареала [32, с. 271–272], должны быть исключены из списка инновационных форм, поскольку грамота, согласно разысканиям польских историков, является фальсификатом.

¹¹ В весьма репрезентативном собрании текстов, отражающих живую речь образованных слоев Московского государства, – Вестях-Курантах 1671–1672 гг. [37] – неисковные формы на *-am* представлены 72 примерами (краймъ, пристаньмъ, вестямъ, наступленимъ и т.п.), на *-ax* – 118 (писмахъ, во всѣхъ мѣстахъ и градахъ, договорахъ, городахъ, вестяхъ, лошадяхъ и т.п.), на *-ами* – 131 (городами, барабанами, писмами, гетманами, кораблями, прѣниями и т.п.); исконные флексии встречаются лишь спорадически, как дань письменной традиции.

⁷ Цифровая фотокопия: https://expositions.nlr.ru/EfrosinManuscripts/_Project/page_Manuscripts.php?izo=16C27D81-B8C3-407D-8062-61F188FA1E89. Текст дипломатически корректно воспроизведен в публикации [30, с. 61], на которую весьма лаконично («Уч. Зап. V. 61») сослался и которую не вполне точно процитировал И.В. Ягич [15, с. 115].

косвенно-падежных форм на *-á-*, получает относительно заметную фиксацию в письменности лишь к концу среднерусского периода — т.е. весьма робко следует за распространением индуцирующих образований¹², пока, наконец, не получает нормативный статус в грамматике [38, т. 7, с. 463] и литературном творчестве Ломоносова (Без силы *бérеги*, но с силой *берегá* [38, т. 8, с. 542]). Тщательный отбор подобных форм — одна из актуальных задач исторической русистики, но выполнение ее возможно только при обращении к надежным источникам — желательно первоисточникам.

3

В заключение рассмотрим еще три примера «эмендаций», обязанных своим появлением исключительно произволу издателей, твердо знающих, говоря словами Пушкина, «как надобно писать», — точнее, как «должны были» писать древнерусские книжники. Речь при этом пойдет об издании, выполненном на несопоставимо более высоком уровне, нежели публикации научного периода русского исторического языкознания — подготовленные историками тома ПСРЛ или ознакомительные отрывки из «обозрения» И.И. Срезневского, — а именно о сохраняющем до сих пор статус канонического издании Лаврентьевской летописи, вышедшем под редакцией Е.Ф. Карского в 1926 г. Книга открывается (в Предисловии) важной декларацией: «...вопреки принятому обычаю “исправлять явно испорченные места и слова” и “восстановлять явно испорченные места и слова”... редактор не решился делать этого в самом тексте, а только в примечаниях. Поправки и восстановления текста всегда носят субъективный характер, что неоднократно можно встретить в предшествовавших изданиях... Если на основании подсобных рукописей, откуда берутся варианты, оказывалось возможным восстановить несомненные пропуски, то таковые, каждый раз с особой оговоркой в примечаниях, вносились и в текст, но заключались в угловатые скобки» [39, с. III–IV].

Первая из таких эмендаций представлена в летописном рассказе о крещении Ольги, в обращении княгини к императору (под 955 г.):

¹² Показательно, что на фоне многочисленных *-a-*форм в косвенных падежах ИП м. мн. на *-a* зарегистрирован в Вестях-Курантах 1671–1672 гг. только один раз: обоих братов до смерти убили и телеса их по улицам волочили и всѣ ручные и ножные *перста* і уши і нос обрѣзали [37, с. 307].

ѡна же рѣ како хочеши ма поѧти крѣ¹³ мѧ самъ. и нарекъ мѧтьщерью. а [въ] хѣанехъ того нѣ закона а ты самъ вѣс^и [39, стб. 61].

В квадратные скобки издателем помещен предлог *въ* перед формой МП *хѣанехъ*, причем в примечании оговорено, что предлог взят из списков XV в.; эмендация усвоена в издании Повести временных лет (ПВЛ) в серии «Литературные памятники» [40, с. 30] и в «Библиотеке литературы Древней Руси» [41, с. 110], а в критическом издании ПВЛ Д. Островского именно это чтение принято в качестве «лучшего» (paradosis) [42, с. 394]. Между тем «пропуск» предлога в списке 1377 г. трудно признать «несомненным» — на самом деле древнейший источник текста Повести временных лет сохранил яркую черту древнего языка — беспредложный локатив места, полный аналог которому мы обнаруживаем, например, в Сказании Агапия о хождении в рай: *нѣсмь ли азъ близъ манастыра твоего соусѣдѣхъ* [43, с. 26]. Трансмиссия текста в процитированном пассаже демонстрирует полный параллелизм с другой летописью — Новгородской первой, где, по наблюдениям В.Н. Топорова, поздние списки отражают «почти совершенно регулярную вставку предлога *в* в ранее беспредложные конструкции локатива» [44, с. 12].

В другом контексте — из т.н. Суздальской летописи (под 1147 г.) — Е.Ф. Карский, исходя из показаний позднейших списков, вставил предлог *въ* в конструкцию с глаголом *вѣнити*¹⁴, которую сам же уже год спустя абсолютно корректно интерпретировал как «употребление винительного падежа без предлога для означения направления действия на вопрос “куда”?» [45, с. 40] (аналогично — в статье [46, с. 84]):

Оулѣбъ же внида [въ] Черниговъ и оувѣдавъ ѿже цѣловаль крѣ Володимеръ... к Сѣославу Сѣловичю. хота оубити лестю Изаслава. тоже слышавъ Оулѣбъ. прибѣже ко кназю своему ко Изаславу на Супои [39, стб. 315–316].

Эта беспредложная конструкция в полной мере соответствует раннему состоянию славянского синтаксиса, которому было свойственно дополнительное распределение приставок и предлогов в пространственных значениях: для выражения

¹³ В списках XV в. — крестивъ; древнейший список, вероятно, отражает трансформацию исконного образования — архаичной формы причастия *крѣщъ.

¹⁴ Эмендация сохранена в НКРЯ <<https://ruscorpora.ru/result?search=CIUqGQoICAAQChgyIAogAEAFagQwLjkIeACgAQEyAggPOgEBQjEKLwoYCghvcnRob21vZBIMCgpzaWlwbGlmaWVkJChMKA3JlcRIMCgrQstC90LjQtNCw>>.

конечного (как в данном случае) или исходного пункта движения использовалась либо предложно-падежная форма (*ити до города, из города*), либо приставочный глагол с беспредложной падежной формой (*доити города, изити города*)¹⁵. Правда, если для предлогов-приставок *до*, *из* или *отъ* такое распределение широко документировано и хорошо известно, сочетаемость глаголов на *въ*- с ВП цели движения до недавнего времени иллюстрировалась единственным приведенным примером – *внида черниговъ* [48, с. 173]; [49, с. 60]. В последние годы, однако, корпус подобных примеров существенно расширился, прежде всего за счет конструкций из переводных памятников, отнюдь не калькирующих синтаксис оригинала, типа *въшъдъшемъ же намъ Костяньтина градъ* [50, с. 60].

Впрочем, данное употребление не ограничивалось собственно пространственными контекстами – оно встречается и в метафорических конструкциях. В настоящее время мы можем дополнить соответствующий материал, приведенный в [50, с. 59–60], новыми примерами: *срамотоу вълагакама лица* [51, с. 433] (vs. ДП в греческом); *аще воль въпадеши* [52, с. 145] (в греч. – только глагол *ἀσθενήσῃς*); *тако да не подовнъша въпости* [53, л. 133] (в греч. ДП); *врагъ... вниде срдц брату ико* [54, л. 94в].

В свете сказанного становится совершенно излишней конъектура в письме Владимира Мономаха Олегу Святославичу (1097 г.), предложенная в издании 1926 г., как сказано в примечании, «для смысла» и, естественно, без опоры на другие списки (поскольку Лаврентьевская летопись сохранила единственный список сочинений Мономаха), ср.:

Егда же оубиша дѣта мое. и твоє прѣ тобою. и баще тебѣ оузвѣше кровь ѹего. и тѣло ѹванувши яко цвѣту нову процветшю. яко агнъцю заколену. и реши баще стояще над нї. вникнуши [въ]¹⁶ помыслы дѣти свои. оуви мнѣ что створихъ [39, стб. 253].

Очевидно, что конструкция *въникнути помыслы* демонстрирует исконное состояние древнерусской (и славянской) синтаксической системы.

Рассмотренные примеры в очередной раз подтверждают «категорический императив» современной исторической русистики: без новых лингвистических изданий основных письменных памятников и без обращения к рукописной традиции наша наука обречена на топтание в заколдованным кругу старых ошибок и «эмендаций».

¹⁵ Ср. лат. *inire urbem* и *ire in urbem* у Е. Куриловича [47, с. 156].

¹⁶ Воспроизведено в [41, с. 472].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР: XI–XIII вв. М.: Наука, 1984.
- Каталог славяно-русских рукописных книг XI–XIV вв., хранящихся в ЦГАДА СССР. М., 1988.
- Столярова Л.В. Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков. М.: Наука, 2000.
- Малыгина М.А. Языковые особенности и состав Минейного стихиария (по древнерусским спискам XII века): Дис. ... канд. филол. наук. М.: ИРЯ РАН, 2012 <https://ruslang.ru/doc/puzina/malygina_dissertacija.pdf>.
- Срезневский И.И. Древние памятники русского письма и языка (Х–ХII вв.): Общее повременное обозрение. СПб.: Тип. Имп. АН, 1882.
- Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). Т. I–M.: Рус. яз. – Азбуковник – Нестор-История, 1988–.
- Валк С.Н. Новые грамоты о новгородско-псковских отношениях с Прибалтикой в XV в. // Исторический архив. 1956. № 1. С. 232–234.
- Янин В.Л. Две неизданные новгородские грамоты XV века // Археографический ежегодник за 1959 год. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 333–339.
- Арциховский А.В., Янин В.Л. Новгородские грамоты на бересте: (Из раскопок 1962–1976 гг.). М.: Наука, 1978.
- Зализняк А.А. Новгородские берестяные грамоты с лингвистической точки зрения // Янин В.Л., Зализняк А.А. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1977–1983 гг.). М.: Наука, 1986. С. 89–219.
- Янин В.Л., Зализняк А.А. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1984–1989 гг.). М.: Наука, 1993.
- Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 1–M.: Наука – Азбуковник – Нестор-История – ИРЯ РАН, 1975–.
- Зализняк А.А. Древненовгородский диалект. 2-е изд. М.: Языки слав. культуры, 2004.
- Крысько В.Б. Залоговые отношения // Древнерусская грамматика XII–XIII вв. М.: Наука, 1995. С. 465–506.
- Ягич И.В. Критические заметки по истории русского языка. СПб.: Тип. Имп. АН, 1889.
- Зализняк А.А. О показателях множественного числа в русском склонении [1967] // Зализняк А.А. «Русское именное словоизменение» с приложением избранных работ по современному русскому языку и общему языкознанию. М.: Языки слав. культуры, 2002. С. 545–549.

17. Колесов В.В. Развитие акцентологических типов в псковском именном склонении // Псковские говоры. II. Псков, 1968. С. 53–73.
18. Марков В.М. Историческая грамматика русского языка: Именное склонение. М.: Высш. шк., 1974.
19. Зализняк А.А. От праславянской акцентуации к русской. М.: Наука, 1985.
20. Хабургаев Г.А. Очерки исторической морфологии русского языка: Имена. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990.
21. Крысько В.Б. Комментарий к «Лекциям» // Соболевский А.И. Труды по истории русского языка. Т. 1. М.: Языки слав. культуры, 2004. С. 18–65.
22. Зализняк А.А. Функции флексии именительного падежа *-a* в русском языке // Рус. язык в научном освещении. 2018. № 1. С. 9–32.
23. Соболевский А.И. Лекции по истории русского языка. 4-е изд. М.: Унив. тип., 1907. (Переизд.: Соболевский А.И. Труды по истории русского языка. Т. 1. М.: Языки слав. культуры, 2004.)
24. Летописный сборник, именуемый Летописью Авраамки. СПб., 1889. (Полн. собр. рус. летописей; Т. 16.)
25. Историческая грамматика русского языка: Энциклопедический словарь. М.: Азбуковник, 2020.
26. Летописный сборник, именуемый Летописью Авраамки. М.: Языки рус. культуры, 2000. (Полн. собр. рус. летописей; Т. XVI.)
27. Летопись Авраамки / Текст подготовлен А.Г. Бобровым, А.М. Введенским. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. (Полн. собр. рус. летописей; Т. XLIV.) <<https://pushkinskijdom.academia.edu/AleksandrBobrov?swp=tc-au-50728532>>
28. Иорданиди С.И. К истории именительного множественного на *-á* в именах несреднего рода // Тр. Ин-та рус. языка им. В.В. Виноградова. 2020. № 1. С. 106–123.
29. Жолобов О.Ф., Крысько В.Б. Двойственное число. М.: Азбуковник, 2001. (Историческая грамматика древнерусского языка. Т. II.)
30. Варлаам, архим. Описание сборника XV столетия Кирилло-Белозерского монастыря // Учен. зап. Второго отд-ния Имп. академии наук. 1859. Кн. 5. Отд. III. С. 1–66.
31. Янин В.Л., Зализняк А.А., Гиппиус А.А. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 2001–2014 гг.). М.: Языки слав. культуры, 2015.
32. Иорданиди С.И., Крысько В.Б. Множественное число именного склонения. М.: Азбуковник, 2000. (Историческая грамматика древнерусского языка; Т. I.)
33. van den Baar A.H. A Russian Church Slavonic kanonnik (1331–1332): A comparative textual and structural study including an analysis of the Russian computus (Scaliger 38B, Leyden University Library). The Hague; Paris: Mouton, 1968.
34. Гиппиус А.А. Берестяные грамоты из раскопок 2023 г. в Великом Новгороде и Старой Руссе // Вопросы языкоznания. 2024. № 4. С. 7–26.
35. Полехов С.В., Крысько В.Б. Жалованная грамота князя Владислава Опольского Даниле Дажбоговичу 1375 г. // Die Welt der Slaven. 2021. Н. 1. С. 19–45.
36. Грамоти XIV ст. / Упорядк., вст. ст., ком. і словн.-покаж. М.М. Пещак. Київ: Наук. думка, 1974.
37. Вести–Куранты. 1671–1672 гг. / Подг. текстов, исследования, комм., указатели И. Майер, С.М. Шаммина, А.В. Кузнецовой, И.А. Корниловой и В.Б. Крысько при участии Е.В. Амановой. М.: Азбуковник, 2017.
38. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 1–11. М.; Л.: Изд-во АН СССР – Наука, 1950–1983.
39. Лаврентьевская летопись. Вып. 1–2. 2-е изд. Л.: Изд-во АН СССР, 1926–1927. (Полн. собр. рус. летописей; Т. 1.)
40. Повесть временных лет / Подг. текста, перевод, статьи и комментарии Д.С. Лихачева. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1996.
41. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. СПб.: Наука, 2000.
42. The *Povest' vremennykh let*: An interlinear collation and paradosis / Comp. and ed. by D. Ostrowski; ass. ed. D.J. Birnbaum; senior cons. H.G. Lunt. Pt. 1–3. Harvard: Harvard University Press, 2003. (Harvard Library of Early Ukrainian Literature; X/1.)
43. Пенская Д.С., Крысько В.Б., Поуп Р., Милтенов Я. Хождение в рай. Сказание Агапия в греческой традиции и славянском переводе: Издание. Исследование. Указатели. М.; СПб.: Нестор-История, 2024.
44. Топоров В.Н. Локатив в славянских языках. М.: Изд-во АН СССР, 1961.
45. Карский Е.Ф. Из синтаксических наблюдений над языком Лаврентьевского списка летописи // Сб. ОРЯС АН СССР. 1928. Т. СI, № 3. С. 39–42.
46. Карский Е.Ф. Наблюдения в области синтаксиса Лаврентьевского списка летописи [1929] // Карский Е.Ф. Труды по белорусскому и другим славянским языкам. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 58–112.
47. Kuryłowicz J. Problèmes de linguistique indo-européenne. Wrocław etc.: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1977.
48. Якубинский Л.П. История древнерусского языка. М.: Учпедгиз, 1953.

49. Станишева Д.С. Винительный падеж в восточно-славянских языках. София: Изд-во Болг. АН, 1966.
50. Крысько В.Б. Исторический синтаксис русского языка: Объект и переходность. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азбуковник, 2006.
51. Бенешевич В.Н. Древнеславянская кормчая XIV титулов без толкований. Т. 1, вып. 1–3. СПб.: Тип. Имп. АН, 1906.
52. Скитский патерик: Славянский перевод в принятом тексте и в реконструкции глаголического архетипа / Изд. У.Р. Федер. Amsterdam: Pegasus, 2012. (Pegasus Oost-European Studies; 14.)
53. Пандекты Никона Черногорца, 1296 г. Рукопись ГИМ, Син. 836 <https://catalog.shm.ru/api/spf/5Twn8e9-AR1_vr5BMoegeDKimJOeFxJDe8pMgI0GAaYUvM_ilE9zKwFRux3WeHBS.data>.
54. Чтение о Борисе и Глебе // Сильвестровский сборник, XIV в. Рукопись РГАДА, Тип. 53 <http://rgada.info/kueh/index2.php?str=381_1_53>.

REFERENCES

1. *Svodnyj katalog slavjano-russkih rukopisnyh knig, hranashchihsja v SSSR: XI–XIII vv.* [Summary Catalog of Slavonic-Russian Handwritten Books Stored in the USSR: 11th–13th Centuries]. Moscow: Nauka Publ., 1984. (In Russ.)
2. *Katalog slavjano-russkih rukopisnyh knig XI–XIV vv., hranashchihsja v CGADA SSSR* [Catalog of Slavic-Russian Manuscript Books of the 11th–14th Centuries Stored in the Central State Archive of Ancient Documents of the USSR]. Moscow, 1988. (In Russ.)
3. Stolyarova, L.V. *Svod zapisej piscov, hudozhnikov i perepetchikov drevnerusskikh pergamennyh kodeksov XI–XIV vekov* [The Set of Records of Scribes, Artists and Bookbinders of Old Russian Parchment Codices of the 11th–14th Centuries]. Moscow: Nauka Publ., 2000. (In Russ.)
4. Malygina, M.A. *Jazykovye osobennosti i sostav Minejnogo stihirarja (po drevnerusskim spiskam XII veka): Dis. ... kand. filol. nauk* [Linguistic Features and Composition of the Menaion Sticherary (According to Old Russian Copies of the 12th Century): PhD Thesis]. Moscow: IRJa RAN Publ., 2012 <https://ruslang.ru/doc/puzina/malygina_dissertacija.pdf>. (In Russ.)
5. Sreznevskiy, I.I. *Drevnie pamjatniki russkogo pis'ma i jazyka (X–XII vv.): Obshchee povremennoe obozrenie* [Ancient Monuments of Russian Writing and Language (10th–12th Centuries): General Chronological Review]. St. Petersburg: Tipografija Imperatorskoj akademii nauk Publ., 1882. (In Russ.)
6. *Slovar' drevnerusskogo jazyka (XI–XIV vv.)* [Dictionary of the Old Russian Language (11th–14th Centuries)]. Vol. 1–. Moscow: Russkij jazyk – Azbukovnik – Nestor-Istorija Publ., 1988–. (In Russ.)
7. Valk, S.N. *Novye gramoty o novgorodsko-pskovskikh otnoshenijah s Pribaltikoj v XV v.* [New Charters on the Novgorod-Pskov Relations with the Baltic Region in the 15th Century]. *Istoricheskij arhiv* [Historical Archive]. 1956, No. 1, pp. 232–234. (In Russ.)
8. Janin, V.L. *Dve neizdannye novgorodskie gramoty XV veka* [Two Unpublished Novgorod Charters of the 15th Century]. *Arheograficheskij ezhegodnik za 1959 god* [The Archaeographic Yearbook for 1959]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1960, pp. 333–339. (In Russ.)
9. Arcihovskiy, A.V., Janin, V.L. *Novgorodskie gramoty na bereste: (Iz raskopok 1962–1976 gg.)* [Novgorod Letters on Birch Bark: (From the Excavations of 1962–1976)]. Moscow: Nauka Publ., 1978. (In Russ.)
10. Zaliznyak, A.A. *Novgorodskie berestjanye gramoty s lingvisticheskoy tochki zrenija* [Novgorod Birchbark Letters from a Linguistic Point of View]. Janin, V.L., Zaliznyak, A.A. *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1977–1983 gg.)* [Novgorod Letters on Birch Bark (from the Excavations of 1977–1983)]. Moscow: Nauka Publ., 1986, pp. 89–219. (In Russ.)
11. Janin, V.L., Zaliznyak, A.A. *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1984–1989 gg.)* [Novgorod Letters on Birch Bark (from the Excavations of 1984–1989)]. Moscow: Nauka Publ., 1993. (In Russ.)
12. *Slovar' russkogo jazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian Language of the 11th–17th Centuries]. Vol. 1–. Moscow: Nauka – Azbukovnik – Nestor-Istorija – IRJa RAN Publ., 1975–. (In Russ.)
13. Zaliznyak, A.A. *Drevnenovgorodskij dialekt* [Old Novgorod Dialect]. 2nd ed. Moscow: Jazyki slavjanskoy kultury Publ., 2004. (In Russ.)
14. Krysko, V.B. *Zalogovye otnoshenija* [Voice Relations]. *Drevnerusskaja grammatika XII–XIII vv.* [Old Russian Grammar of the 12th–13th Centuries]. Moscow: Nauka Publ., 1995, pp. 465–506. (In Russ.)
15. Jagich, I.V. *Kriticheskie zametki po istorii russkogo jazyka* [Critical Notes on the History of the Russian Language]. St. Petersburg: Tipografija Imperatorskoj akademii nauk Publ., 1889. (In Russ.)
16. Zaliznyak, A.A. *O pokazateljakh mnozhestvennogo chisla v russkom sklonenii* [On Plural Indicators in Russian Declension]. Zaliznyak, A.A. *“Russkoe imennoe slovoizmenenie” s prilozheniem izbrannyyh rabot po sovremennomu russkому jazyku i obshchemu jazykoznaniju* [“Russian Nominal Inflection” with the Appendix of Selected Works on the Modern Russian Language and General Linguistics]. Moscow: Jazyki slavjanskoy kultury Publ., 2002, pp. 545–549. (In Russ.)
17. Kolesov, V.V. *Razvitiye akcentologicheskikh tipov v pskovskom imennom sklonenii* [Development of Accentological Types in the Pskov Nominal

- Declension]. *Pskovskie govory* [Pskov Dialects]. II. Pskov, 1968, pp. 53–73. (In Russ.)
18. Markov, V.M. *Istoricheskaja grammatika russkogo jazyka: Imennoe sklonenie* [Historical Grammar of the Russian Language: Nominal Declension]. Moscow, Vysshaja shkola, 1974. (In Russ.)
19. Zaliznyak, A.A. *Ot praslayjanskoy akcentuacii k russkoj* [From Proto-Slavic Accentuation to the Russian One]. Moscow: Nauka Publ., 1985. (In Russ.)
20. Haburgaev, G.A. *Ocherki istoricheskoy morfologii russkogo jazyka: Imena* [Essays of the Historical Morphology of the Russian Language: Nouns]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta Publ., 1990. (In Russ.)
21. Krysko, V.B. *Komentarij k "Lekcijam"* [Commentary on the "Lectures"]. Sobolevskiy, A.I. *Trudy po istorii russkogo jazyka* [Works on the History of the Russian Language]. Vol. 1. Moscow: Jazyki slavjanskoj kultury Publ., 2004, pp. 18–65. (In Russ.)
22. Zaliznyak, A.A. *Funkcii fleksii imenitelnogo padezha -a v russkom jazyke* [Functions of the Nominative Ending -a in the Russian Language]. *Russkij jazyk v nauchnom osveshchenii* [Russian Language in Scientific Coverage]. 2018, No. 1, pp. 9–32. (In Russ.)
23. Sobolevskiy, A.I. *Lekcii po istorii russkogo jazyka*. 4-e izd. [Lectures on the History of Russian. 4th ed.] Moscow: Universitetskaja tipografija Publ., 1907. (Reprint: Sobolevskiy, A.I. *Trudy po istorii russkogo jazyka* [Works on the History of Russian]. Vol. 1. Moscow: Jazyki slavjanskoj kultury Publ., 2004.) (In Russ.)
24. *Letopisnyj sbornik, imenuemyj Letopisu Avraamki* [Chronicle Collection Called the Chronicle of Avraamka]. St. Petersburg, 1889. (*Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete Collection of Russian Chronicles]. Vol. 16.) (In Russ.)
25. *Istoricheskaja grammatika russkogo jazyka: Enciklopedicheskij slovar'* [Historical Grammar of the Russian Language: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Azbukovnik Publ., 2020. (In Russ.)
26. *Letopisnyj sbornik, imenuemyj Letopisu Avraamki* [Chronicle Collection Called the Chronicle of Avraamka]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kultury Publ., 2000. (*Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete Collection of Russian Chronicles]. Vol. XVI.) (In Russ.)
27. *Letopis' Avraamki* [The Chronicle of Avraamka]. Ed. by Bobrov, A.G., Vvedensky, A.M. 2nd ed., rev. and augm. St. Petersburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 2018. (*Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete Collection of Russian Chronicles]. Vol. XLIV.) (In Russ.)
28. Iordanidi, S.I. *K istorii imenitelnogo mnozhestvennogo na -á v imenah nesrednego roda* [On the History of the Nominative Plural on -á in the Non-Neuter Nouns]. *Trudy Instituta russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova* [Proceedings of the V.V. Vinogradov Institute of the Russian Language]. 2020, No. 1, pp. 106–123. (In Russ.)
29. Zholobov, O.F., Krysko, V.B. *Dvojstvennoe chislo* [Dual]. Moscow: Azbukovnik Publ., 2001. (*Istoricheskaja grammatika drevnerusskogo jazyka* [Historical Grammar of the Old Russian Language]. Vol. II.) (In Russ.)
30. Varlaam, Archimandrite. *Opisanie sbornika XV stoletija Kirillo-Belozerskogo monastyrja* [Description of a Collection of the 15th Century of the Kirillo-Belozersky Monastery]. *Uchenye zapiski Vtorogo otdelenija Imperatorskoj akademii nauk* [Scientific notes of the Second Department of the Imperial Academy of Sciences]. 1859, Book 5, Section III, pp. 1–66. (In Russ.)
31. Janin, V.L., Zaliznyak, A.A., Gippius, A.A. *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 2001–2014 gg.)* [Novgorod Letters on Birch Bark (from the Excavations of 2001–2014)]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kultury Publ., 2015. (In Russ.)
32. Iordanidi, S.I., Krysko, V.B. *Mnozhestvennoe chislo imennogo sklonenija* [Plural of the Nominal Declension]. Moscow: Azbukovnik Publ., 2000. (*Istoricheskaja grammatika drevnerusskogo jazyka* [Historical grammar of Old Russian]. Vol. I.) (In Russ.)
33. van den Baar, A.H. *A Russian Church Slavonic kanonik (1331–1332): A comparative textual and structural study including an analysis of the Russian computus (Scaliger 38B, Leyden University Library)*. The Hague; Paris: Mouton, 1968. (In Engl.)
34. Gippius, A.A. *Berestjanye gramoty iz raskopok 2023 g. v Velikom Novgorode i Staroj Russe* [Birchbark letters from Velikiy Novgorod and Staraya Russa Excavations of 2023]. *Voprosy jazykoznanija* [Topics in the Study of Language]. 2024, No. 4, pp. 7–26. (In Russ.)
35. Polekhov, S.V., Krysko, V.B. *Zhalovannaja gramota knjazja Vladislava Opolskogo Danile Dazhbogovichu 1375 g.* [Prince Władysław Opolczyk's Grant Document for Danilo Dazhbogovich (1375)]. *Die Welt der Slaven*. 2021, H. 1, pp. 19–45. (In Russ.)
36. *Gramoti XIV st.* [Charters of the 14th Century]. Ed. by Peshchak, M.M. Kiev: Naukova dumka Publ., 1974. (In Ukr.)
37. *Vesti–Kuranty. 1671–1672 gg.* [News–Chimes. 1671–1672]. Ed. by Maier, I., Shamin, S.M., Kuznetsova, A.V., Kornilaeva, I.A., and Krysko, V.B., with the participation of Amanova, E.V. Moscow: Azbukovnik Publ., 2017. (In Russ.)
38. Lomonosov, M.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. Vol. 1–11. Moscow, Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR – Nauka Publ., 1950–1983. (In Russ.)
39. *Lavrentjevskaja letopis'* [Laurentian Chronicle]. Issue. 1–2. 2nd ed. Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR Publ., 1926–1927. (*Polnoe sobranie russkih*

- letopisej* [Complete Collection of Russian Chronicles]. Vol. 1.) (In Russ.)
40. *Povest' vremennyh let* [The Tale of Bygone Years]. 2nded. Ed. by Likhachev, D.S. St. Petersburg: Nauka Publ., 1996. (In Russ.)
41. *Biblioteka literatury Drevnej Rusi* [Library of Literature of Old Rus']. Vol. 1. St. Petersburg: Nauka Publ., 2000. (In Russ.)
42. *The Povest' vremennykh lět: An Interlinear Collation And Paradosis*. Comp. and ed. by Ostrowski, D.; ass. ed. Birnbaum, D.J.; senior cons. Lunt, H.G. Pt. 1–3. Harvard: Harvard University Press, 2003. (*Harvard Library of Early Ukrainian Literature*; X.1.) (In Engl.)
43. Penskaya, D.S., Krysko, V.B., Pope, R., Miltenov, Ja. *Hozhdenie v raj. Skazanie Agapija v grecheskoj tradicii i slavjanskom perevode: Izdanie. Issledovanie. Ukarateli* [Journeyto Paradise. The Narration of Agapius in the Greek Tradition and Slavonic Translation: Edition. Study. Indices]. Moscow, St. Petersburg: Nestor-Istorija Publ., 2024. (In Russ.)
44. Toporov, V.N. *Lokativ v slavjanskih jazykakh* [Locative in Slavic Languages]. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR Publ., 1961. (In Russ.)
45. Karskiy, E.F. *Iz sintaksicheskikh nabljudenij nad jazykom Lavrentjevskogo spiska letopisi* [From Syntactic Observations on the Language of the Laurentian Copy of the Chronicle]. *Sbornik Otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti Akademii nauk SSSR* [Collection of the Department of Russian Language and Literature of the USSR Academy of Sciences]. 1928, Vol. CI, No. 3, pp. 39–42. (In Russ.)
46. Karskiy, E.F. *Nabljudenija v oblasti sintaksisa Lavrentjevskogo spiska letopisi* [Observations on the Syntax of the Laurentian Copy of the Chronicle]. Karskiy, E.F. *Trudy po belorusskomu i drugim slavjanskim jazykam* [Works on Belarusian and other Slavic Languages].
47. Kuryłowicz, J. *Problèmes de linguistique indo-européenne*. Wrocław etc.: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1977. (In French)
48. Jakubinskiy, L.P. *Istorija drevnerusskogo jazyka* [History of the Old Russian Language]. Moscow: Uchpedgiz Publ., 1953. (In Russ.)
49. Stanisheva, D.S. *Vinitelnyj padezh v vostochnoslavjanskikh jazykakh* [Accusative in East Slavic Languages]. Sofia: Izdatelstvo Bolgarskoj akademii nauk Publ., 1966. (In Russ.)
50. Krysko, V.B. *Istoricheskij sintaksis russkogo jazyka: Objekt i perehodnost'* [Historical Syntax of Russian. Object and Transitivity]. Moscow: Indrik Publ., 1997. (In Russ.)
51. Beneshevich, V.N. *Drevneslavjanskaja kormchaja XIV titulov bez tolkovanij* [Old Slavic Syntagma of 14 Titles without Scholia]. Vol. 1, Iss. 1–3. St. Petersburg: Tipografija Imperatorskoj akademii nauk Publ., 1906. (In Russ.)
52. *Skitskij paterik: Slavjanskij perevod v prinjatom tekste i v rekonstrukcii glagolicheskogo arhetipa* [Patericon Sceticon: Slavic Translation in the Accepted Text and in the Reconstruction of the Glagolitic Archetype]. Ed. by Veder, W.R. Amsterdam: Pegasus Publ., 2012. (*Pegasus Oost-Europese Studies*; 14.) (In Russ.)
53. *Pandekty Nikona Chernogorca, 1296 g. Rukopis' GIM, Sin. 836* [Pandects of Nikon the Montenegrin, 1296. Manuscript of the State Historical Museum, Syn. 836]. (In Old Russ.)
54. Chtenie o Borise i Glebe, Silvestrovskij sbornik, XIV v. Rukopis' RGADA, Tip. 53 [Reading about Boris and Gleb, Sylvester's Collection, the 14th Century, Russian State Archive of Ancient Documents, Typ. 53]. (In Old Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 14 августа 2024 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 5 сентября 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on August 14, 2024

Revised on September 5, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060026

Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нarrатива

© 2024 г. В. Б. Зусева-Озкан

Доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник,
заведующая Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
v.zuseva.ozkan@gmail.com

Резюме. Статья посвящена рассмотрению двух византийских текстов о сожествии в Аид («Тимарион» и «Пребывание Мазариса в подземном царстве») как этапа исторической поэтики постум-нarrатива, или нарратива мертвца, т.е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Это парадоксальное явление, оказавшееся весьма распространенным в литературе XX–XXI вв., до сих пор практически не рассматривалось в диахроническом аспекте – в ракурсе его генезиса и эволюции. В статье демонстрируется как преемственность двух исследуемых произведений по отношению к «диалогам мертвцов» Лукиана из Самосаты, так и совершаемые их авторами нововведения, сближающие «Тимариона» и «Мазариса» с современными постум-нarrативными текстами не только на мотивно-тематическом, но и на композиционном уровне. Специальное внимание уделяется таким элементам, как мотивировка путешествия на тот свет, устройство загробного мира и его соотношение с миром живых, степень проницаемости границы между двумя мирами, фигуры героев-рассказчиков, сочетание античных и христианских представлений. Делается вывод о расхождении двух линий прежде единой традиции при формировании жанра видения, с одной стороны (когда рассказчик посещает загробный мир живым и затем возвращается оттуда), и постум-нarrатива (когда рассказчик совершает свое путешествие мертвым, и путешествие это имеет только один вектор), с другой.

Ключевые слова: постум-нarrатив, византийская литература, сатира, «диалог мертвцов», «Тимарион», «Мазарис».

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нarrатива // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 17–29. DOI: 10.31857/S1605788024060026

Byzantine Satirical Dialogue as a Stage in the Historical Poetics of the Posthumous Narration

© 2024 Veronika B. Zuseva-Özkan

Doct. Sci. (Philol.),
Leading Researcher, Head of the Department of European and
American Contemporary Literature at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
v.zuseva.ozkan@gmail.com

Abstract. The article considers two Byzantine satires, describing the descent into Hades (“Timarion” and “Mazaris’s Journey”), as a stage in the historical poetics of posthumous narration, or the narration from

beyond the grave, i. e. the narration of a character who, in the conventional reality of the inner world of the work, is represented as a dead character. This paradoxical phenomenon, which is widespread in the literature of the 20th and 21st centuries, has been so far understudied in the diachronic aspect, from the perspective of its genesis and evolution. The article demonstrates both the continuity of the two works under study in relation to the “dialogues of the dead” by Lucian from Samosata, and the innovations made by their authors that bring “Timarion” and “Mazaris” closer to modern posthumous narrative not only on the motive-thematic, but also on compositional level. Special attention is paid to such elements as the motivation for the journey to the afterworld, the structure of the afterlife and its relationship with the world of the living, the degree of permeability of the border between the two worlds, the figures of the narrators, the combination of ancient and Christian ideas. A conclusion is made about the divergence of two lines of a previously uniform tradition and the formation of the genre of vision, on the one hand (when the narrator visits the afterlife while being alive and then returns from there), and the posthumous narration (when the narrator makes his journey while being dead, and his journey has only one vector), on the other hand.

Key words: posthumous narration, Byzantine literature, satire, “dialogues of the dead”, “Timarion”, “Mazaris’s Journey”.

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. *Vizantiiskii satiricheskii dialog kak etap istoricheskoi poetiki postum-narrativa* [Byzantine Satirical Dialogue as a Stage in the Historical Poetics of the Posthumous Narration]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 17–29. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060026

Предлагаемая статья, содержащая довольно подробный анализ поэтики двух византийских сатирических диалогов — «Тимариона» (XII в.) и «Пребывания Мазариса в подземном царстве» (ок. 1415 г.), ставит целью рассмотреть их в рамках определенной традиции. Речь идет о нарративе мертвца, или, согласно введенному нами ранее термину, о постум-нarrативе [1], т.е. о повествовании персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый (умерший, погибший). Это явление до сих пор рассматривалось в основном как принадлежность литературного процесса XX и XXI вв. с явной постмодернистской окраской [2]–[4], а попытки заглянуть глубже и исследовать генезис и эволюцию постум-нarrатива остаются редкими и неубедительными [5]; [6]. По нашему мнению, такой тип наррации и, шире, литературного произведения вообще гораздо древнее и восходит к античности. Вероятно, истоки постум-нarrатива следует искать в архаическом культе мертвых тотемистического характера, о котором много писала О.М. Фрейденберг [7, с. 47–49], а в доступных нам текстах эти истоки уже достаточно проявлены в жанрах путешествия в загробный мир и диалога мертвцев, которые соединились в произведениях Лукиана из Самосаты. Сопоставление лукиановских диалогов и современных постум-нarrативных текстов [8] показывает, что позднейший «нarrатив мертвца» в аспектах мотивно-сюжетной структуры и модуса высказывания (по преимуществу сатирического) в огромной степени наследует «диалогам мертвцев» Лукиана (хотя в современных произведениях

не путешествие на тот свет заключается в рамки «диалога мертвцев», а напротив, «диалоги мертвцев» оказываются частью такого путешествия). Следующий важный этап в исторической поэтике постум-нarrатива соотносится с византийской сатирой, а именно с двумя повествованиями о сошествии в Аид: «Тимарионом» и «Пребыванием Мазариса в подземном царстве», которые, согласно существующему научному консенсусу (см., в частности: [9, с. 140–141, 149]; [10, с. 287]; [11, р. 618]; [12, р. 218–221]; [13]–[15]), испытали влияние жанра менипповой сатиры вообще и сочинений Лукиана в частности¹. Далее мы попытаемся установить, с одной стороны, преемственность двух исследуемых произведений по отношению к «диалогам мертвцев» Лукиана, а с другой — совершенные их авторами нововведения, сближающие «Тимариона» и «Мазариса» с современными постум-нarrативными текстами уже не только на мотивно-тематическом, но и на композиционном уровне (чего у Лукиана еще нет).

Как писала О.М. Фрейденберг, «рассказ в преисподней, обозревание земных пороков с небесной высоты, путешествие на небо становится топикой сатиры; пережитое на том свете передается в монологической форме. Так, по-видимому, судя по Варрону и Лукиану, писал Менипп свои сатиры. Таков и византийский сатирический роман. Форма его диалогическая. Она состоит сперва из

¹ Вопрос о том, знал ли автор «Мазариса» текст «Тимариона», как и попытки установить авторство обоих произведений, мы оставляем на полях как не слишком существенные для интересующей нас проблематики и отсылаем к специальным работам, в частности: [16]–[19].

вопросов и ответов, а затем уже переходит в личный рассказ. Композиция такова: герой описывает свою болезнь и смерть, а дальше – свое пребывание в царстве смерти и вереницу встреченных там лиц, и в заключение – возврат к жизни» [10, с. 287]. Исследовательница также подчеркивает, что у Лукиана «нarrационный элемент уже отстоялся» («Его диалоги утратили всякую сценичность, и мим скаживается у него своими генетическими чертами, но не прямой действенной формой» [7, с. 309]); еще в большей степени это можно сказать о двух анализируемых здесь текстах, которые при этом сохраняют следы нарративной архаики – не в последнюю очередь в «отождествлении» автора и героя повествований².

«Тимарион» включает небольшое диалогическое «обрамление», задающее ситуацию личного рассказа заглавного героя – ситуацию, типичную и для ряда других жанровых разновидностей византийской литературы, в частности, любовного романа (см., например, «Повесть об Исминии и Исмине», приписывающуюся Евматию Макремволиту и созданную в том же XII в.) и восходящую к античности, к воспоминаниям о древней устной природе сказывания и в комплекте с древней же нерасчлененностью авторской и геройной ипостасей. Как писал А.В. Михайлов даже о конце эйдетической эпохи, автор и герой «близки, потому что не успели разделиться, размежеваться <...> утвердиться каждый в своей особости» [21, с. 346]. Недаром для ранних романов (и древней литературы вообще³) характерно именно повествование от первого лица; так написан и «Сатирикон» Петрония, и греческие романы: «Повесть о любви Херея и Каллирои» Харитона, «Эфиопика, или Теаген и Хариклея» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия. В последнем

² Ср.: «Кто же он был, этот творец поздневизантийской сатиры? Принято считать, что автор сатиры выводит себя под именем Мазариса. Если допустить, что имя автора совпадает с именем главного действующего лица, то, казалось бы, вопрос об авторе этой сатиры можно считать решенным. Но <...> в истории византийской литературы известно несколько человек, носивших это имя, и, следовательно, пришлось всех их поочередно сопоставить с сатириком. Однако ни одного из них нельзя с полной уверенностью идентифицировать с нашим автором» [20, с. 321].

³ Родственные явления существуют даже в драме. Так, В. Шкловский, начиная свою программную статью «Как сделан «Дон Кихот» со сравнения гном в конце монологов античной драмы, а именно у Софокла и Еврпипида, подмечает, что у первого монологи всегда заключаются некоей моральной сентенцией – вне зависимости от того, морален или же аморален герой, которому она приписана. Происходит это потому, что, по мнению Шкловского, «у Софокла «речь» еще всегда речь автора. Автор еще не хочет разнообразить речей своих масок» [22, с. 91].

рассказчиком выступает сам герой, Клитофонт, причем его повествование оказывается невероятно развернутой репликой в беседе с автором. Как указывает И.П. Стрельникова, «эгонарративная форма», или «использование первого лица, где автор совсем не обязательно идентичен рассказчику, почти непременная традиция жанра» античного романа [23, с. 341]. П. Гриималь указывает на связь этой традиции с диалогами Платона и Ксенофона [24]; к этой же традиции апеллирует и О.М. Фрейденберг, говоря о «двуприродности античного способа повествования» и о «своебразной структуре античных литературных жанров» [7, с. 271]. Исследовательница вскрывает происхождение наррации и тем самым объясняет преобладание повествования от первого лица в античности: «По большей части в самом этом «я-рассказе», в активном «я», лежит пассивное «я», ставшее предметом повествования. Так создается двойная система античного рассказа, в первое время неразрывная, когда субъектное «я» еще остается, но внутри себя, в косвенной позиции, заключает «я» объектное. Форма такого первоначального рассказа – прямая речь; сперва предметом наррации она имеет самого субъекта рассказа. Ее содержание – подвиги и страдания» [7, с. 268]. Эта основа еще ощущается в византийской литературе, преемственной по отношению к античной.

С.В. Полякова отмечает также зависимость композиции «Тимариона» от диалогов Лукиана: «Мы имеем в виду появление в завязке любопытного друга посетителя неба или аида, который атакует его своими вопросами, стимулируя этим и подталкивая его рассказ <...> когда очевидец поведал уже обо всем, <...> диалог внезапно обрывается ссылкой на поздний час или какой-нибудь другий повод, чтобы разойтись по домам» [9, с. 138]. «Пребывание Мазариса в подземном царстве», хотя и имеет жанровый подзаголовок «Разговор мертвых», композиционно довольно далеко отстоит от лукиановской формы: «Первая часть «Пребывания Мазариса в подземном царстве», несмотря на заголовок «Разговор мертвых» (Διάλογος νεκρών), представляет собою по форме не диалог, а связный рассказ самого автора, в котором, как в ораторской речи, появляется иногда обращение к слушателям (ω παρόντες или ω ἀνδρες). Однако действия в «Мазарисе» мало, и преобладает изложение разговоров Мазариса с различными лицами в загробном царстве. Во второй части, озаглавленной «Сновидение после возвращения на землю», передается разговор Мазариса с Голуболом, явившимся ему во сне. Третья часть содержит три письма: 1) Мазариса из

Пелопоннеса Голоболу в Аид; 2) Голобола врачу Никифору Дуке Палеологу Калаке (по берлинской рукописи – Малаке) из Аида в Пелопоннес; 3) ответ последнего. Эта часть также лишь очень условно может быть названа диалогом» [20, с. 319]. То есть текст содержит три достаточно разнородных с точки зрения композиционных форм речи фрагмента: во-первых, «я»-рассказ героя, испытавшего жестокую болезнь и посетившего Аид, возможно, во сне, где он беседовал с мертвцами и прежде всего с Голоболом; во-вторых, определенно названное «сновидением» общение с тем же Голоболом; в-третьих, три письма, принадлежащие трем разным лицам (герою, Голоболу, Палеологу). Диалогизм имеет место, но весьма своеобразный – эпистолярный в третьем из названных фрагментов (где диалог превращается в полилог), воображаемый во втором (герой видит Голобола и беседует с ним в своем сне) и более или менее схожий с лукиановским – тоже довольно условным (см., например, приведенное выше мнение О.М. Фрейденберг) – в первом.

Опять же, как и у Лукиана, у обоих византийских авторов рассказ о путешествии в загробный мир не передается мертвому повествователю в своей тотальности (как это происходит в современном постум-нarrативе), особенно в «Мазарисе», и повествующий субъект совершает путешествие в загробный мир не мертвым (еще одно *conditio sine qua non* постум-нarrативных текстов на поздней фазе развития) – но и не вполне живым, как это было, например, в лукиановском диалоге «Менипп, или Путешествие в подземное царство». В обоих произведениях герои попадают в Аид на время – и в обоих же обладают особым онтологическим статусом, связанным с мотивом болезни и, можно сказать, пограничным.

В «Мазарисе» в первой же фразе упоминается «страшная болезнь, от которой не был предохранен ни один возраст» [25, с. 329] и которая напала «и на меня с самой жестокой яростью и, как внезапная гроза с громом и молнией, она била и терзала в течение двадцати одного дня мое тело то лихорадочным жаром, то внезапными судорогами, то головокружением с обмороками, то расслаблением суставов» [25, с. 330]. Герой-рассказчик уже начал было выздоравливать и легкомысленно встал, «как она снова охватила меня с такой силой, что против моего желания толкнула меня к самому порогу Аида» [25, с. 330]. Вороны своим карканьем будто предсказали герою смерть, и «на другой день во сне я был похищен, не знаю кем, нагой ли или завернутый в саван <...> – об этом я тоже не имею представления» [19, с. 330].

Из этого пассажа остается неясным, попал ли герой в Аид только в своем сонном воображении – в лихорадочном бреду, или же умер от болезни во время сна. Более того, и обратный путь оказывается вполне возможным, ср.: «<...> А он, схватив меня за руку, дрожащим голосом говорит мне: «Я слыхал от честного Голобола, что ты собираешься опять отправиться к живым людям <...>»» [25, с. 344]; «<...> явился и музыкальный корифей Лампадарий, неся в руке зажженный светильник, и прежде всего запел песню мертвых: «Аид отпускает дрожащего от страха Мазариса»» [25, с. 344]. Единственное, что будто бы препятствует герою, – это спешащие со всех сторон обитатели Аида, стремящиеся всеё выспросить про живых. Голобол говорит ему: «<...> и день и ночь будут расспрашивать тебя и выпытывать о тех, которые пребывают еще там наверху в живых, как каждый из них живет, что делает и какую должность занимает. Если это случится – да не будет этого, – ты никогда не уйдешь из ада, как и я сам, вплоть до того времени, как прозвучит труба последнего суда» [25, с. 347]. Во второй части, т.е. в «Сновидении после возвращения на землю, или Сообщении, посланном Голоболу из Пелопоннеса, из Тенара, в Аид», герой сокрушается, что по совету Голобола «и к жизни вновь вернулся, и всем дном переселился в Пелопоннес» [25, с. 347]. Он настолько недоволен своим существованием и терпит столько бед, что думает вновь «бежать в ад» [25, с. 348]. Вообще, между миром живых и миром мертвых как будто бы нет непреодолимой границы: письмо или посылку можно отправить с тем, кто собирается умереть («Как ты знаешь, вблизи Спарты в Лаконике, на расстоянии двух дней пути, есть Тенар; в этом Тенаре идут вверх и вниз легкие членки, перевозящие, как говорят, души умерших. С одним из них напиши мне <...>» [25, с. 349]). Однако в третьей части, в письме Голобола к Никифору Палеологу сообщается, что Голобол «вел разговор во сне с моим лучшим другом Мазарисом» [25, с. 355], т.е. во втором и третьем фрагментах «Мазариса» поддерживается конвенция сна как условия для сообщения двух миров. Итак, путешествие Мазариса в Аид и обратно, а также его обмен письмами с мертвцем мотивируются болезнью и сном, причем во второй и третьей частях – более явно, чем в первой, где настойчиво повторяется мотив незнания героем своего онтологического статуса.

В «Тимарионе» мотивировка путешествия в Аид является не просто деталью или формальной завязкой, но основой всего стройного сюжета. Встретившись с другом Кидионом на константинопольской улице, Тимарион отвечает на его

вопрос о том, почему он долго не возвращался, развернутым рассказом о своем путешествии сначала в Фессалоники, а потом в Аид. Оказывается, что после ярмарки в Фессалониках (она описывается достаточно подробно, причем вводится мотив разглядывания мира с возвышенности, типичный для постум-нарративной традиции начиная с Лукиана и связанный с тем «взириением на причудливые «чудеса», с дивованием», которые, по Фрейденберг, объединяют в античности тексты о путешествиях в загробный мир и о путешествиях в дальние страны [7, с. 277]) он сильно разболелся — его «скрутила жестокая лихорадка» [26, с. 370]. Как только ему стало немного лучше, он недооценил опасность («<...> на деле облегчение оказалось лишь началом страдания и предчувствием смерти» [26, с. 370]), как и Мазарис, и пустился в обратный путь, но по дороге ему стало совсем плохо: Тимариона одолел столь сильный понос, что вместе с ним его организм «терял один из основных элементов» — желчь. Именно на этом выстраивается сюжет: сначала потеря желчи становится причиной для того, чтобы демоны, следующие медицинской доктрине о четырех гуморах (без одной из основных жидкостей человек жить не может), заставили душу Тимариона насильственно расстаться с телом, затем в Аиде знаменитый ритор Феодор Смирнский, некогда учитель Тимариона, обещает устроить тяжбу с этими демонами на подземном суде и отправить Тимариона обратно в мир живых, так как они не правильно поняли доктрину («<...> желчь входила в состав извержений. <...> они представляли собой не элементарную чистую желчь, но обычные экскременты, смешанные с желчью <...>» [26, с. 382–383]), причем к тяжбе привлекаются знаменитые врачи Асклепий и Гиппократ и судьи выносят желанный для Тимариона приговор, разрешая ему вернуться на землю. То есть причина, по которой Тимарион попадает в Аид, оказывается важна на всем протяжении повествования, с ней связаны основные события произведения и его финал. Кроме того, онтологический статус Тимариона благодаря такой мотивировке путешествия в Аид оказывается двойственным: насильственно расставшись с его хладным телом, его душа отправляется в загробный мир, но там он не становится «своим», не попадает в ряды мертвцев, а предстает своего рода невольным гостем и получает редчайшую возможность возродиться к жизни — хотя простое бегство из Аида, как подчеркивается, невозможно.

Отметим, однако, что, хотя трактовка путешествия в Аид автором «Тимариона» весьма оригинальна, она все-таки не избегает такого элемента,

как сон героя, — «умирает» он именно ночью, во сне: «Здесь сон, отец пресловутой и...⁴ смерти, охватив меня, не знаю, как и рассказать об этом, увлек за собой в аид. Я дрожу от страха, когда вспоминаю все пережитое, и ужас лишает меня голоса»; «<...> я погрузился в последний, видимо, сон. <...> еще до полуночи к моей постели, лежа на которой я только начал забываться, спустились по воздуху темные обликом тенеподобные существа»; «Была это явь или сон, я не сумею сказать, ибо от страха лишился способности ясно мыслить. Во всяком случае, видение было таким отчетливым и определенным, что до сих пор словно стоит перед моими глазами» [26, с. 371]. Таким образом, амбивалентность онтологического статуса героя связана еще и с тем, что нет окончательного указания на то, протекают ли события наяву или во сне.

Кругозор героев-рассказчиков в постум-нарративе и происходящие с ними события непосредственно связаны с мотивировкой их путешествий в Аид и обратно. Как уже говорилось выше, в случае «Мазариса» между тем и этим мирами как будто бы нет четкой границы, о чем свидетельствует и легкость переходов туда и обратно, не обставленная практически никакими условиями. Отсюда проистекает то обстоятельство, что мир мертвцев практически не отличается от мира живых.

Мертвые не только не обрели смирения и забвения, но полны жгучего любопытства по отношению к тому, как обстоят дела наверху; их терзают зависть, ревность, честолюбие, мстительность и прочие недобрые чувства: «<...> он сгорал от честолюбия и зависти, его мысли были заняты только одним и направлены на то, чтобы узнать точно все, что делается среди живых» [25, с. 331]; «И подобно тому, как при жизни наверху добрая слава <...> вызывает зависть, <...> так и здесь, в Аиде счастливая жизнь, почтение <...>, и блеск, и наслаждение, предложенные им богами, являются «занозой в теле» тех, которые <...> плохо вели свои дела в жизни. Поэтому старый священнослужитель завидует другому, <...> сатрап — сатрапу, министр — министру, <...> адмирал — адмиралу, судья — судье, ритор — ритору, врач — врачу <...>»⁵

⁴ В тексте лакуна.

⁵ Текст не свободен от внутренних противоречий, уже отмечавшихся исследователями [20, с. 329], — видимо, потому, что разные его части были написаны не одновременно. Так, в начале второго фрагмента («Сновидение после возвращения на землю...») присутствует противоположный по смыслу пассаж: «Даже в пределах Аида, где нет места ревности и зависти, раздору и коварству, шуму и беспорядку, где ни

[25, с. 346]. За гробом Мазарис попадает в ту же придворно-чиновничью среду, в которой находился при жизни. Огромную часть сочинения занимают жалобы самого Мазариса и Голобола, а также других мертвцев, на соперников по фавору у императора, на неспособность достичь высокого положения или удержать его, на распутных и прожигающих жизнь детей, на неприятности от женщин. Герой-рассказчик встречает исключительно представителей императорского двора, причем очевидна сатира на конкретных лиц (отсюда многочисленные пассажи, сопоставляющие персонажей с реальными историческими лицами, в научных трудах, например: [18]; [20, с. 327–328]; [27, с. 263]). Собственно, создается впечатление, что Аид населяют только византийцы – современники автора.

Если у Лукиана заданы мотивы всеобщего равенства в смерти и невозможности узнавания, поскольку один скелет практически не отличается от другого [28, т. 1, с. 328–329, 398], то у Мазариса мертвцы облечены плотью (хотя мотивы сходства и затрудненности узнавания все же прочитываются в «стертом» виде – видимо, как дань традиции): «<...> я попал в большую и глубокую лощину, полную бесчисленного множества людей, не молодых и не старых, бывших как бы одного возраста, различающихся только выражением их лиц; но у каждого сохранился на лице отпечаток, наложенный прожитой им жизнью. Все они были нагими, одни – покрыты кровавыми рубцами и, по-моему, испещрены ими по числу их прегрешений, другие же были без этих рубцов <...> мне повстречался человек в рубцах, поросший сзади черными волосами, с большим и изогнутым, как у ястреба, носом, с остриженной головой и окладистой бородой <...>» [25, с. 331] и т.п. Когда Голобол жалуется на своих соперников, он говорит, что на все готов, лишь бы они не «узнали искусства составлять бумаги» императора, поэтому все хрисовулы и высочайшие распоряжения, им составленные, он хотел бы забрать с собой в могилу – а там хоть пусть гробокопатели заставят его два раза «ложиться в могилу»: «Если бы все это сожгли со мною и если бы у меня от всего тела, буде огонь его истребил все целиком, остались, как говорят, одни только зубы, то и ими я бы защищался от своего проклятого соперника» [25, с. 336], – таким образом, тело у этого мертвца, очевидно, есть. Когда появившийся

секретарь, ни министр, ни военачальник, ни адмирал и вообще никто не имеет права заниматься чем-то подобным, но где каждый единственно за то, что он сделал при жизни, должен отдать отчет <...>» [25, с. 347].

Падиат «разбил голову честного Голобола, <...> мозг тотчас же, по Гомеру, “из носу полился”» [25, с. 340]: тут не просто телесность и материальность, а уже натурализм. Не меньшая его степень явлена в словах «бабника Антиоха», который и в виде мертвца мечтает жениться на своей возлюбленной Анатолико, причем его в равной степени привлекают как ее красота, так и богатство: «<...> скажи мне все по правде, сохранилась ли ее красота и ее богатство? Я очень хочу, как только она придет сюда, жениться на ней» [25, с. 342]. Мотив жизни после смерти, присутствовавший и у Лукиана [28, т. 1, с. 330, с. 382]; [28, т. 2, с. 119], доведен здесь до абсурда. Присутствует и своего рода неопределенность: во второй части Голобол сообщает Мазарису, что идет «лечить одного топарха, <...> у которого болят ноги. А душа у него раздувается <...>: продолжать ли ему проявлять неизменную преданность государю, которую он теперь проявляет лживо, <...> или последовать и ему за другими топархами, ступив на путь мятежа и неверности» [25, с. 349–350]: Голобол, таким образом, отправляется исцелять и душу, и тело. Причем не вполне понятно, мертв ли топарх, и тогда в Аиде он пребывает целиком, телом и душой, или же Голобол запросто отправляется из Аида на землю лечить живого топарха (опять же, и тело его, и душу)⁶.

В Аиде, как и на земле, царствует золотой телец: «Здесь никому нет дела до тебя, такого бедного и презренного человека, такого ничтожества; ведь сверх всего ты не предъявил и двух оболов за переправу с поверхности земли сюда <...> когда ты <...> станешь богатым, тогда ты легко придешь в Аид <...> с вызывающей удивление толпой провожающих и с величайшей славой» [25, с. 331]. Хотя у Лукиана в диалоге «Переправа, или Тиран» Харон и Клото не хотят переправлять мертвого без оплаты [28, т. 1, с. 353], а в сочинении «О скорби» высказывается мысль, что зря живые «торопятся положить умершему в рот обол, который должен будет послужить платою лодочнику за перевоз», поскольку «не гораздо ли лучше было бы не иметь вовсе возможности уплатить провозную плату: ведь таким образом, ввиду отказа перевозчика принять их, мертвцы были бы отправлены обратно наверх и вернулись бы в жизнь»⁷ [28, т. 2,

⁶ Отметим, что врачи и риторы оказываются важнейшими персонажами как «Мазарис», так и «Тимариона», причем специалисты указывают, что медицина, философия и риторика в Византии были слабо дифференцированы. О специфике изображения врачей в византийской литературе см.: [16]; [29]; [30].

⁷ Ср. схожее место в «Мазарисе»: «Тут я, обрадованный и ошеломленный как тем, что он дал мне такой совет и

с. 430], у него все же отчетливо выражен мотив тщеты всего земного и материального за гробом, например, в «Разговорах в царстве мертвых»: «<...> увидишь богачей, сатрапов и тиранов такими приниженными, такими невзрачными, узнаваемыми только по своим стонам <...>» [28, т. 1, с. 369]; или: «И еще сильнее рассмеялся бы ты при виде царей и сатрапов, нищенствующих среди мертвых и принужденных из бедности или продавать соленье, или учить грамоте; и всякий встречный издевается над ними, ударяя по щекам, как последних рабов. Я не мог справиться с собой, когда увидел Филиппа Македонского: я заметил его в каком-то углу — он чинил за плату прогнившую обувь. Да, на перекрестках там нетрудно видеть и многих других, собирающих милостыню, — Ксеркса, Дария, Поликрата <...>» [28, т. 1, с. 330].

Мотив жизни после смерти, как и у Лукиана, в «Мазарисе» очень отчетлив, а в письме Никифора Палеолога, еще живущего на земле, в Аид Голоболу выражен прямо: «Я думал, что в письме ты мне напишешь, как идут дела в Аиде, какой жизнью живешь ты и в какой разряд попал ты там, числишься ли ты среди лучших врачей или находишься в числе многовлиятельных ораторов, или занимаешься там одновременно и тем и другим, как ты занимался при жизни <...>; что ты вместе с тем сообщишь, какое из этих занятий там больше уважают: искусство оратора или науку врача; а кроме того, опишешь мне те удовольствия, которыми ты насладился, прияя туда <...>» [25, с. 356].

Подобие Аида земной жизни впрямую проговаривается и героем-рассказчиком в его беседе с Голоболом: «<...> я думал, что пребывание в Аиде должно быть лучше и менее печально, чем та жалкая жизнь, из которой я ушел и радостно последовал за тем, кто темною ночью до срока похитил меня. Но если и в Аиде положение дел такое же, как и в земной жизни, <...> то я опять хочу бежать на землю <...>» [25, с. 333]. В «Мазарисе» примечательно, что герой-рассказчик переходит в Аид легко во всех смыслах — и пространственном, и моральном: в этом сочинении отсутствует лукиановский мотив тоски по земной жизни [28, т. 1, с. 371], невозможности отрешиться от ее прелести — мотив, чрезвычайно значимый и в современных постум-нarrативах и ведущий свое происхождение из гомеровой «Одиссеи» — того знаменитого ее эпизода в песни XI, где Ахилл соглашается лучше быть распоследним рабом

сообщил мне такие новые и необычайные вещи, а также и тем, что, по его словам, я вновь воскресну и во второй раз умру, сказал ему <...>» [25, с. 332].

на земле, чем царем в Аиде. Земной мир в «Мазарисе» настолько плох, что герой практически бежит в Аид, а потом так же бежит из Аида, когда видит, что его дела — в самом приземленном и примитивном смысле (достаток, почет и пр.) — там будут обстоять ничем не лучше.

Если в чем-то Аид и отличается от земной жизни, то это неподкупность суда: в «Мазарисе» сохраняется лукиановский мотив особого загробного суда [28, т. 1, с. 327] — в Аиде судят «по справедливости», «неподкупно, не в силу расположения, не ради выгоды» [25, с. 334]. Возникает и мотив другой преисподней, тоже присутствующий у Лукиана («Разве ты боишься умереть от недостатка питья? Я не знаю другой преисподней, кроме этой, и не слыхал про смерть, переселяющую мертвцев отсюда в другое место» [28, т. 1, с. 390]): «Какие же неприятности или какой вред, — сказал я, — могут быть причинены тебе тут? Ведь ты уже мертв и пребываешь в пределах Аида» [25, с. 334]. Обнаруживается, что мертвцев вполне может ожидать ухудшение их положения — например, Плутон и Персефона могут «в виде жестокого и тяжелого наказания» не дать выпить Голоболу воды из реки Леты, чтобы он не «забыл обо всем хорошем», чем он «наслаждался в прежней жизни»: «Ведь это тяжелая пытка — помнить о былых удовольствиях» [25, с. 334].

Хотя «Мазарис» написан в XV в. в Византии и герой встречает в Аиде исключительно своих современников, вся обстановка здесь списана с античных представлений, а христианские идеи практически отсутствуют даже в виде отголосков (редкое исключение — парофраза из Евангелия от Матфея (Мф 5:10): «<...> я ожидаю, по словам божественных евангелий, вкусить всякое благо <...>» [25, с. 342]) — такова сила традиции и памяти жанра — античного, лукиановского. Одновременно заметим, что и античные персонажи здесь не появляются в сколько-нибудь отчетливом виде: мельком упоминаются Плутон, Персефона, Минос, Харон, Эак и Радамант, но исключительно в качестве «реквизита». Единственная «настоящая», ощущимая и интересующая автора реальность в «Мазарисе» — это реальность Византии первой четверти XV в. И в этой реальности важнейшими действующими лицами являются врачи (сам Голобол — врач, его письмо в третьей части адресовано «славнейшему из врачей господину Никифору Палеологу», а ответное письмо этого врача Голоболу завершает «Мазариса» в целом) и риторы — а отнюдь не герои, цари и философы, как у Лукиана.

В высшей степени примечательно, что среди нарисованной сплошной черной краской действительности – и земной и загробной – есть кое-что положительно выделяющееся: это сила слова, поэзия и риторика. Голобол просит Мазариса, собирающегося возвратиться к жизни, передать «приветствие и пожелание радости» благороднейшему Асану⁸: «Я и в Аиде не забыл, красноречивейший из людей, твоих золотых поэм. <...> По ночам я рассказываю великому Плутону и Персефоне все то, что ты так ясно изложил о пробуждении ныне спящих. А днем я с удовольствием излагаю Миносу, Эаку и Радаманту содержание тех 69 сочинений, которые ты неутомимо писал в течение всей своей жизни, избегая варварских и искаженных выражений, не говоря уж об их мудрости и ясности. И театр я наполняю драматическими произведениями о риторах и философах, причем одни из слушателей скаутят от удовольствия, другие сарднически усмехаются, а иные наполняют воздух криками и умоляют Клото до срока перерезать нить на веретене, назначенную для тебя, с тем чтобы ты скорее прибыл в Аид. Все охвачены страстным желанием увидеть тебя и из твоих уст услышать твои чудесные декламации» [25, с. 346].

Хотя в последних фразах присутствует своего рода ирония (пусть поэт скорее умрет), патетика фрагмента в целом вполне серьезна и в своем роде исключительна. Кроме того, само возвращение Мазариса в мир живых происходит в немалой степени благодаря риторике Голобола, который всячески поносит Аид, открывает Мазарису, что он вполне еще может вернуться в мир живых («<...> по его словам, я вновь воскресну и во второй раз умру» [25, с. 332]), и указывает ему путь («<...> в Лаконии находится Тенар, а он расположен вблизи от входа в Аид <...>» [25, с. 332]). То, что именно Голобол оказывается проводником героя-рассказчика обратно к жизни, недвусмысленно подчеркивается инвективой Мазариса во второй части (где он оказывается горько разочарован своей второй земной жизнью): «<...> ты, злодей, все-таки надул меня, говоря: “Уходи опять наверх к живым <...>” <...> И смотри теперь, как я, уступая твоим частым, но полным обмана советам, прельщенный твоими *высокопарными заявлениями* [Курсив мой. – В.З.-О.], <...> как я и к жизни вновь вернулся, и всем домом переселился в Пелопоннес» [25, с. 347].

Фигура живущего в Аиде друга-проводника, выводящего героя-рассказчика из загробного мира, еще раньше и еще ярче была выведена в

⁸ По-видимому, имеется в виду Михаил Асень [25, с. 346].

«Тимарионе». Если в «Мазарисе» риторика Голобола (впрочем, весьма ограниченная) действует на самого героя, то в «Тимарионе» речь Феодора Смирнского (который, как и Голобол, соединяет врачебное и риторское ремесла) произносится в рамках тяжбы с демонами, оторвавшими душу героя-рассказчика от его тела, и влияет на высокий подземный суд и ареопаг знаменитых врачей. Сила его слова оказывается такова, что нарушает естественные законы и позволяет мертвцу вернуться к жизни – что в «Тимарионе» далеко не так просто, как в «Мазарисе», где препятствий тому как бы и нет. Прежде чем подробно рассмотреть образ Феодора мы должны, таким образом, обратиться к условиям внутреннего мира произведения.

Поскольку повествование здесь происходит ретроспективно, т.е. прошло некоторое время после смерти и воскресения героя-рассказчика (тогда как в «Мазарисе» повествование практически параллельно событиям – временной зазор между ними минимален: протагонист рассказывает о том, что с ним происходит, кого он видит в загробном мире и с кем ведет беседы, по мере того, как всё это осуществляется, и зачастую переходит из режима рассказа в режим показа), в «Тимарионе» встречаются парадоксальные формулы, характерные для постум-нarrативов XX в. и представляющие собой, по Р. Барту, казалось бы, «невозможный акт высказывания», «уникальную энантиосему: означающее выражает означаемое (Смерть), которое находится в противоречии с фактом высказывания» [31, с. 453], вроде таких: «До поры до времени <...> мое жалкое обессиленное тело это выдерживало, но, когда мы приблизились к Гебру, самой знаменитой реке во Фракии, вместе с путешествием оборвалось и мое существование: мне не суждено было жить дольше» [26, с. 370]; «На пороге светлого и темного пределов мы провели двое суток, а с наступлением третьих встали, как сказал бы живой, почти с петухами <...>»⁹ [26, с. 380].

Эта острота самого способа рассказывать соответствует остроте переживаний героя, отчасти связанной с мотивом насильтенного отторжения его души от тела, которое не готово с ней расстаться, – тела еще вполне жизнеспособного, как покажет далее Феодор Смирнский. Если в «Мазарисе» неясно, кто похищает героя из постели (он отговаривается незнанием), то в «Тимарионе» фигуры «демонов-проводников» к смерти выписаны достаточно подробно (они даже получают имена Никтион и Оксибант). Это «тенеподобные

⁹ Возможно, здесь содержится вольнодумная параллель к Воскресению Иисуса Христа.

существа», которые словно налагаю оковы на имеющего умереть «то ли своим внушающим ужас видом, то ли благодаря какой-то тайной силе» [26, с. 371]. Они не стихийные существа, а, как уже было сказано выше, руководствуются учением о четырех составляющих организм элементах. Придя к выводу, что Тимарион потерял из-за поноса всю свою желчь, они командуют: «<...> следуй за нами и, как мертвец, соединись с мертвыми» [26, с. 371]. Благодаря их волшебству герой-рассказчик, «хотя и против воли», следует за ними в полет и несется по воздуху, «лишенный тяжести, не делая движений ногами», а затем, «николько не намокнув», переправляется за ними через реку Ахерон и приближается «к какому-то отверстию в земле» [26, с. 371] – традиционный элемент античных и византийских повествований о путешествии на тот свет: своего рода «колодцы», или порталы, открываются рядом с легендарными географическими локусами вроде, например, мыса Тенар в «Мазарисе», рядом с пещерой, через которую, согласно мифу, Геракл вывел из Аида Цербера, или Трофониевой пещеры у Лукиана (см. «Менипп, или Путешествие в подземное царство»).

Как и персонажи Лукиана, Тимарион всячески упирается на пути в Аид: «Я стал сопротивляться, руками и ногами цепляясь за края колодца <...>» [26, с. 371], – и думает о бегстве, которое, как подчеркивается, невозможно (ср. с мотивом побега из послесмертия у Лукиана [28, т. 1, с. 394]): железные ворота закрывают вход в подземное царство, и «никому невозможно спастись отсюда бегством» [26, с. 371–372]. Перед воротами Тимарион видит Кербера и «подобных теням мрачного вида привратников» [26, с. 372]. Далее, передвигаясь внутри Аида, Тимарион наблюдает Елисейские поля и Асфоделев луг. Таким образом, автор «Тимариона» в большей степени следует уставившимся еще в античности канонам описания Аида, его топографии, чем будет это делать автор «Мазариса». Кругозор героя-рассказчика существенно шире: в Аиде он встречает, согласно античной традиции, философов («Я видел Пармена, Пифагора, Мелисса, Анаксагора, Фалеса и других учредителей философских школ; все они спокойно сидели рядом, мирно и без споров беседовали друг с другом <...>». Только Диогена все с отвращением сторонились <...>» [26, с. 384]), риторов и софистов (Полемона, Герода, Аристида), героев (Катон, Брут и Кассий) и, так сказать, антигероев, или знаменитых злодеев, которые копаются в навозе – видимо, в наказание (Александр из Феры, Нерон), а также – что является нововведением автора «Тимариона» – великих врачей

античности: Гиппократа, Галена, Эрасистрата (и мифологического Асклепия).

К этим людям античности, из коих некоторые появляются уже у Лукиана (в частности, конечно, киник Диоген), автор «Тимариона» добавляет византийцев, в основном XI столетия. Это философ Иоанн Итал, вступающий в драку с Диогеном и выведенный как «кичливый», «злоречивый», «завистливый» и «легкомысленный» [26, с. 384] человек, недостойный собрания античных философов, которые не желают принимать «галилеянина», т.е. христианина, в число тех, «чья жизнь была отдана познанию постижимой рассудком мудрости» [26, с. 384]. Это, конечно же, Феодор Смирнский, спаситель героя-рассказчика, о котором подробнее мы скажем далее. Это Михаил Пселл, которого принимают как своего и софисты, и философы античности. Это военачальник Филарет из Армении (Варажнуни), который показан в обществе правителей-злодеев. Это император Роман IV Диоген («Диоген из Каппадокии»), которому уделено довольно много места и участь которого иллюстрирует муки Аида, а также некий «старик из Великой Фригии» – личность неидентифицированная. Наконец, это император Феофил, которого автор «Тимариона» вводит в число загробных судей вместо Радаманта: суд у него творят Минос, Эак и Феофил, поскольку «теперь, когда галилейская вера распространилась по всей земле и подчинила себе и Европу, и большую часть Азии, провидению угодно было присоединить к прежним греческим судьям одного христианина» [26, с. 377]. Причем оказывается, что «при каждом христианском императоре есть ангел, который руководит его поступками. И сюда, в аид, они следуют за императорами <...>» [26, с. 379].

В «Тимарионе» гармонично соединяются признаки античного представления об Аиде и черты современности (авторской) – особенность, характерная для постум-нarrативов XX и XXI вв. В этом сочинении меньше злободневности и сатиры «на лица», чем в «Мазарисе», и, более следуя духу Лукиана, автор иронизирует над мироустройством в целом. Отсюда и состав событий: если в «Мазарисе» кумулятивно нанизываются встречи и разговоры героя-рассказчика с мертвецами и этот кумулятивный ряд введен внутрь цикла «смерть – нахождение в Аиде – возвращение к жизни», но цикл этот является собой простую рамку (приоритет – за разговорами), то в «Тимарионе», напротив, встречи с мертвецами составляют своего рода фон, а основной нарративный интерес заключен в циклической

последовательности смерти и воскресения героя-рассказчика, внутри которой наиболее значим эпизод тяжбы с демонами — от ее исхода и зависит возможность возвращения на землю. Таким образом, мотив подземного суда, частотный уже у Лукиана, становится здесь сюжетообразующим.

Как уже было сказано выше, героя спасает встреча с его бывшим учителем Феодором Смирнским (лицо историческое). Поначалу Тимарион не узнает его (ср. появляющийся у Лукиана мотив затрудненности / невозможности узнавания мертвцев) и ужасается его «изможденности» и «худобе», но сам Феодор считает, что смерть весьма ему к лицу: «Я обуздал свой прожорливый желудок кресс-салатом, мальвой и асфоделем и теперь только понял правоту мудрого беотийца. Ведь люди не знают,

“что на великую пользу идут асфодели и мальва”.

Коротко говоря, прежняя моя земная жизнь — это были софистические ухищрения и радующая толпу словесная игра, теперешняя же — философия и подлинное знание, чуждое пустословия и суетного тщеславия» [26, с. 375].

Как нетрудно заметить, здесь развивается античный мотив жизни после смерти, по-лукиановски поданный в комическом виде, как и в таком, например, пассаже: «А божественный Гален <...> не участвует сейчас в совете врачей; причина <...> — его книга “О различных видах лихорадок”. Теперь он сидит где-нибудь в углу и, спрятавшись от суетолоки и шума, восполняет пробелы в своем сочинении. Как-то он даже сказал, что дополнения будут больше того, что уже написано» [26, с. 377].

Но, хотя жизнь в Аиде превозносится Феодором как жизнь истинная, он обещает Тимариону поддержать его жалобу на демонов: «<...> я сделаю для тебя даже то, что превышает мои силы, и могу смело пообещать, что ты покинешь аид, чтобы жить во второй раз и обрести столь желанное тебе воскресение. Смотри только, не забудь прислать мне с земли все, по чему я соскучился — моей любимой еды» [26, с. 376] (то ли нарочно допущенное противоречие предыдущей похвале умеренности, то ли случайное). Хотя изображение Феодора не лишено комических черт (например, произнося речь, он раздувает щеки, чтобы придать себе важности), именно его риторическое искусство — как и врачебные знания — спасает героя-рассказчика. В своей речи Феодор обращает внимание судей на то, что душа Тимариона была прикреплена в момент смерти к еще вполне жизнеспособному телу и что из него вышла не вся

желчь как первоэлемент человеческого организма, а всего лишь ее часть в составе смеси с кровью и экскрементами. Так что здесь сила слова спасает героя-рассказчика, способствует его воскресению еще более отчетливо, чем в «Мазарисе», хотя в «Тимарионе» переход границы между мирами значительно труднее.

В «Тимарионе», как и в «Мазарисе», имеют место натурализм, материальность и телесность, но развивается здесь и лукиановский мотив соотношения тела и души, в позднейшем сочинении проигнорированный. У Лукиана этот вопрос в разных произведениях решается по-разному, но, в общем, он часто описывает мертвцев как трудно отличимые друг от друга скелеты и как тени, существующие представлять души умерших. В «Тимарионе» тенями являются демоны-проводники, тогда как мертвцы и судьи имеют обычный человеческий вид — разве что менее цветущий и румяный, чем при жизни, — и сохраняют свои земные приметы. Когда герой-рассказчик говорит о себе «я», он имеет в виду свою душу, а физическую свою оболочку называет не «я», а «мое тело»: «<...> я был сдавлен в своем собственном теле, словно комок шерсти, и мгновенно вытолкнут через ноздри и рот, подобно дыханию» [26, с. 376]; «Приникнув к своему телу, я вновь вошел в него через ноздри и рот. Оно совершенно застыло от стужи и было охвачено оцепенением смерти, так что этой ночью мне грозила опасность замерзнуть» [26, с. 386]. В Аиде герой-рассказчик присутствует, очевидно, как душа, а тело его осталось лежать в гостинице в постели.

При этом душа тоже оказывается субстанцией довольно материальной — из нее сочится кровь, поскольку она была насилино и до срока отторгнута от тела: «<...> эти не в меру исправные и рьяные проводники <...> насилино отторгли от тела душу, еще неразрывно с ним соединенную <...>, отчего она до сих пор не успела зажить, и с нее каплями продолжает струиться кровь...» [26, с. 379]; душу следует осмотреть, так как «на ней до сих пор висят клочья мяса» [26, с. 382]; «Поверхность тимарионовой души повсюду <...> обнаруживает следы борьбы, т.е. обычные для павших на поле сражения пот и кровь. <...> на ней остались частицы мяса, также окровавленные и не успевшие омертветь» [26, с. 382]. Более того, видимо, душа является собой точный слепок физического тела, поскольку Феодор добавляет: «В его душе вы обнаружите желчь в области печени, где происходит образование крови <...>» [26, с. 382]. Тем не менее, мотив трудности пересечения границы между мирами отчасти подрывается ироническим

финалом, пародирующим мотив жертвы божеству, где Тимарион – как впоследствии Мазарис – стремится передать посылку в Аид Феодору («<...> найди мне еще не погребенных покойников, которым можно было бы отдать заказанные мне Феодором лакомства <...> Пусть только это <...> будут <...> какие-нибудь грязные пафлагонцы с базара, почтущие за честь для себя спуститься в аид с куском свинины подмышкой» [26, с. 386]).

Как душа является подобием тела, так существование в Аиде похоже на земную жизнь; помимо сцены суда, обращают на себя внимание в этом отношении мотивы иерархии и бюрократии, которые важны здесь не менее, чем наверху, например: «<...> после краткого совещания с врачами, когда черепки для голосования были по обычаю опущены в стоявшие тут же урны, вынесли мне оправдательный приговор. Вслед за этим началось составление протокола» [26, с. 383].

Примечателен и тот факт, что, хотя «Тимарион» соединяет приметы античного и византийского, он, как и «Мазарис», в общем, лишен христианского начала – несмотря на несколько упоминаний «галилейской» веры, к которой принадлежит герой-рассказчик и из-за которой боится предвзятого отношения судей-эллинов. Думается, что, поскольку нарратив мертвца близок лукиановской традиции – пародийной и (факультативно) комической, постольку он далек от христианства – даже в форме малейших внешних его примет. Рискнем даже утверждать, что позднейший постум-нarrатив всегда будет сопротивляться введению христианского элемента и тяготеть к агностицизму лукиановского типа. Напротив, генетически близкая постум-нarrативу жанровая традиция видений будет вся проникнута христианским духом и христианскими мотивами. Отсюда, кстати, и принципиальное различие между ними: современный постум-нarrатив не завершается воскресением рассказчика (во всяком случае, нам такие примеры неизвестны), тогда как в видении рассказчик, хоть и посещающий иные миры, существует по ним не мертвым, а живым, или же испытывает субъективное ощущение воскресения – будто после тяжелого сна или болезни.

Таким образом, рассматривая генезис и эволюцию современного постум-нarrатива, следует, с одной стороны, помнить о его генетическом родстве с жанром видения (поскольку развивались они из одной точки), а с другой – иметь в виду названное принципиальное различие, которое будет определять иные «координаты» двух жанров, в конечном итоге имеющих разные задачи и представляющих разные картины мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зусева-Озкан В.Б. Повествование от лица мертвца в современной прозе // Новый филологический вестник. 2022. № 2 (61). С. 27–38.
2. Richardson B. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2006. 166 p.
3. Bennett A. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2012. 228 p.
4. Carrard Ph. *Dead Man / and Woman Talking: Narratives from Beyond the Grave* // *The Routledge Companion to Death and Literature*. New York: Routledge, 2020. P. 71–82.
5. Weinmann F. «Je suis mort»: *Essai sur la narration autothanatographique*. Paris: Seuil, 2018. 300 p.
6. Alber J. *Forbidden Mental Fruit? Dead Narrators and Characters from Medieval to Postmodernist Narratives* // *The Routledge Companion to Death and Literature*. New York: Routledge, 2020. P. 42–52.
7. Фрейденберг О.М. *Миф и литература древности*. М.: Восточная литература, 1998. 800 с.
8. Зусева-Озкан В.Б. К вопросу о некоторых источниках современного постум-нarrатива: путешествие в загробный мир и диалог мертвцев у Лукиана Самосатского // Новый филологический вестник. 2024. № 3(70). С. 69–87.
9. Полякова С.В. Византийский сатирический диалог // Византийский сатирический диалог. Л.: Наука, 1986. С. 129–165. (Литературные памятники).
10. Фрейденберг О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
11. The Oxford Dictionary of Byzantium, in 3 vols. / ed. Alexander P. Kazhdan. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. Vol. 1. li, 728 p.
12. Marciak P. Reinventing Lucian in Byzantium // Dumbarton Oaks Papers. 2016. Vol. 70. P. 209–224.
13. Nilsson I. Poets and Teachers in the Underworld: From the Lucianic *katabasis* to the *Timarion* // *Symbolae Osloenses*. 2016. No. 90(1). P. 180–204.
14. Romano R. Ancora sulla attribuzione del *Timarione pseudoluciano* // *Vichiana: Rassegna di studi filologici e storici*. 1987. No. 16. P. 169–176.
15. Alexiou M. Literary Subversion and the Aristocracy in Twelfth-Century Byzantium: A Stylistic Analysis of the *Timarion* (ch. 6–10) // *Byzantine and Modern Greek Studies*. 1983. No. 8. P. 29–45.
16. Menelaou I. Byzantine Satire: The Background in the *Timarion* // *Hiperboreea. Journal of History*. 2017. Vol. 4, no. 2. P. 53–66.
17. Garland L. *Mazaris's Journey to Hades: Further Reflections and Reappraisal* // *Dumbarton Oaks Papers*. 2007. Vol. 61. P. 183–214.

18. Baldwin B. The “Mazaris”: Reflections and Reappraisal // *Illinois Classical Studies*. 1993. Vol. 18. P. 345–358.
19. Beaton R. Cappadocians at Court: Digenes and Timarion // *Alexios I Komnenos* / eds. M. Mullett and D. Smythe. Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, School of Greek, Roman and Semitic Studies, Queen’s University of Belfast, 1996. P. 329–338.
20. Соколова Т.М. Пребывание Мазариса в подземном царстве. Предисловие // Византийский временник. М.: Изд. АН СССР, 1958. Т. XIV. С. 318–329.
21. Михайлов А.В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. / под ред. П.А. Гринцера. М.: Наследие, 1994. С. 326–391.
22. Шкловский В. Как сделан Дон-Кихот // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 91–124.
23. Стрельникова И.П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман: сб. ст. / под ред. М.Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1969. С. 332–364.
24. Grimal P. L'originalité des “Métamorphoses” d'Apulée // *Information littéraire*, IX. 1957. No. 4. P. 156–162.
25. Пребывание Мазариса в подземном царстве / пер. С.П. Кондратьева, предисл. и comment. Т.М. Соколовой // Византийский временник. М.: Изд. АН СССР, 1958. Т. XIV. С. 329–357.
26. Тимарион / пер. С.В. Поляковой и И.В. Фаленковской, предисл. Е.Э. Липшиц // Византийский временник. М.: Изд. АН СССР, 1953. Т. VI. С. 365–386.
27. Nicol D.M. *The Last Centuries of Byzantium. 1261–1453*. London: Hart-Davis, 1972. xii, 482 p.
28. Лукиан Самосатский. Сочинения: в 2 т. / под общ. ред. А.И. Зайцева. СПб.: Алетейя, 2001. (Античная библиотека. Античная литература).
29. Baldwin B. Beyond the House Call: Doctors in Early Byzantine History and Policies // *Dumbarton Oaks Papers*. 1984. Vol. 38: Symposium on Byzantine Medicine. P. 15–19.
30. Kazhdan A. The Image of the Medical Doctor in Byzantine Literature of the Tenth to Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1984. Vol. 38: Symposium on Byzantine Medicine. P. 43–51.
31. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 424–461.
32. Richardson, B. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2006. 166 p.
33. Bennett, A. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2012. 228 p.
34. Carrard, Ph. *Dead Man and Woman Talking: Narratives from Beyond the Grave*. The Routledge Companion to Death and Literature. New York: Routledge, 2020, pp. 71–82.
35. Weinmann, F. “*Je suis mort*”: *Essai sur la narration autothanatographique*. Paris: Seuil, 2018. 300 p. (In French)
36. Alber, J. *Forbidden Mental Fruit? Dead Narrators and Characters from Medieval to Postmodernist Narratives*. The Routledge Companion to Death and Literature. New York: Routledge, 2020, pp. 42–52.
37. Freidenberg, O.M. *Mifi literatura drevnosti* [Myth and Ancient Literature]. Moscow: Vostochnaja literature Publ., 1998. 800 p. (In Russ.)
38. Zuseva-Ozkan, V.B. *K voprosu o nekotoryh istochnikah sovremennoj postum-narrativa: puteshestvie v zagrobnijj mir i dialog mertvecov u Lukiana Samosatского* [On the Question of Some Sources of the Modern Posthumous Narrative: Journey to the Afterworld and Dialogue of the Dead in Lucian of Samosata]. *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin]. 2024, No. 3(70), pp. 69–87. (In Russ.)
39. Polyakova, S.V. *Vizantijskij satiricheskij dialog* [Byzantine Satirical Dialogue]. *Vizantijskij satiricheskij dialog* [Byzantine Satirical Dialogue]. Leningrad: Nauka Publ., 1986, pp. 129–165. (In Russ.)
40. Freidenberg, O.M. *Pojetika sjuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow: Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russ.)
41. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, in 3 vols., ed. Alexander P. Kazhdan. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. Vol. 1. li, 728 p.
42. Marciak, P. Reinventing Lucian in Byzantium. *Dumbarton Oaks Papers*. 2016, Vol. 70, pp. 209–224.
43. Nilsson, I. Poets and Teachers in the Underworld: From the Lucianic katabasis to the Timarion. *Symbolae Osloenses*. 2016, No. 90(1), pp. 180–204.
44. Romano, R. Ancora sulla attribuzione del Timarione pseudoluciano. *Vichiana: Rassegna di studi filologici e storici*. 1987, No. 16, pp. 169–76. (In Italian)
45. Alexiou, M. Literary Subversion and the Aristocracy in Twelfth-Century Byzantium: A Stylistic Analysis of the *Timarion* (ch. 6–10). *Byzantine and Modern Greek Studies*. 1983, No. 8, pp. 29–45.

REFERENCES

1. Zuseva-Ozkan, V.B. *Povestvovanie ot lica mertveca v sovremennoj proze* [Posthumous Narrative in Modern

16. Menelaou, I. Byzantine Satire: The Background in the *Timarion. Hiperboorea. Journal of History*. 2017, Vol. 4, No. 2, pp. 53–66.
17. Garland, L. *Mazaris's Journey to Hades*: Further Reflections and Reappraisal. *Dumbarton Oaks Papers*. 2007, Vol. 61, pp. 183–214.
18. Baldwin, B. The “Mazaris”: Reflections and Reappraisal. *Illinois Classical Studies*. 1993, Vol. 18, pp. 345–358.
19. Beaton, R. Cappadocians at Court: Digenes and Timarion. *Alexios I Komnenos*, eds. M. Mullett and D. Smythe. Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, School of Greek, Roman and Semitic Studies, Queen's University of Belfast, 1996, pp. 329–338.
20. Sokolova, T.M. *Prebyvanie Mazarisa v podzemnom carstve*. *Predislovie* [Mazaris's Journey to the Afterworld. Preface]. *Vizantijskij vremennik* [Byzantine Chronicle]. Moscow: Izd. AN SSSR Publ., 1958, Vol. XIV, pp. 318–329. (In Russ.)
21. Mikhaylov, A.V. *Pojetika barokko: Zavershenie ritoricheskoy jepohi* [Baroque Poetics: The End of the Rhetorical Era]. *Istoricheskaja pojetika: Literaturnye jepohi i tipy hudozhestvennogo soznanija: sb. st.* [Historical Poetics. Literary Eras and Types of Artistic Consciousness: Collection of Papers], ed. P.A. Grincer. Moscow: Nasledie Publ., 1994, pp. 326–391. (In Russ.)
22. Shklovskiy, V. *Kak sdelan Don-Kihot* [How *Don Quixote* Is Made]. Shklovskiy, V. *O teorii prozy* [On the Theory of Prosa]. Moscow: Federatsia Publ., 1929, pp. 91–124. (In Russ.)
23. Strelnikova, I.P. “*Metamorfozy*” Apuleja [Apuleius's *Metamorphoses*]. *Antichnyj roman: sb. st.* [Ancient Novel: Collection of Papers], ed. M.E. Grabar-Passek. Moscow: Nauka Publ., 1969, pp. 332–364. (In Russ.)
24. Grimal, P. L'originalité des “Métamorphoses” d'Apulée. *Information littéraire*, IX. 1957, No. 4, pp. 156–162. (In French.)
25. *Prebyvanie Mazarisa v podzemnom carstve* [Mazaris's Journey to the Afterworld], transl. S.P. Kondratyev, preface and commentary T.M. Sokolova. *Vizantijskij vremennik* [Byzantine Chronicle]. Moscow: Izd. AN SSSR Publ., 1958, Vol. XIV, pp. 329–357. (In Russ.)
26. *Timarion* [Timarion], transl. S.V. Polyakova and I.V. Falenkovskaya, preface E.Je. Lipshts. *Vizantijskij vremennik* [Byzantine Chronicle]. Moscow: Izd. AN SSSR Publ., 1953, Vol. VI, pp. 365–386. (In Russ.)
27. Nicol, D.M. *The Last Centuries of Byzantium. 1261–1453*. London: Hart-Davis, 1972. xii, 482 p.
28. Lucian of Samosata. *Sochinenija* [Works], in 2 Vols., ed. A.I. Zaytsev. St. Petersburg: Aletejja Publ., 2001. (In Russ.)
29. Baldwin, B. Beyond the House Call: Doctors in Early Byzantine History and Policies. *Dumbarton Oaks Papers*. 1984, Vol. 38: Symposium on Byzantine Medicine, pp. 15–19.
30. Kazhdan, A. The Image of the Medical Doctor in Byzantine Literature of the Tenth to Twelfth Centuries. *Dumbarton Oaks Papers*. 1984, Vol. 38: Symposium on Byzantine Medicine, pp. 43–51.
31. Barthes, R. *Tekstovoj analiz odnoj novelly Jedgara Po* [Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe]. Barthes, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ., 1989, pp. 424–461. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 21 мая 2024 г.
 Статья поступила после рецензирования и доработки: 16 июля 2024 г.
 Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.
 Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on May 21, 2024

Revised on July 16, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060032

Типы комментариев в «Словаре языка русской поэзии XX века»

© 2024 г. Л. Л. Шестакова

Доктор филологических наук,
главный научный сотрудник

Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН,
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
lara.shestakova@mail.ru

© 2024 г. А. С. Кулева

Кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник

Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН,
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
an_kuleva@mail.ru

Резюме. «Словарь языка русской поэзии XX века», создаваемый как объяснительный конкорданс, не только (в отличие от более ранних конкордансов) содержит полные контексты из выбранных источников, но и предоставляет большой объем лингвистической и историко-культурной информации, включенной в комментирующие зоны словарной статьи. Словарь носит сводный характер, описывает язык десяти крупнейших поэтов Серебряного века: И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой. В статье рассматриваются типы комментариев в словаре поэтического языка, их место в словарной статье и роль для понимания стихотворного текста.

Ключевые слова: лексикология, лексикография, лингвистическая поэтика, поэтический язык, словарь, словарная статья, комментарий.

Для цитирования: Шестакова Л.Л., Кулева А.С. Типы комментариев в «Словаре языка русской поэзии XX века» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 30–43. DOI: 10.31857/S1605788024060032

Types of Comments in the “Dictionary of the Language of Russian Poetry (the 20th Century)”

© 2024 Larisa L. Shestakova

Doct. Sci. (Philol.),
Head Researcher at the Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences,
18-2 Volhonka Str., Moscow, 119019, Russia
lara.shestakova@mail.ru

© 2024 Anna S. Kuleva

Cand. Sci. (Philol.),
Leading Researcher at the Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences,

18-2 Volhonka Str., Moscow, 119019, Russia
an_kuleva@mail.ru

Abstract. The “Dictionary of the language of Russian Poetry (the 20th century)”, which is being created as an explanatory concordance, not only (unlike earlier concordances) contains full contexts from selected sources, but also provides a large amount of linguistic and historical and cultural information included in the commenting areas of the dictionary entry. The dictionary has a consolidated character, describes the language of ten major poets of the Silver Age: I. Annensky, A. Akhmatova, A. Blok, S. Yesenin, M. Kuzmin, O. Mandelstam, V. Mayakovsky, B. Pasternak, V. Khlebnikov, M. Tsvetaeva. The article analyzes the types of comments in the dictionary of poetic language, their place in the dictionary entry and their role in understanding the poetic text.

Key words: lexicology, lexicography, linguistic poetics, poetic language, dictionary, entry, comment.

For citation: Shestakova, L.L., Kuleva, A.S. *Tipy kommentariev v “Slovare yazyka russkoj poezii XX veka”* [Types of Comments in the “Dictionary of the Language of Russian Poetry (the 20th Century)"]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 30–43. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060032

Введение

Комментарий как, в общем смысле, пояснение к тексту относится к числу значимых понятий в авторской / писательской лексикографии. И это не случайно, поскольку при всем множестве задач, решаемых словарями языка писателя и с их помощью, одна из основных – «быть ключом к правильному пониманию текста автора» [1]; см. также [2, с. 33–34].

Прием комментирования по-разному используется в авторских словарях и справочниках. С одной стороны, он выбирается в качестве основы словаря, определяя, по сути, его жанр. В этом случае само название словарного труда, обычно носящего учебный характер, включает в себя слово *комментарий* (*словарь-комментарий*), например: «Учебный словарь-комментарий к роману “Евгений Онегин”» [3], «Салтыков-Щедрин М.Е. Сказки. С приложением учебного словаря-комментария» [4], «Романы И. Ильфа и Е. Петрова “Двенадцать стульев” и “Золотой теленок”: словарь-комментарий» [5], «Словарь-комментарий к песне В.С. Высоцкого “Притча о Правде и Лжи”» [6]; ср. [7] – одну из ранних работ такого типа. Иногда составитель словаря уточняет в названии конкретную направленность комментария, ср.: «“И образ мира, в слове явленный”: лингвокультурологический словарь-комментарий к произведениям С.Т. Аксакова» [8]. В то же время словари комментирующего типа нередко «синтетичны», содержат, кроме основной – лингвистической информации, также энциклопедическую, литературоведческую и иную, подробнее см. в [2]; [9].

С другой стороны, комментирование осуществляется в рамках специального, обычно факультативного, раздела словарной статьи авторского

словаря. Возьмем, к примеру, «Идиоглоссарий» – базовый толковый словарь идиоглосс (ключевых слов) в составе дифференциально-распределительного «Словаря языка Достоевского» (об устройстве базового словаря см. [10, с. XXXIV–LXIII]). В статье «Идиоглоссария» предусмотрен раздел «Комментарий и Примечания», причем Комментарий включает 14 подразделов (ИГРВ – игровое употребление слова, СМВЛ – символическое употребление слова, НСТ – нестандартная сочетаемость и управление, ТРП – тропическое употребление слова и др.). Соотносимые с разными сторонами описываемого слова, подразделы заполняются по мере необходимости. Пониманию того, что в этом словаре стоит за термином «комментарий», служит краткое разъяснение идеологов словаря Ю.Н. Карапуза и Е.Л. Гинзбурга: «Комментарий сугубо фактологичен и относится только к слову – к слову в целом или к слову как системе значений. ... Комментарий и примечания должны способствовать более глубокому раскрытию особенностей словаупотребления. Они лингвистичны. Им равно далеки предмет и задачи историко-культурного комментирования и разъяснение реалий» [10, с. LVII–LVIII].

Приведем для сравнения «Словарь языка Валерия Шукшина» [11]. Как отмечено в разделе «Предисловие. О структуре словаря», в зоне комментария словарных статей дается в необходимых случаях краткая лингвистическая, историко-этимологическая или культурно-этнографическая справка. «В ряде случаев приводится ссылка на авторитетные лексикографические источники ..., на культурологические и лингвистические работы, в которых читатель при желании может уточнить и пополнить свои знания о данной языковой единице» [11, с. 9]. Такое многоаспектное

комментирование единиц в этом словаре определяется разными причинами, и в том числе, по-видимому, попыткой автора представить «комплексное лексикографическое исследование» творчества Шукшина.

Еще один пример из словарей этой группы – современное электронное издание «Словарь языка Салтыкова-Щедрина», подготовленное в виде информационно-поисковой системы [12]. Здесь лексикографически интерпретируются окказионализмы Салтыкова-Щедрина как маркеры художественного мировоззрения писателя-сатирика, ключевые элементы его концептосферы. В структуре словарной статьи этого, тоже дифференциального, но идеографического авторского словаря основным, по сути, является раздел «Комментарии». В нем предлагается семантизация щедринских окказионализмов и приводятся примеры их текстовых употреблений (подробнее см. [13]; [14]).

Надо отметить, что составители словарей новообразований нередко говорят о значимости комментирующей информации в представлении подобных единиц как носителей авторского словотворческого начала. Ограничимся ссылкой на работу, в которой высказано такое мнение: «В тех случаях, когда окказиональное слово является знаковым для автора, когда оно взаимодействует со всем контекстом творчества поэта и проявляет определенные прецедентные связи, зона комментариев является необходимым компонентом словарной статьи» [15].

Упомянем также писательские словари-справочники, в которых описываются цитаты, афоризмы, крылатые выражения и т.п. Это, например, словарь таких единиц, восходящих к комедии Грибоедова «Горе от ума» [16]. Говоря об устройстве в нем словарной статьи, авторы отмечают: «Особый комментарий [например, исторического, социального характера. – Л.Ш., А.К.] дается в ломаных скобках. При этом комментирующая информация может содержаться и в иллюстративном примере» [16, с. 7]. Ср. словари тех же авторов [17]; [18], статьи в которых также содержат «элементы комментирования».

Следует сказать, что в ряде изданий пояснительные фрагменты разного содержания не называются комментариями, однако функционально могут быть к ним приравнены. Так, в некоторых статьях полного толкового словаря языка той же комедии Грибоедова [19] представлен раздел с краткими сведениями историко-культурологического характера, важными для понимания описываемых слов.

К группе авторских словарей, включающих комментарий в качестве параметра словарной статьи, может быть отнесен «Словарь языка русской поэзии XX века» (СЯРП) [20]. Этот экспериментальный многотомный Словарь создается в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН; к настоящему моменту опубликованы девять томов, ведется работа над десятым.

Общая концепция Словаря принадлежит В.П. Григорьеву [21]; [22], и выборочное комментирование иллюстративных контекстов является важной частью этой концепции. Неслучайно позднее СЯРП, имеющий конкордансную основу, получил название комментирующего, или объяснительного, конкорданса.

В отличие от названных выше изданий этот Словарь носит сводный характер. Он описывает язык не одного, а десяти авторов, крупнейших поэтов Серебряного века: И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой – на всем протяжении их творческого пути, т.е. с конца XIX в. до 1960-х годов. Это позволяет рассмотреть язык поэзии, а шире – язык эпохи, на достаточно большом материале и на значительном отрезке времени, что предопределяет объемность комментирующего материала.

Комментарии в «Словаре языка русской поэзии XX века»

Проблема комментирования в СЯРП нами уже затрагивалась, см., в частности, [23]. Однако с накоплением словарного материала всё более очевидной становится многоаспектность этой проблемы и, соответственно, необходимость ее дальнейшей разработки.

Обращаясь к вопросу о типах комментариев в СЯРП, целесообразно отталкиваться от принятой составителями Словаря структуры словарной статьи. В ней выделяются:

- зона заголовочного слова;
- зона значения;
- зона контекстов;
- зона комментариев;
- зона шифров.

Зоны заголовочного слова, контекстов и шифров относятся к числу обязательных. При этом центральной является хронологически выстроенная зона контекстов, что коррелирует с главной задачей Словаря – представить, в систематизированном виде, сам язык поэзии, показать читателю

«бытование» каждого отдельного слова в поэтическом макротексте.

Зона комментариев, как и зона значения, носит в Словаре факультативный характер.

Приведем примеры статей (здесь и далее объемные статьи приводятся в сокращении), в которых заполнены все названные зоны (в зоне значения дается та лингвистическая информация, на которую, по мнению составителей Словаря, важно обратить внимание читателя):

СОГЛАСЬЕ [предл. мн. на согласьях Цв924; вар. к СОГЛАСИЕ] Любви и светлой, и туманной Равно изведаны пути. Они равно душе желанны, Но как с. в них найти? // Несъединимы, несогласны, Они равны в добре и зле, АБ900 (I,348.2); ... Елена. Ахиллес. Звук назови созвучней. Да, хаосу вразрез Построен на созвучьях // Мир, и, разъединен, Мстит (на согласьях строен!) Неверностями жен Мстит – и горящей Троей! Цв924 (II,235.3); И я хотел, чтоб после смерти, Как мы замкнемся и уйдем, Тесней, чем сердце и предсердье, Зарифмовали нас вдвоем. // Чтоб мы согласья сочетаньем Застали слух кому-нибудь Всем тем, что сами пьем и тянем И будем ртами трав тянуть. [обращ. к З.Н. Нейгауз] П931 (I,400); ...

ТРЕПЕТНЫЙ [трепетны (усеч.) Цв922] Блаженно ты, былое время, Младые трепетные сны, Когда слагалось с сердца бремя, Звучали песни старины... АБ899 (I,410.2); ... Тесней к мужу лепится: Ягненок обсахаренный! Тесней в меха трепетны Младенца запахивает: // – Помру, будешь дитятко Родимое пестовать? – «Душа твоя дикая! Гордыня двуперстная!» [здесь: усеч.] Цв922 (III,327); ...

УБОРИСТЫЙ [обл.; здесь, возм., нарядный] Деревьев первый иней Убористым сучьем Вчерне твоей кончине Достойно посвящен. [посв. памяти Н.И. Дементьева] П936 (II,13)

ФУЛЯР [устар.; платок из мягкой шелковой ткани] Beau ténébreux! [франц. – Красавец мрачный!] – Вам грустно. – Вы больны. Мир неоправдан, – зуб болит! – Вдоль нежной Раковины щеки – ф., как ночь. [посв. Ю.А. Завадскому] Цв918 (I,386.1).

В разделе «Как пользоваться словарем», помечаемом в каждом опубликованном томе, зоне комментариев дается такая характеристика:

Зона комментариев является факультативной. Комментарий располагается после контекста, дается в квадратных скобках прямым светлым шрифтом со строчной начальной буквы. В отличие от информации в зоне значения (относящейся ко всем контекстам данного слова) комментарий относится только к конкретному единичному контексту, но также должен способствовать более глубокому раскрытию особенностей словаупотребления. В комментариях (основывающихся, в первую очередь, на информации, приводимой в источниках) могут даваться названия стихотворений, исторические сведения, указываться лингвопоэтические соображения составителя, рифмы и т.д. [24, с. VIII].

В характеристике этой зоны словарной статьи подчеркивается ее соотнесенность с отдельным поэтическим контекстом, а не с заголовочным словом, что отличает СЯРП от рассмотренных выше словарей и во многом определяет разнообразие используемых в нем пояснений.

Сказанное о зоне комментариев можно проиллюстрировать на примере словарной статьи. Так, в СЯРП принципиально включаются имена собственные (в отличие от общеязыковых лексикографических трудов и ряда авторских словарей, построенных по аналогии с ними). В большинстве случаев для словарных статей на имена собственные требуется заполнение зоны значения: приводится информация энциклопедического характера, поясняются вариантные формы, дается указание на оригиналную форму и т.п. В приведенной ниже статье в зону значения включается информация о женщине, ставшей персонажем «Божественной комедии» Данте. В поэтических строках можно видеть отсылку к известному сюжету, что обозначается «последометой» (т.е. пометой к контексту) Аллюз., но контекст из Ахматовой сопровождается и дополнительным комментарием, который уточняет включенную в стихотворную ткань цитату «больше не читавшая» Франческа – героиня Данте вспоминает момент, когда начался ее злосчастный роман: «И книга стала нашим Галеотом! Никто из нас не дочитал листа» (пер. Михаила Лозинского). Ср.:

ФРАНЧЕСКА [Паоло и Франческа – несчастная пара влюбленных, живших в Италии в XIII в.; персонажи «Божественной комедии» Данте] Впрочем, она захотела, Чтобы я читал ей вслух «Макбета». <...> Оказалось, что большой пестрый кот С трудом лепится по краю крыши, Подстерегая целующихся голубей. // Я рассердился больше всего на то, Что целовались не мы, а голуби, И что прошли времена Пáоло и Франчески. Аллюз. АБ908 (II,290); ...; А рядом громко говорила Федра Нам, гордым и уже усталым людям, Свои невероятные признания, И «больше не читавшая» Ф. О первенстве заботилась своем. [«больше не читавшая» Ф. – в «Божественной комедии» Ф. да Римини рассказывает Данте, как она читала вместе с Паоло роман о Ланселоте] Аллюз. Ахм963 (379.1).

Типы комментариев в «Словаре языка русской поэзии XX века»

Типы комментариев рассматриваются здесь на материале последнего по времени опубликованного тома СЯРП – т. IX (Книга 1: Только – Уехать [24]; Книга 2: Уж – Цезарь [25]). Ниже в статье используются условные обозначения, принятые в СЯРП: шифры, включающие указание на автора и год создания произведения.

Том IX.1 содержит материал на буквы Т (952 словарные статьи) и У (начало; 398 словарных статей), эти статьи в целом включают ок. 2,5 тыс. комментариев. Похожее соотношение находим во второй книге тома (IX.2):

У – 1102 статьи, ок. 1140 комментариев;

Ф – 425 статей, ок. 220 комментариев;

Х – 641 статья, ок. 640 комментариев;

Ц – 122 статьи, ок. 230 комментариев.

Таким образом, т. IX содержит ок. 4,7 тыс. комментариев разных типов. Можно утверждать, что составление комментариев оказывается важной частью составительской работы, требующей не только пристального внимания к широкому контексту, зачастую – ко всему стихотворному произведению, но и обращения к разного рода затекстовой информации. Надо отметить, что сведений, которые приводятся в справочном аппарате изданий, выбранных в качестве основы словаря, часто оказывается недостаточно, поэтому составители и редакторы обращаются как к другим изданиям, так и к широкому кругу словарей, энциклопедий, а также к специальным исследованиям. Например, если по ряду причин в качестве одного из источников Словаря было выбрано лаконичное однотомное издание [26], то в качестве вспомогательного источника привлекалось многотомное академическое издание [27]. Очевидно, что далеко не всегда нужную информацию можно найти «в готовом виде», поэтому в ряде случаев авторы СЯРП проводили собственные исследования.

В определенном смысле составительскую работу облегчает принцип формализации или стандартизации комментариев, выработка определенных формул – таким образом, один комментарий может повторяться в разных словарных статьях, содержащих один и тот же поэтический контекст.

Комментарии, используемые в СЯРП (на примере т. IX), можно, с некоторой долей условности, разделить на несколько типов.

Универсальный комментарий

Комментарий, названный нами «универсальным», т.е. наиболее применимым в любой ситуации, строится по общей синтаксической формуле вида «о (об) ком-, чем-л.». Таких комментариев в материале т. IX около тысячи. Произвольно выбранные примеры показывают, насколько широк круг тем, к которым обращаются поэты Серебряного века. Ср. комментарии вида «о ком-л.» у десяти поэтов:

[о поэте, к-рого автор противопоставляет себе] *Анн900-е (143.3)*
 [об А.С. Пушкине] *Ахм911 (24.2)*
 [о герое поэмы «Возмездие», прототипом к-рого был отец поэта] *АБ919 (III,323)*
 [о 26 бакинских комиссарах] *Ес924 (II,178)*
 [о св. царевиче Димитрии] *Куз916 (179)*
 [о Бетховене] *ОМ914 (100)*
 [об А.Ф. Керенском] *М927 (527)*
 [об артистке в роли Марии Стюарт] *П957 (II,114)*
 [о Д.Д. Бурлюке] *Хл921 (163)*
 [о Нине Джаваха, героине повести Л.А. Чарской «Княжна Джаваха»] *Цв909 (I,55).*

Ср., соответственно, комментарии вида «о чем-л.»:

[о будильнике] *Анн909 (96)*
 [о начале Первой мировой войны] *Ахм916 (109.2)*
 [о восковой фигуре Клеопатры] *АБ906 (II,207)*
 [о Бельгии] *Ес914 (I,113)*
 [о Летнем саде] *Куз916 (171)*
 [о кинофильме] *ОМ913 (89)*
 [о Нью-Йорке] *М925 (218)*
 [о полярной экспедиции Ф. Нансена на корабле «Фрам»] *П918 (I,197.2)*
 [о городе будущего] *Хл920 (118.3)*
 [о педали фортецяно] *Цв923 (II,190.4).*

Комментарии демонстрируют сближение поэтов, которые обращаются к сходным темам, образом, персоналиям, ср.:

[о Благовещении] *АБ909 (III,118) и Куз909 (156.1)*
 [о любви] *Ахм911 (23.1) и М923 (408)*
 [о Москве] *Хл[909] (60) и Цв917 (I,380.1)*
 [о Париже] *ОМ923 (151.1) и М925 (145.1)*
 [о революции] *М918 (74) и П918 (I,620)*
 [о событиях 1905 г.] *М924 (484), П925-26 (I,298) и Хл921 (150)*
 [об А.А. Блоке] *Анн900-е (205.2), Ахм921 (318.3) и П956 (II,98.1)*
 [об А.С. Пушкине] *Ахм911 (24.2), Ес925 (III,61) и Куз921 (204.1)*
 [о В.И. Ленине] *Ес925 (III,36) и М924 (459).*

Такого рода комментарии позволяют не только более полно воспроизвести контекст, но и ввести в него отсутствующую в тексте информацию, необходимую для более полного понимания фрагмента произведения. Это может быть часть заголовочно-финального комплекса, пояснение неактуальных сейчас реалий, уточнение культурно-исторического фона и пр. В ряде случаев комментарий сочетается с послепометами: пояснение аллюзии сочетается с пометой *Аллюз.* или *Цит.,* *Изм. цит.*, указание на ситуацию или персонажа стихотворения может дополняться пометой *Ирон.* Зачастую комментарий сочетается с пометой *РП* (речь персонажа) или *НАР* (несобственно авторская речь). Ср. примеры:

Здесь горных трав легко благоуханье, И только раз мне видеть удалось У озера, в густой тени чинары,

В тот предвечерний и жестокий час – Сияние неутоленных глаз Бессмертного любовника Тамары. [о Кавказе] *Аллюз. Ахм927(174.2)*;

В аплодисментном / плеске / премьер / проплывает / над Невским, / и дамы, / и дети-пузанчики / кидают / цветы и розанчики. / Если ж / с безработы / загружается, / сам / себя / уверенно и быстро / назначает – / то военным, / то юстиции, / то каким-нибудь / еще / министром. [об А.Ф. Керенском] *Ирон. М927(527)*;

Тебя рассматривает каждый, Но, если б гроб твой не был пуст, Я услыхал бы не однажды Надменный вздох истлевших уст: // «Кадите мне. Цветы рассыпьте. Я в незапамятных веках Была царицею в Египте. Теперь – я воск. Я тлен. Я плах». – [о восковой фигуре Клеопатры] *РП АБ906(II,207)*;

Помню небо, зигзаги полета, Белый мрамор, под ним водоем, Помню дым от струи водомета, Весь изниненный синим огнем... // Если ж верить тем шепотам бреда, Что томят мой постылый покой, Там тосякует по мне Андромеда С искалеченной белой рукой. [об обломке статуи в Царском Селе] *НАР Ани906(121.1)*.

Комментарий, содержащий указание на адресата

Еще один тип комментария, поддающийся формализации, служит для указания на адресата произведения. Такая информация весьма полезна, когда контекст содержит прямое обращение к определенному лицу, сведения биографического характера, авторскую рефлексию, обусловленную внутренним диалогом, и т.п.

Информация подобного рода может содержаться непосредственно в тексте (в его заглавии, посвящении, эпиграфе или в самом тексте) или восстанавливаться опосредованно с помощью справочного аппарата используемых изданий, биографии поэта, специальных исследований. В первом случае, как правило, используется формула «посвящ. кому-л.», во втором – «обращ. к кому-л.». Как и другие комментарии, указания на адресата позволяют сопоставить авторские идиостили: поэты могут обращаться к одним и тем же адресатам (в частности, друг к другу), а могут адресовать свои строки людям определенного круга, своим близким. См. примеры с комментариями, указывающими на Ахматову как адресата строк Блока, Мандельштама, Цветаевой и Пастернака:

«Красота страшна» – Вам скажут, – Вы накинете лениво Шаль испанскую на плечи, Красный розан – в волосах. // «Красота проста» – Вам скажут, – Пестрой шалью неумело Вы укроете ребенка, Красный розан – на полу. [обращ. к А.А. Ахматовой] *АБ913(III,143)*;

Как Черный ангел на снегу Ты показалась мне сегодня, И утаить я не могу, – Есть на тебе печать Господня. [посв. А.А. Ахматовой] *ОМ913/914(288.1)*;

Для всех, в томленьи славящих твой подъезд, – Земная женщина, мне же – небесный крест! // Тебе одной ночами кладу поклоны, И все твоими очами глядят иконы! [обращ. к А.А. Ахматовой] *Цв916(I,308.2)*;

Таким я вижу облик ваш и взгляд. Он мне внущен не тем столбом из соли, Которым вы пять лет тому назад Испуг оглядки к рифме прикололи, [обращ. к А.А. Ахматовой] *П929(I,227)*, ср. *(I,552)*

и примеры с комментариями, указывающими на разных лиц, которым Ахматова адресует свои строки:

Целый год ты со мной неразлучен, А как прежде и весел и юн! Неужели же ты не измучен Смутной песней затравленных струн, – Тех, что прежде, тугие, звенели, А теперь только стонут слегка, И моя их терзает без цели Восковая, сухая рука... [посв. Н.В. Недоброву] *Ахм914(87.2)*;

И брат мне сказал: «Настали Для меня великие дни. Теперь ты наши печали И радость одна храни». // Как будто ключи оставил Хозяйке усадьбы своей, А ветер восточный славил Ковыли приволжских степей. [обращ. к Н.С. Гумилеву] *РП Ахм915(165.2)*;

Нет, царевич, я не та, Кем меня ты видеть хочешь, И давно мои уста Не целуют, а пророчат. // Не подумай, что в бреду И замучена тоскою Громко кличу я беду: Ремесло мое такое. [обращ. к Б.В. Анрепу] *Ахм915(114)*;

Тебе покорной? Ты сошел с ума! Покорна я одной господней воле. Я не хочу ни трепета, ни боли, Мне муж – палач, а дом его – тюрьма. [обращ. к В.К. Шильяко] *Ахм921(142.1)*;

Зашел ты нечаянно, ненароком – Ты никаким ведь не связан сроком, // Побудь же со мною теперь подольше. Помнишь, мы были с тобою в Польше? // Первое утро в Варшаве... Кто ты? Ты уж другой или третий? – «Сотый!» [обращ. к Н.С. Гумилеву] *Ахм940(185.2)*.

Указания на адресата могут включать и другую информацию об авторе и его адресате, а также разного рода биографических обстоятельствах. Например:

[обращ. к Л.Д. Менделеевой] *АБ898(I,334.2)*, т.е. обращено к невесте;

[обращ. к Л.Д. Блок] *АБ915(III,226)*, т.е. обращено к жене

[обращ. к А.А. Блок, сестре поэта] *АБ910-14(III,94)*

[обращ. к А.А. Ахматовой; о смерти А.А. Блока и Н.С. Гумилева] *Цв921(II,79)*

[обращ. к Б.В. Анрепу, уехавшему в Англию] *Ахм917(107.2)*

[обращ. к дочери Але (А.С. Эфрон)] *Цв913(I,189)*

[обращ. к пролетарским поэтам] *М926(256)*

[обращ. к скрипачке Г.В. Бариновой] *ОМ935(213.2)*

[обращ. к сыну (Г.С. Эфрону)] *Цв932(II,300.2)*

[обращ. к сыну (Л.Н. Гумилеву)] *Ахм912(309.1)*

[посв. сестре Шуре (А.А. Есениной)] *Ес925(III,93)*

[посв. памяти Анты (А.М. Аранжереевой-Розен)] *Ахм960(248.2)*.

Не всегда существующие источники содержат исчерпывающую и однозначно объективную

информацию. В комментариях это передается с помощью средств предположительной модальности, обычно слова «возможно» («возм.»):

[возм., обращ. к К.Б. Родзевичу или к М.Л. Слониму (по его словам)] *Цв924 (II, 242)*.

См. также:

Помолись о нищей, о потерянной, О моей живой душе, Ты, в своих путях всегда уверенный, Свет узревший в шаше. [возм., обращ. к Н.С. Гумилеву] *Ахм912 (64)*;

Упрямая, жду, что случится, Как в песне случится со мной, — Уверенно в дверь постучится И, прежний, веселый, дневной, // Войдет он и скажет: «Довольно, Ты видишь, я тоже простили». [возм., посв. памяти Н.С. Гумилева или Н.В. Недоброво] *РП Ахм921 (162.1)*;

Видел я тот венец златокованый... Не завидуй такому венцу! Оттого, что и сам он ворованный, И тебе он совсем не к лицу. Туго согнутой веткой терновою Мой венец на тебе блестит. Ничего, что росою багровою Он изнеженный лоб освежит. [возм., от лица Н.С. Гумилева] *НАР Ахм924 (137.1)*;

Годовщину последнюю празднуй — Ты пойми, что сегодня точь-в-точку Нашей первой зимы — той, алмазной — Повторяется снежная ночь. [возм., обращ. к Н.Н. Пунину или В.Г. Гаршину] *Ахм938 (179.2)*.

Характерно, что стихотворение может быть обращено не только к конкретному лицу, непосредственному собеседнику, близкому человеку, но и к более абстрактному адресату — представителю другой эпохи, отвлеченному образу, а также к персонажу произведения, в том числе — к неодушевленному объекту. Ср.:

[обращ. к А.А. Дельвигу] *АБ899 (I, 401.3)*
 [обращ. к А.С. Пушкину] *М924 (123)*
 [обращ. к А.С. Пушкину] *Ес924 (II, 164)*
 [обращ. к Дж. Байрону] *Цв918 (I, 435.2)*
 [обращ. к М.Ю. Лермонтову] *Куз916 (205)*
 [обращ. к «рожденному через сто лет»] *РП Цв919 (I, 481)*
 [обращ. к русскому гению] *П941 (II, 153)*
 [обращ. к «спекулянтке Розе»] *Шутл. ОМ920-21 (344.3)*
 [обращ. к собаке В.И. Качалова] *Ес925 (III, 49)*
 [обращ. к Эйфелевой башне] *М923 (106)*.

Текстологический и стиховедческий комментарий

Комментарии при необходимости включают и информацию текстологического, стиховедческого и т.п. характера. Так, составители словарных статей с помощью комментариев разделяют основной корпус произведений поэта и словоупотребления в ранних или неопубликованных вариантах:

[стих.-вар.] *П916 (I, 512)*
 [стих.-вар. 937 (252.2)] *ОМ930-37 (416.1)*.

В комментариях фиксируется также специфика употребления слова в заголовочном комплексе, например, в названиях не только отдельных стихотворений, но и более крупных текстов — поэтических циклов, книг и др.:

УЧЕНИК Загл. [стих. цикла] *Цв921 (II, 12)*
 ЧЕТКИ Загл. [книги стих.] *Ахм911-15 (49)*.

Кроме того, важно указать и на особенности самого стихотворного текста:

[стих.-переверстен] *Хл/912/ (79.2)*
 [строки из акrostиха, посв. Б.В. Анрепу] *Ахм916 (150.2)*
 [строки из акrostиха, посв. В.Я. Брюсову] *Куз908 (126.1)*.

Показателен в этом отношении комментарий, сопровождающий первый пример из словарной статьи к имени собственному *Цветаева*:

ЦВЕТАЕВА [Марина Ивановна (1892–1941) — рус. поэтесса; см. тж ИЛЬИНА, МАРИНА, МУСЯ] Мельканье рук и ног, и вслед ему: «Ату его сквозь тьму времен! Резвей Реви рога! Ату! А то возьму И брошу гон и ринусь в сон ветвей». Но рог крушит сырью красоту Естественных, как листья леса, лет. Царит покой, и что ни пень — Сатурн: Вращающийся возраст, круглый след. Ему б уплыть стихом во тьму времен; Такие клады в дуплах и во рту. А тут носи из лога в лог: ату! Естественный, как листья леса, стон. Век, отчего травить охоты нет? Ответь листвой, стволами, сном ветвей И ветром и травою мне и ей. [стих. является акrostихом, нач. буквы к-рого составляют посвящение: «Марине Цветаевой»] *П926 (I, 564.1)*; ...

Еще один важный тип информации — это указание на использование заголовочного слова в рифменной позиции. В процессе многолетней работы над Словарем его авторы всё больше склоняются к тому, чтобы приводить в словарных статьях не минимальные контексты, а оптимальные для восприятия — в таком случае они обычно включают рифмующиеся словоформы. Если же рифма оказывается за пределами контекста, она восстанавливается в комментариях с помощью формул «рифма: X» и «рифма к X». Такая подача особенно удобна для отражения повторяющейся или реже — внутренней рифмы, поскольку приведение текста, слишком большого по объему, было бы нерациональным. Ср.:

Поит дубы холодная криница, Простоволосая шумит **трава**, На радость осам пахнет медуница. [рфм.: острова] *ОМ919 (125.1)*;

Года далекие, Теперь вы как в **тумане**. [рфм.: тянет] *Ес925 (III, 42)*;

Цветы ночные утром спят, Не прошибает их поливка, <...> Так спят цветы садовых гряд В плenу своих ночных **фантазий**. Они не помнят безобразья,

Творившегося час назад. [тж рфм.: грязи, связь, вазе] П957 (II,118);

Ах, дома мне не спалося: все ты в уме... С улыбкой **утешительной** сойди сюда! Оставь постели мягкие, свой плащ накинь, На зов мой умилительный сойди сюда! <...> Губительный, живительный, сойди сюда! [тж рфм. к томительный, медлительный, бдительный; тж рфм.: слепительный, мучительной] Куз908 (131.2);

ср. случаи, когда рифмовка пронизывает практически весь текст:

Луч вечерний красным красит на ковре твой ятаган, Ты о битвах не **тужи**, томной негой полоненный [рфм. к: обнажи, ножи, кружи, ржи, стрижи; рфм.: не ворожи, лежи, ужи, межи, лжи] Куз908 (133.2);

«Слева» / не рви / коммунизма флаг, / справа / в унынье не **хнычь**, — / так / идти / наказал / Ильич. [тж рфм. к клич, увеличь, добыч, зыч, расфабрич, стричь, разэлектрич, притч, бич] М930 (381).

Лингвистический комментарий

Разноспектная лингвистическая информация приводится в СЯРП, как правило, в зоне значения. В комментариях такая информация тожедается, причем она перекликается с зоной значения: это становится насыщенной необходимостью в словарных статьях большого объема, где сведения в зоне значения оказываются отделены от соответствующих контекстов большим массивом примеров. Так, статья на лексему *третий*, образованную от семантически и символически нагруженного числительного *три*, содержит более 140 контекстов (а сама статья *три* — более 220), поэтому для контекстов, содержащих нестандартное употребление, ссылка на зону значения посредством добавления комментария оказывается очень полезным приемом. Вот фрагмент из названной статьи:

ТРЕТИЙ [т. и Т.; числ. *порядк.*; третее М928; тж в знач. *местоим.* кто-, что-л. из числа нескольких лиц или предметов при их перечислении; тж в сочет.: т. день (день воскресения Иисуса Христа после распятия), т. звонок, т. класс, трети петухи, тж Т. Завет (Ес918); см. тж ТРЕТЬЕ] ... Спелой / дыней / лампа свисла, / светом / ласковым / упав. / Пахнет липким, / пахнет кислым / от пеленок / и супов. / Тесно править / варку, / стирку, / **третее** / дитё родив. / Вот / ужо / сулил квартиру / в центре / кооператив. [здесь: *прост.*] М928 (337).

Ср. также:

ХОЛМ [предл. *ед.* на холм *Ес917* (I,293), Цв920 (III,247), Цв921 (II,15)] ... Здесь все так же, как было тогда, Те же реки и те же стада. Только ивы над красным бугром Обветшалым трясут подолом. // Кто-то сгил, кто-то канул во тьму, Уж кому-то не петь **на холму**. Мирно грезит родимый очаг О погибших во мраке плечах. [здесь: *предл. *ед.*; *прост.**] Ес917 (I,293); ...

(Не кипись своим обхватом, Грудь Первопрестольная! Семихолмие — Москва-то, Хлябь — тысячехолмие! // Величай нас, люд сермяжный, По имени-отчеству! **На морском холму на каждом** — Вот наше Высочество!) [здесь: *предл. *ед.*; *прост.**] Цв920 (III,247); ...

Расширенный комментарий

Далеко не всегда комментарий может быть сведен к типизированной лаконичной формуле: случаи, когда читателю может понадобиться дополнительная информация, очень разнообразны. Для максимально полного восприятия поэтических строк важно, например, не просто указать на их цитатный характер, но и отослать к источнику цитаты, поскольку она может быть неточной, может отсылать к известному прецедентному тексту или же быть едва различимой; поэты используют и автоцитаты — тогда удобно связать соответствующие контексты между собой в пределах одной словарной статьи. См., например:

УБЕЛИТЬСЯ [только: *убелюся*] «Окропи мя исопом — очищауся!» (В дом веселый, высокий, пышущий // Там, где бубны и гусли И сласть — без брега!..) «Убелюся я Паче снега!» [Пс. 50,9] Цит. Цв922 (III,327)

ХЛАДЕН [поэт.; вар. к ХОЛОДЕН] ... Рай-/город... // Кто не х. и не жарок, прямо в Гаммельн поез — // жай-город, рай-город, горностай-город. Бай-город, вовремя-засыпай-город. [ср.: «Знаю дела твои; ты ни холоден, ни горяч. О если бы ты был холоден или горяч!» (Откр. 3,15–16)] Аллюз. Цв925 (III,51)

ТОЛЬКО ... В дверь мою никто не стучится, Только зеркало зеркалу снится, Тишина тишину сторожит. Ахм940-60 (292.2); ... Только зеркало зеркалу снится, Тишина тишину сторожит... Решка [ср. Ахм940-60 (292.2)] Эпгрф. Ахм963-65 (230.2).

В ряде случаев краткого комментария оказывается недостаточно, тогда возникает необходимость включения дополнительных сведений, а сам комментарий выходит за пределы словосочетания, превращаясь в небольшой связный текст:

ТЫРНОВО [гор. в Болгарии] И если Болгария Разорвала своего господина цепи И свободно встала, после стольких годов, Решеньем судилища всемирного — Долина цветов, — Это потому, что прошло Три в одиннадцатой Со дня битвы при Тырнове. [в 1393 г. войска сultана Баязета (Баязида) взяли гор. Тырново — столицу основной части Второго Болгарского царства] Хл920-22 (491)

ФОНТАННЫЙ [в назв.: Ф. Дом — Шереметевский дворец на Фонтанке в Петербурге] ... Афродиты возникли из пены, Шевельнулись в стекле Елены, И безумья близится срок. И опять из Фонтанного грота, Где любовная стонет дремота, Через призрачные ворота И мохнатый и рыжий кто-то Козлоногую приволок. [Ф. грот в саду Шереметевского дворца был разрушен в начале 1910-х гг.] Ахм940-60 (282) ...

ЦЕ [назв. буквы] Явившись / в Це Ка Ка / идущих / светлых лет, / над бандой / поэтических / рвачей и

выжиг / я подыму, / как большевистский партбилет, / все сто томов / моих / партийных книжек. [Це Ка Ка – вар. к ЦКК (Центральная контрольная комиссия ВКП(б))] *M929-30 (600)*.

Разные типы комментариев можно обнаружить в следующей словарной статье (дана в сокращении):

ЦАРЕВИЧ ... Торжествует синева Каждой благородной веной. Жест царевича и льва Повторяют кружева Белой пеной. // Вашего полка – драгун, Декабристы и версальцы! И не знаешь – так он юн – Кисти, шпаги или струн Просят пальцы. [обращ. к С.Я. Эфрону] *Цв913 (I, 184)*; ... Нет, ц., я не та, Кем меня ты видеть хочешь, И давно мои уста Не целуют, а пророчат. // Не подумай, что в бреду И замучена тоскою Громко кличу я беду: Ремесло мое такое. [обращ. к Б.В. Анрепу] *Aхм915 (114)*; ... ЦАРЕВИЧ ДИМИТРИЙ [о св. Димитрии – сыне царя Ивана IV (Грозного), убитом в Угличе] *Загл. Куз916 (179)*; ... За Отрока – за Голубя – за Сына, За царевича младого Алексия Помолись, церковная Россия! // Очи ангельские вытры, Вспомяни, как пал на плиты Голубь уgliцкий – Димитрий. [об Алексее Романове] *Цв917 (I, 341.1)*; ... Был от поленьев воздух жирен, Как гусеница, на дворе, И Петропавловску-Цусиме Ура на дровяной горе... // К царевичу младому Хлору И – Господи благослови! – Как мы в высоких голенищах За хлороформом в гору шли. // Я пережил того подростка, И широка моя стезя – Другие сны, другие гнезда, Но не разбойничать нельзя. [Хлор – имя героя из написанной Екатериной II для внука (будущего Александра I) «Сказки о царевиче Хлоре»] Аллюз. *ОМ932,35 (187.1)*; ...

Прагматические ремарки

В ряде случаев, напротив, чтобы восстановить более широкий контекст, не требуется развернутого комментария, для понимания стихотворных строк достаточно поясняющих ремарок, которые, таким образом, играют роль минимального или потенциального комментария. С их помощью также можно пояснить постановку помет *РП* и *НРП*. Ср.:

ТЮК По воздуху летает птица. Бедняк идет пешком. Вельможе ехать не годится Дрянным сухим путем. // И, захватив с собой подарки И с орденами тюк, Как подобает мне, на барке Я [египтянин] поплыну на юг. *РП ОМ913 (292)*; ...

ТУРНИКЕТ «Я [Шмидт] вам писать осмеливаюсь. Надо ли Напоминать? Я тот моряк на дерби. <...> Когда я увидел вас... Но до этого Я как-то жил и вдруг забыл об этом, И разом начал взглядом вас преследовать, И потерял в толпе за турникетом. <...>» *РП П926-27 (I, 306.2)*

ТРЕТИЙ ...; Т. [этаж] – / спят бюро-конторы. / Ест / промокашки / рабий пот. / Чуб мир / не забыл, / хозяин который, / на вывесках / золотом / «Вильям Шпрот». *M925 (215)*; ...

Особым типом прагматических ремарок можно считать перевод иноязычных вкраплений, очень характерных для языка поэзии Серебряного века. Показательно, что в выбранном материале инокультурные фрагменты представлены в очень широком диапазоне – это и классические языки, и европейские, а кроме того – узбекский, появление которого обусловлено биографическими обстоятельствами (речь идет о жизни А. Ахматовой в эвакуации):

Рахмат [узб. – спасибо] и звездам, и цветам, И маленьким баранчикам У чернокосых матерей На молодых руках... [о Ташкенте] *Aхм945 (354.2)*.

Ср. также:

[англ. – «Кофе Максвел хорош до последней капли»] *M925 (206)*

[греч. – «Море!»] *Куз917 (184)*

[итал. – Мост Вздохов; обращ. к Л.А. Дельмас] *АБ915 (III, 371.1)*

[лат. – И апостольская вера останется навеки...; посв. Ю.И. Юркуну] *Куз921 (270)*

[лат. – столбняк] *П917 (I, 136)*

[нем. – «Завтра – тоже день»] *Цв925 (III, 51)*

[нем. – Человек, где ты?] *Аллюз. Цв925 (III, 51)*

[франц. – «Господи, помилуй нас»] *Aхм909 (41)*

[франц. – «Как поживаете, дорогой товарищ Верлен <...>?»] *M925 (149)*

[франц. – Площадь Согласия] *M925 (147)*.

Таким образом, для максимально полного и информативного для читателя представления поэтического материала зачастую необходимо сочетание разных типов комментариев и ремарок, в том числе в соотнесении с зоной значения, ср.:

ТОЛЬКО ... И темные ресницы Антиоия Вдруг поднялись – и там зеленый дым, И ветерком повеяло родным... Не море ли? Нет, это только хвоя Могильная, и в накипане пен Все ближе, ближе... *Marche funèbre*... [франц. – Траурный марш] Шопен... [посв. В.Г. Князеву] *Аллюз. Ахм940-62 (274)*; ...

ТРОША [знакомый О.Э. Мандельштама] Эта книга украдена Трошею в СХИ [в Сельскохозяйственном институте], И резинкою Вадиной Для Наташи она омоложена, Ей дадена В день посещения дядина. [о книге стих. О.Э. Мандельштама 1928 г., подаренной им Н.Е. Штемпель] *Шутл. ОМ937 (364.1)*

ФОНТАННЫЙ [в назв.: Ф. Дом – Шереметевский дворец на Фонтанке в Петербурге] *Deus conservat omnia* [лат. – Бог хранит всё] Девиз на гербе Фонтанного Дома Эпгрф. *Aхм940-62 (273)* ...

Релевантность комментариев в источниках

Как уже отмечалось, одним из важнейших ресурсов для комментирования выступает справочный аппарат в различных изданиях стихотворных произведений, причем не только изданий, выбранных в качестве источников словаря, но

и более полных академических собраний сочинений. Свод информации такого рода особенно важен, когда встает необходимость объяснить не общезыковое употребление, которое можно обнаружить в толковых или специальных словарях, а индивидуально-авторский факт поэтической речи, стоящие за поэтическим текстом биографические обстоятельства и т.п. К сожалению, текстовые источники необходимую информацию дают далеко не всегда.

Примером нерелевантных данных служат комментарии к «Стихам об Америке» В. Маяковского. В разных изданиях, включая академическое собрание сочинений, приводятся без каких-либо изменений краткие пояснения самого поэта, обычно иронические и не всегда точные, например: «*Мек моней?*» – «*Делаешь деньги?*» – вместо привета (примеч. автора).

Такая странная традиция тем более огорчительна, что этот стихотворный цикл представляет собой буквально кладезь интересного лингвистического материала. Как известно, у Маяковского иноязычные вкрапления играют важную роль в поэтическом тексте, в его стихах можно встретить латинские, французские, испанские единицы, но особенно интересны его эксперименты с английским языком. Практически незнакомый Маяковскому (как и многим его современникам-соотечественникам) американский вариант английского языка поэт воспринимал на слух, причем очень чутко и точно. Как показывает обращение к НКРЯ [28] и в особенности Поэтическому подкорпусу, Маяковский не только зафиксировал в поэтических текстах отдельные английские слова, но и смог вычленить самые характерные лексемы, причем некоторые из них отмечаются среди первых вхождений соответствующих единиц в русский язык: *бизнес*, *офис* и др. Даже формы, которые отличаются от принятых сегодня вариантов, нередко оказываются более точными, на что важно обратить внимание современного читателя, ср.: *гёрл* (англ. *girl* – девушка), *джаб* (англ. *job* – работа), *опен* (англ. *open* – открывать), *сенчери* (англ. *century* – век).

Комментирование таких вкраплений оказывается сложной задачей, для решения которой авторам Словаря приходится привлекать дополнительные источники информации, проводить дополнительные исследования. Ср.:

УЭЙ [англ. *way* – дорога, путь] Как над серыми / хатами / огненные перья / и руки / холёные / тugo / у горл. / Но... / «итс э лонг уэй / ту Типерери, / итс э лонг уэй / ту го!» [первые строки англ. маршевой песни «It's a long way to Tipperary...»] («Путь далекий

до Типперэри, путь далекий домой...»); об иностранной военной интервенции в России (1918–1921)] *Цит. M927 (557)*

ФЕЙМУС [англ. *famous* – известный, знаменитый] Сверху / разведывают / звезд взводы, / в средних / тайпистки / стрекочут бешено. / А в самом нижнем [этаже] – / «Дрогс сода, / грет энд фэймус кóмпани-нéйшнэл». [«Великая и знаменитая национальная компания шипучих напитков»] *M925 (212)*.

Как показывает пример последней словарной статьи, даже развернутый комментарий не всегда вмещает всю необходимую информацию. Традиционно приводимое во всех изданиях примечание самого Маяковского: «“Великая и знаменитая национальная компания шипучих напитков” – название парфюмерного магазина, при котором всегда имеется стойка для питья вод и еды мороженого» отчетливо иронично, что особенно видно по его нарочитой неточности. Трудно не заметить, что псевдоанглийское название собрано из нескольких частей: *Drugs & Soda (drug store / soda fountain)* – магазинчик (обычно в маленьких американских городах), состоящий из аптеки и закусочной с газированными напитками; слова *Company* и *National* часто входят в названия крупных компаний (например, *National Oil Company*). Исследователи отмечают, что приведенная конструкция составлена из разнородных элементов [29] или «далека от правильного английского» [30, с. 537], тогда как именно такая демонстративная неправильность и создает почти убийственную иронию.

Заключение

В отечественной авторской лексикографии конкорданс как жанр словаря языка писателя долгое время недооценивался. В основе этого лежало представление о том, что конкордансы предлагают читателю лингвистически не обработанный, хотя и объемный, материал, полученный компьютерным способом механическую подборку контекстов – зачастую незаконченных, искусственно ограниченных. В последние десятилетия традиционный лексикографический жанр существенно обновился, конкорданс стал восприниматься как форма авторского словаря, обладающая большим исследовательским потенциалом [31]; [32].

Сводный «Словарь языка русской поэзии XX века», определяемый как конкорданс комментирующего типа, не просто содержит выверенные полноценные контексты, но и включает большой массив информации об особенностях функционирования слова в поэтическом языке. Если толкование малоизвестной лексемы, грамматическая

и стилистическая характеристика, указания на специфику словоупотребления и т.п. даются, по необходимости, в зоне значения словарной статьи, то в зоне комментария к конкретному контексту могут приводиться самые разные сведения, которые позволяют более глубоко и полно понимать стихотворный текст.

Выявленные в процессе работы над Словарем типы комментариев – от краткого универсального до расширенного – соотносятся с разнообразием ситуаций, воссоздаваемых иллюстративными примерами, спецификой поэтической коммуникации, особенностями текстовых проявлений слова и т.д. Строгости лексикографического описания, единству подачи сходных сведений в разных словарных статьях служит формализация комментариев, а информационной насыщенности отдельной словарной статьи (особенно большого объема) – введение в нее комментариев разного содержания.

Рассмотренная в статье типология комментариев разработана применительно к сводному «Словарю языка русской поэзии XX века». Полагаем, что она может быть использована и при составлении авторских словарей других жанров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Цейтлин Р.М. Языка писателя словари // Русский язык: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Кауров. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. С. 669.
2. Шестакова Л.Л. Русская авторская лексикография: Теория, история, современность. М.: Языки славянских культур, 2011.
3. Салимова Л.М. Учебный словарь-комментарий к роману «Евгений Онегин». М., 2005.
4. Салтыков-Щедрин М.Е. Сказки. С приложением учебного словаря-комментария / Авторы словаря: В.Н. Ерохин, В.Я. Кузнецов, М.Л. Логунов и др. Тверь: Тверское обл. книжно-журнальное изд-во, 1996.
5. Вишневский К.Д. Романы И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»: словарь-комментарий. Пенза: Издательство ПГПУ, 2010.
6. Изотов В.П. Словарь-комментарий к песне В.С. Высоцкого «Притча о Правде и Лжи». Орел: ОГУ, 1999.
7. Тузова М.Ф. Лексический комментарий к повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Учен. зап. МОПИ им. Крупской. Т. 102а. Труды каф. рус. яз. Вып. 7. М., 1961. С. 624–629.
8. Кузьмина Г.Ш. «И образ мира, в слове явленный»: лингвокультурологический словарь-комментарий к произведениям С.Т. Аксакова / под ред. Л.Г. Саяховой. Уфа: РИО РУНМЦ, 2004.
9. Шестакова Л.Л. Учебные словари языка писателей // Русский язык в школе. 2022. Т. 83. № 6. С. 63–72. DOI: <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2022-83-6-63-72>
10. Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Вып. 1 / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова; Гл. ред. чл.-корр. РАН Ю.Н. Кауров. М.: Азбуковник, 2001.
11. Елистратов В.С. Словарь языка Василия Шукшина: Около 1500 слов, 700 фразеологических единиц. М.: Азбуковник; Русские словари, 2001.
12. Информационно-поисковая система «Словарь языка М.Е. Салтыкова-Щедрина». [Электронный ресурс] // <https://lexrus.ru/default.aspx?p=3223> (дата обращения: 25.03.2024).
13. Гладилина И.В., Усовик Е.Г. Опыт конструирования идеографического словаря окказионализмов (на материале произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина). Статья первая // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. № 1. С. 122–129.
14. Гладилина И.В., Усовик Е.Г. Опыт конструирования идеографического словаря окказионализмов (на материале произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина). Статья вторая // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. № 3. С. 122–132.
15. Изотов В.П. Зона комментариев в словарях авторских окказионализмов // Неология и неография: современное состояние и перспективы (к 50-летию научного направления): Сб. науч. ст. / Отв. ред. Т.Н. Буцева. СПб.: Нестор-История, 2016. С. 71–74.
16. Мокиенко В.М., Семенец О.П., Сидоренко К.П. «Горе от ума» А.С. Грибоедова: цитаты, литературные образы, крылатые выражения: Учебный словарь-справочник / Под общ. ред. К.П. Сидоренко. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009.
17. Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Басни Ивана Андреевича Крылова: цитаты, литературные образы, крылатые выражения: словарь-справочник / под общ. ред. К.П. Сидоренко. СПб.: Свое издательство, 2013.
18. Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Крылатые слова дилогии Ильи Ильфа и Евгения Петрова («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»): Словарь-справочник. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2022.
19. Грибоедов А.С. Горе от ума: Комедия в четырех действиях в стихах / А.С. Грибоедов. Словарь языка комедии «Горе от ума» / Л.М. Баш, Н.С. Зацепина, Л.А. Илюшина, Р.С. Кимягарова. М.: Оникс; Мир и Образование; Русские словари, 2007.

20. СЯРП – Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–IX – / Сост.: В.П. Григорьев (отв. ред.), Л.Л. Шестакова (отв. ред.), Л.И. Колодяжная (ред.), А.С. Кулева (ред.), В.В. Бакеркина, А.В. Гик, Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева. М.: Языки славянской культуры, 2001–2022–.
21. Григорьев В.П. Самовитое слово и его словарное представление // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 4. С. 69–74.
22. Григорьев В.П. Предисловие // Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 3–11.
23. Кулева А.С., Шестакова Л.Л. Комментарии в сводном словаре поэтического языка и их назначение в словарной статье // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей. Т. 22 / отв. ред. Л.В. Павлова, И.В. Романова. Смоленск: СмолГУ, Свиток, 2022. С. 420–434.
24. Словарь языка русской поэзии XX века. Т. IX. Книга 1: Только – Уехать / Сост. Л.Л. Шестакова (отв. ред.), А.С. Кулева (ред.), А.В. Гик. М.: Издательский Дом ЯСК, 2021.
25. Словарь языка русской поэзии XX века. Т. IX. Книга 2: Уж – Цезарь / Сост. Л.Л. Шестакова (отв. ред.), А.С. Кулева (ред.), А.В. Гик. М.: Издательский Дом ЯСК, 2022.
26. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Изд-во «Художественная литература», 1969.
27. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: В 20 т. М.: Наука, 2013–.
28. НКРЯ – Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс] // <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения 20.03.2024).
29. Федорова Л. Преимущества неперевода: английский язык в американских travelогах русских писателей (1890-х – 1930-х гг.) // Literature of the Americas. 2019. № 6. С. 187–219.
30. Karlinsky S. “More Piercing than a Whistle”: Notes on English Sounds in Russian Ears // Language Arts & Disciplines. Michaels L., Ricks C.B. (eds.). Berkeley: University of California Press, 1980. P. 532–538.
31. Бобунова М.А. Конкорданс XXI в.: новая старая форма // Вопросы лексикографии. 2016. № 2 (10). С. 41–54. DOI: 10.17223/22274200/10/3
32. Шестакова Л.Л., Кулева А.С. Авторская лексикография в электронно-цифровую эпоху // Terra Linguistica. 2023. Т. 14. № 3. С. 94–113. DOI: 10.18721/JHSS.14308
- Gl. red. YU.N. Karaulov. 2-e izd., pererab. i dop. [Russian Language: Encyclopedia. Chief editor Yu.N. Karaulov. 2nd ed., reprint. and additional]. Moscow: The Great Russian Encyclopedia, Bustard Publ., 1997, p. 669. (In Russ.)
2. Shestakova, L.L. *Russkaya avtorskaya leksikografiya: Teoriya, istoriya, sovremennost* [Russian Author's Lexicography: Theory, History, Modernity]. Moscow: Languages of Slavic cultures Publ., 2011. (In Russ.)
3. Salimova, L.M. *Uchebnyj slovar-komentarij k romanu “Evgenij Onegin”* [Educational Dictionary-Commentary on the Novel “Eugene Onegin”]. Moscow, 2005. (In Russ.)
4. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Skazki. S prilozheniem uchebnogo slovarya-komentariya. Avtory slovarya: V.N. Erokhin, V.YA. Kuznetsov, M.L. Logunov i dr.* [Fairy Tales. With the Application of an Educational Commentary Dictionary. Authors of the Dictionary: V.N. Erokhin, V.Ya. Kuznetsov, M.L. Logunov, etc.]. Tver: Tver region Book and Magazine publishing House, 1996. (In Russ.)
5. Vishnevsky, K.D. *Romany I. Ilfa i E. Petrova “Dvenadcat stuljev” i “Zolotoj telenok”: slovar-komentarij* [The Novels of I. Ilf and E. Petrov “The Twelve Chairs” and “The Golden Calf”: A Dictionary Commentary]. Penza: PGPU Publishing House, 2010. (In Russ.)
6. Izotov, V.P. *Slovar-komentarij k pesne V.S. Vysockogo “Pritchka o Pravde i Lzhi”* [Dictionary-Commentary on the Song by V.S. Vysotsky “The Parable of Truth and Lies”]. Orel: OSU Publ., 1999. (In Russ.)
7. Tuzova, M.F. *Leksicheskij kommentarij k povedisti A.S. Pushkina “Kapitanskaya dochka”* [Lexical Commentary on the Story of A.S. Pushkin “The Captain’s Daughter”]. Uchen. zap. MOPI im. Krupskoj. T. 102a. Trudy kaf. rus. yaz. Vyp. 7 [Scientific Notes of the Moscow Regional Pedagogical Institute named after Krupskaya. Vol. 102a. Proceedings of the Department of Russian Language, Issue 7]. Moscow, 1961, pp. 624–629. (In Russ.)
8. Kuzmina, G.Sh. *“I obraz mira, v slove yavlenyyj”: lingvokulturologicheskij slovar-komentarij k proizvedeniyam S.T. Aksakova. Pod red. L.G. Sayahovoij* [“And the Image of the World Revealed in the Word”: a Linguistic and Cultural Dictionary-Commentary on the Works of S.T. Aksakov. Edited by L.G. Sayakhova]. Ufa: RIO RUNMC Publ., 2004. (In Russ.)
9. Shestakova, L.L. *Uchebnye slovari yazyka pisateley* [Educational Dictionaries of the Language of Writers]. *Russkij jazyk v shkole* [Russian Language at School]. 2022, Vol. 83, No. 6, pp. 63–72. (In Russ.) DOI: <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2022-83-6-63-72>
10. *Slovar yazyka Dostoevskogo. Leksicheskij stroj idiolektu.* Vyp. 1. Rossijskaya akademiya nauk. In-t rus. yaz. im. V.V. Vinogradova; Gl. red. chl.-korr. RAN Yu.N. Karaulov [Dostoevsky's Dictionary of the Language. The Lexical Structure of the Idiolect. Issue 1. Russian Academy of Sciences. V.V. Vinogradov Institute of

REFERENCES

1. Zeitlin, R.M. *Yazyka pisatelya slovari* [The Language of the Writer Dictionaries]. *Russkij jazyk: Enciklopediya*.

- Russian Literature; Gl. ed. corr.-member of the RAS Yu.N. Karaulov]. Moscow: Azbukovnik Publ., 2001. (In Russ.)
11. Elistratov, V.S. *Slovar yazyka Vasiliya Shukshina: Okolo 1500 slov, 700 frazeologicheskikh edinic* [Dictionary of the Language of Vasily Shukshin: About 1,500 Words, 700 Phraseological Units]. Moscow: Azbukovnik, Russian dictionaries Publ., 2001. (In Russ.)
12. *Informacionno-poiskovaya sistema "Slovar yazyka M.E. Saltykova-Shchedrina"* [Information search engine "Dictionary of the language of M.E. Saltykov-Shchedrin"]. [Electronic resource] URL: <https://lexrus.ru/default.aspx?p=3223> (date of reference: 03/25/2024). (In Russ.)
13. Gladilina, I.V., Usovik, E.G. *Opyt konstruirovaniya ideograficheskogo slovarya okkazionalizmov (na materiale proizvedenij M.E. Saltykova-Shchedrina). Statya pervaya* [The Experience of Constructing an Ideographic Dictionary of Occasionalisms (Based on the Works of M.E. Saltykov-Shchedrin). Article One]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya* [Bulletin of Tver State University. Series: Philology]. 2016, No. 1, pp. 122–129. (In Russ.)
14. Gladilina, I.V., Usovik, E.G. *Opyt konstruirovaniya ideograficheskogo slovarya okkazionalizmov (na materiale proizvedenij M.E. Saltykova-Shchedrina). Statya vtoraya* [The Experience of Constructing an Ideographic Dictionary of Occasionalisms (Based on the Works of M.E. Saltykov-Shchedrin). Article Two]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya* [Bulletin of Tver State University. Series: Philology]. 2016, No. 3, pp. 122–132. (In Russ.)
15. Izotov, V.P. *Zona kommentariev v slovaryah avtorskih okkazionalizmov* [The Zone of Comments in Dictionaries of Author's Occasionalisms]. *Neologiya i neografiya: sovremennoe sostoyanie i perspektivy (k 50-letiyu nauchnogo napravleniya): Sb. nauch. st. Otv. red. T.N. Buceva* [Neology and Neography: Current State and Prospects (to the 50th Anniversary of the Scientific Direction): Collection of Scientific Articles. Ed. by T.N. Butseva]. St. Petersburg: Nestor-History Publ., 2016, pp. 71–74. (In Russ.)
16. Mokienko, V.M., Semenets, O.P., Sidorenko, K.P. *"Gore ot uma" A.S. Gribovedova: citaty, literaturnye obrazy, krylatye vyrazheniya: Uchebnyj slovar-spravochnik. Pod obshch. red. K.P. Sidorenko* [“Woe from Wit” by A.S. Griboyedov: Quotations, Literary Images, Winged Expressions: An Educational Dictionary. Under the General Editorship of K.P. Sidorenko]. St. Petersburg: Publishing House of the A.I. Herzen State Pedagogical University, 2009. (In Russ.)
17. Mokienko, V.M., Sidorenko, K.P. *Basni Ivana Andreevicha Krylova: citaty, literaturnye obrazy, krylatye vyrazheniya: slovar-spravochnik. Pod obshch. red. K.P. Sidorenko* [Fables of Ivan Andreevich Krylov: Quotations, Literary Images, Winged Expressions: Dictionary-Reference. Under the General Editorship of K.P. Sidorenko]. St. Petersburg: Svoe publishing house, 2013. (In Russ.)
18. Mokienko, V.M., Sidorenko, K.P. *Krylatye slova dilogii Ilji Ilfa i Evgeniya Petrova ("Dvenadcat stuljev" i "Zolotoj telenok"): Slovar-spravochnik* [Winged Words of the Dilogy of Ilya Ilf and Evgeny Petrov (“Twelve Chairs” and “Golden Calf”): Dictionary-Reference]. St. Petersburg: Publishing House of the Herzen State Pedagogical University, 2022. (In Russ.)
19. Griboyedov, A.S. *Gore ot uma: Komediya v chetyrekh dejstviyah v stihah. A.S. Gribovedov. Slovar yazyka komedii "Gore ot uma". L.M. Bash, N.S. Zacepina, L.A. Ilyushina, R.S. Kimyagarova* [Woe from Wit: Comedy in Four Actions in Verse. A.S. Griboyedov. Dictionary of the Comedy Language “Woe from Wit”. Ed. L.M. Bash, N.S. Zatsepina, L.A. Ilyushina, R.S. Kimyagarova]. Moscow: Onyx, World and Education, Russian Dictionaries Publ., 2007. (In Russ.)
20. *Slovar yazyka russkoj poezii XX veka. T. I–IX–. Sost.: V.P. Grigoriev (otv. red.), L.L. Shestakova (otv. red.), L.I. Kolodyazhnaya (red.), A.S. Kuleva (red.), V.V. Bakerkina, A.V. Gik, T.E. Reutt, N.A. Fateeva* [Dictionary of the Language of Russian Poetry of the 20th Century. Vol. I–IX–. Comp.: V.P. Grigoriev (ed.), L.L. Shestakova (ed.), L.I. Kolodyazhnaya (ed.), A.S. Kuleva (ed.), V.V. Bakerkina, A.V. Gik, T.E. Reutt, N.A. Fateeva. Moscow: Languages of Slavic culture Publ., 2001–2022–. (In Russ.)
21. Grigoriev, V.P. *Samovitoe slovo i ego slovarnoe predstavlenie* [The Self-Developed Word and Its Dictionary Representation]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 1994, Vol. 53, No. 4, pp. 69–74. (In Russ.)
22. Grigoriev, V.P. *Predislovie* [Preface]. *Slovar yazyka russkoj poezii XX veka. T. I* [Dictionary of the Language of Russian Poetry of the 20th Century. Vol. I]. Moscow: Languages of Slavic culture Publ., 2001, pp. 3–11. (In Russ.)
23. Kuleva, A.S., Shestakova, L.L. *Komentarii v svodnom slovare poeticheskogo yazyka i ih naznachenie v slovarnoj statje* [Comments in the Consolidated Dictionary of the Poetic Language and Their Purpose in the Dictionary Entry]. *Russkaya filologiya. Uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta: mezhvuzovskij sbornik nauchnyh statej. T. 22. Otv. red. L.V. Pavlova, I.V. Romanova* [Russian Philology. Scientific Notes of the Smolensk State University: Interuniversity Collection of Scientific Articles. Vol. 22. Ed. by L.V. Pavlova, I.V. Romanova]. Smolensk: SmolGU, Svitok Publ., 2022, pp. 420–434. (In Russ.)
24. *Slovar yazyka russkoj poezii XX veka. T. IX. Kniga 1: Tol'ko – Uekhat'.* Sost. L.L. Shestakova (otv. red.), A.S. Kuleva (red.), A.V. Gik [Dictionary of the Language of Russian Poetry of the 20th Century. Vol. IX. Book 1: Tol'ko – Uekhat'. Comp. L.L. Shestakova (ed.),

- A.S. Kuleva (ed.), A.V. Gik]. Moscow: Publishing House YASK, 2021. (In Russ.)
25. *Slovar yazyka russkoj poezii XX veka. T. IX. Kniga 2: Uzh – Cezar’*. Sost. L.L. Shestakova (otv. red.), A.S. Kuleva (red.), A.V. Gik [Dictionary of the Language of Russian Poetry of the 20th Century. Vol. IX. Book 2: Uzh – Cezar’]. Comp. L.L. Shestakova (ed.), A.S. Kuleva (ed.), A.V. Gik]. Moscow: Publishing House YASK, 2022. (In Russ.)
26. Mayakovskiy, V.V. *Stihotvoreniya. Poemy. Pjesy* [Poems. Poems. Plays]. Moscow: Publishing house “Hudozhestvennaya literatura”, 1969. (In Russ.)
27. Mayakovskiy, V.V. *Polnoe sobranie proizvedenij: V 20 t.* [Complete Works: In 20 Volumes]. Moscow: Nauka Publ., 2013–. (In Russ.)
28. *Nacionalnyj korpus russkogo yazyka* [National Corpus of the Russian Language]. [Electronic resource] URL: <http://www.ruscorpora.ru> (accessed 03/20/2024). (In Russ.)
29. Fedorova, L. *Preimushchestva neperevoda: anglijskij yazyk v amerikanskikh travelogah russkih pisatelej (1890-h – 1930-h gg.)* [Advantages of Non-Translation: English in American Travelogues of Russian Writers (1890s – 1930s)]. Literature of the Americas. 2019, No. 6, pp. 187–219. (In Russ.)
30. Karlinsky, S. “More Piercing than a Whistle”: Notes on English Sounds in Russian Ears. Language Arts & Disciplines. Michaels L., Ricks C.B. (eds.). Berkeley: University of California Press, 1980, pp. 532–538.
31. Bobunova, M.A. *Konkordans XXI v.: novaya staraya forma* [Concordance of the 21st Century: A New Old Form]. *Voprosy leksikografii* [Topics in the Study of Lexicography]. 2016, No. 2 (10), pp. 41–54. (In Russ.) DOI: 10.17223/22274200/10/3
32. Shestakova, L.L., Kuleva, A.S. *Avtorskaya leksikografiya v elektronno-cifrovyyu epohu* [Author’s Lexicography in the Digital Age]. Terra Linguistica. 2023, Vol. 14, No. 3, pp. 94–113. (In Russ.) DOI: 10.18721/JHSS.14308

Дата поступления материала в редакцию: 21 августа 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 4 сентября 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on August 21, 2024

Revised on September 4, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060049

Переписка С. А. Толстой и Т. А. Кузминской: к творческой истории романа «Анна Каренина»

© 2024 г. Н. И. Городилова

Кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
natromanova2007@yandex.ru

Резюме. В статье рассматривается неизданная переписка С.А. Толстой с Т.А. Кузминской как важнейший эпистолярный источник о жизни и творчестве Л.Н. Толстого, не введенный до сих пор в широкий научный контекст. Письма сестер 1870-х годов в совокупности с признаниями писателя позволяют реконструировать историю создания «Анны Карениной»: восстановить ход событий, повлиявших на творческий процесс и создавших определенную духовную атмосферу в период писания романа, выявить круг творческих интересов автора, нередко отвлекавших его от уже начатого замысла, увидеть особенности его рабочего ритма. Письма С.А. Толстой, многие годы близко наблюдающей писателя и в повседневном быту, и в периоды творческого увлечения, создают цельный облик Толстого – не только писателя, но и мужа, отца, хозяина поместья, и рождают у читателя эффект присутствия в событии, которое давно стало историей. Письма Т.А. Кузминской, передающие читательское восприятие, вписываются в многочисленные отклики современников и одновременно выделяются среди них за счет близости корреспондента к семье автора. Эпистолярное общение двух очень близких людей позволяет взглянуть на шедевр мировой литературы как на часть семейной хроники Толстых.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, роман, мемуарно-эпистолярный источник, архив, творческая история произведения, рецепция, биографический контекст.

Для цитирования: Городилова Н.И. Переписка С.А. Толстой и Т.А. Кузминской: к творческой истории романа «Анна Каренина» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 44–59. DOI: 10.31857/S1605788024060049

Correspondence to S. A. Tolstoy and T. A. Kuzminskaya: on the Creative History of the Novel “Anna Karenina”

© 2024 Natalia I. Gorodilova

Cand. Sci. (Philol.),
Leading Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
natromanova2007@yandex.ru

Abstract. The article examines the unpublished correspondence of S.A. Tolstoy with T.A. Kuzminskaya as the most important epistolary source about the life and work of L.N. Tolstoy, which has not yet been introduced into a wider scientific context. Letters from sisters in the 1870-s. together with the writer's confessions, they make it possible to reconstruct the history of the creation of “Anna Karenina”: to restore the course of events that influenced the creative process and created a certain spiritual atmosphere during the writing of the novel, to identify the range of the author's creative interests, which often distracted him from an already begun plan, to see the features of his work rhythm. Letters from S.A. Tolstoy, who has closely observed the

writer for many years both in everyday life and during periods of creative passion, creates a complete image of Tolstoy – not only a writer, but also a husband, father, owner of the estate, and gives the reader the effect of being present in an event that has long ago become history. Letters from T.A. Kuzminskaya, conveying the reader's perception, fit into the numerous responses of contemporaries and at the same time stand out among them due to the closeness of the correspondent to the author's family. Epistolary communication between two very close people allows us to look at a masterpiece of world literature as part of the Tolstoy family chronicle.

Key words: L.N. Tolstoy, novel, memoir-epistolary source, archive, creative history of the work, reception, biographical context.

For citation: Gorodilova, N.I. *Perepiska S.A. Tolstoj i T.A. Kuzminskoj: k tvorcheskoj istorii romana "Anna Karenina"* [Correspondence to S.A. Tolstoy and T.A. Kuzminskaya: on the Creative History of the Novel "Anna Karenina"]. *Izvestiâ Rossiijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 44–59. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060049

I

Значительная часть мемуарно-эпистолярных источников, в которых нашла отражение история создания романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», опубликована и введена в широкий научный оборот. Наиболее полно представлены материалы самого писателя. Правда, период работы над романом почти не отразился в его дневниках и записных книжках – отдельные записи 1873 и 1878 гг. содержат лишь скучные упоминания о новом произведении, – зато довольно много важных сведений запечатлелось в письмах. В этот период Толстой был особенно близок с Н.Н. Страховым и А.А. Фетом, продолжал многолетнюю переписку с А.А. Толстым и братом С.Н. Толстым – в письмах к ним с разной степенью подробностей автор рассказывал о ходе работы над «Анной Карениной», делился новыми творческими планами, высказывал важные суждения по вопросам эстетики, нередко сетовал на творческие кризисы, которые переживал крайне мучительно. Этот богатейший фактический материал убедительно реконструирует историю писания «Анны Карениной».

Еще одним важнейшим источником сведений о жизни и творчестве Толстого является мемуарно-документальное наследие его жены, Софьи Андреевны Толстой, значительная часть которого также издана. Отметим ее очерки воспоминаний, посвященные различным событиям из жизни большой семьи – женитьбе Толстого, его непростым взаимоотношениям с Тургеневым, смерти любимого сына Ванечки и др. Плодом многолетнего труда стала двухтомная книга воспоминаний «Моя жизнь», охватывающая значительный временной период – с 1844 по 1901 гг. Правда, пользоваться ее сведениями нужно критически: книга писалась по воспоминаниям с 1904

по 1916 гг. Соответственно, события 1870-х годов были для ее создательницы уже далеким прошлым, это и объясняло возникающие неточности в изложении ряда фактов. Скажем, действие романа «Анна Каренина», на самом раннем этапе работы над текстом, не открывалось драмой в семье Облонского, не было в ранних черновиках и знаменитой фразы о счастливых и несчастливых семьях [1, с. 213]. На неверность этого факта давно указали специалисты-текстологи, внимательно изучившие рукописи романа, – Н.К. Гудзий, подготовивший текст «Анны Карениной» и написавший ее творческую историю для Полного собрания сочинений писателя в 90 томах (Юбилейное издание) [2], а также В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшнур, выпустившие роман в серии «Литературные памятники» [3].

На протяжении почти всей своей супружеской жизни С.А. Толстая вела дневник, первая запись в котором была сделана спустя две недели после замужества (8 октября 1862 г.), а последняя – 9 ноября 1910 г., после смерти Толстого. Дневник представляет собой интересный «сплав из реалий, фактов, рассказов» о жизни большой семьи и «из описаний внутреннего состояния своей души, лирических исповедей и психологических этюдов» [4, с. 9]. Но записи в него вносились нерегулярно, и за период с 1873 по 1877 гг. есть лишь несколько кратких упоминаний о романе. Софья Андреевна фиксирует факты: роман у Толстого идет хорошо (17 апреля 1873 г.) [4, с. 88], Толстой уехал в Москву держать корректуры для февральской книжки «Русского вестника» (27 февраля 1877 г.) [4, с. 92] и др.

Особый интерес для исследователей представляет отдельная тетрадь, названная «Мои записи разные для справок». Здесь Софья Андреевна поставила перед собой задачу – запечатлеть

«не вседневную» жизнь мужа, а «умственную» [4, с. 495]. Записи охватывают период с 1870 по 1881 г. и содержат сведения о различных замыслах Толстого, многие из которых остались невоплощенными, передают его суждения на разные темы, освещают круг чтения. Здесь имеются сведения, которые не зафиксированы больше ни в одном документе о Толстом. Об «Анне Карениной» есть несколько ценных упоминаний: Софья Андреевна сообщает, когда Толстой приступил к работе над романом, какие впечатления вызывали творческий подъем, как создавались отдельные сцены.

Но эпистолярное наследие С.А. Толстой издано не в полном объеме. В архиве Государственного музея Толстого хранится довольно значительная по объему переписка Софьи Андреевны с младшей сестрой, Татьяной Андреевной Кузминской. Частично сведения из этого источника использовали Н.Н. Гусев [5]; [6] и П.И. Бирюков [7] для своих больших биографических работ о Толстом, а также Н.К. Гудзий при написании творческой истории романа, но использовали локально, чаще всего в качестве обоснования датировок, для восстановления хронологии работы над романом. В целом это соответствовало тем задачам, которые ставили перед собой специалисты. Но в таком случае факты, поскольку они приводились вне того событийного и, главное, эмоционального контекста, в котором они сообщались, оставались только сухими фактами. Часто выписки из писем ограничивались у исследователей сообщениями о Толстом и редко передавали реакцию, настроение, переживания Софьи Андреевны¹. При таком подходе к эпистолярному источнику утрачивалось нечто важное — целостность восприятия облика Толстого, ведь его жизнь не состояла исключительно из литературных занятий. Он был не только писателем, но и главой большой семьи, мужем, отцом, хозяином поместья. Письма Софьи Андреевны дают возможность увидеть знаменитого автора как за письменным столом, так и в повседневных делах и заботах, во взаимоотношениях с женой и детьми, в кругу родных и гостей. То он на весь день уходит на охоту, пока не ладится творческая работа, то поздними вечерами, когда «весь дом спит», накупив в Москве «пропасть нот», музицирует с женой в четыре

руки² или читает с ней вслух английские романы, то участвует в подготовке новогодней елки и ездит в Москву за подарками для детей и гостей, то знакомит детей с романами Жюля Верна («И дети весь день с нетерпением ждут этого <...>»³) или делает «маленькие задачи сложения и вычитания» с сыном Львом⁴, а то вдруг с Степаном Берсом «сцепился спорить о математике и весь мир забыл»⁵. Маленькие и большие события, о которых рассказывала С.А. Толстая, на глядно воссоздавали, как справедливо отмечала ее сестра в письме от 3 ноября 1874 г., атмосферу яснополянского быта, где каждая подробность интересна и важна. Вседневные события, бытовые эпизоды становились естественной рамой творческого процесса и не могли не влиять на него. Растворявшаяся на несколько лет публикация «Анны Карениной» в «Русском вестнике» объяснялась не только своеобразием творческого режима писателя, но и происходящими в семье событиями, выбивающими Толстого из рабочего настроения. Конечно, многие факты, о которых сообщает Софья Андреевна о муже, известны специалистам по его собственным отзывам, но от этого ее письма не теряют своей ценности, поскольку содержат наблюдения близкого человека, живущего бок о бок с неординарным творческим человеком и видящего ежедневно его сосредоточенную жизнь [4, с. 87]. Кроме того, Софья Андреевна более подробно рассказывает о тех же событиях, которыми и Толстой делился в письмах к друзьям и родным, но делился часто по-мужски скрупульезно и лаконично. Софья Андреевна была безмерно привязана к Татьяне Андреевне, видела в ней близкого друга⁶, с которым можно было обсудить самые разные темы, и эта высокая степень доверия к сестре рождала кровеносность многих признаний и, что не менее важно, эмоциональность высказываний. Переписка сестер — это

² Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 6 февраля 1874 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 38383. Л. 2 об.

³ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 9 января 1874 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3171. Л. 2 об.

⁴ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 12 декабря 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3194. Л. 2.

⁵ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 28 декабря 1874 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3181. Л. 2 об.

⁶ В своих письмах Софья Андреевна нередко обращается к сестре — голубчик, голубчик милый, «мой друг, самый милый и дорогой» (Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 20 августа 1871 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3134. Л. 2 об.), а в письме от 14 января 1873 г. она пишет о Татьяне Андреевне как о самой для нее «близкой во всём свете» (Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 14 января 1873 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3158. Л. 1 об.).

¹ Например, Н.Н. Гусев, цитируя в «Материалах к биографии...» письмо С.А. Толстой к сестре от 20 марта 1873 г., приводит только ее слова о том, что Толстой начал писать новый роман, и пропускает эмоциональную реакцию — «Я этому рада <...>» [5, с. 133].

задушевный разговор двух очень близких людей, не скованный внутренней цензурой. В августе 1871 г. Татьяна Андреевна переехала жить на Кавказ в связи с переводом по службе мужа, Александра Михайловича Кузминского, назначенного прокурором в Кутаиси. Софья Андреевна тяжело переживала отъезд сестры. В ее дневнике есть проникновенное признание: «В душе пусто, грустно и страх перед жизнью врозь от такого друга <...>. Я чувствую, что у меня оторвана часть моей души <...>. Что-то во мне умерло, и я знаю это горе, которое не выплачешь сразу, а которое годами продолжается и отзывается при всяком воспоминании нестерпимой болью души» [4, с. 84]. И первые письма ее к сестре проникнуты сильным чувством горечи от разлуки: «Милая Таня, так ты еще сильно живешь в нашем доме, так всякая безделица и дышит еще тобой, что я ни на минуту не могу забыть о тебе, и эти воспоминания тебя и всей твоей жизни у нас так больно меня давят, что единственное средство облегчиться – написать скорей тебе и выплакаться над письмом этим»⁷. Переписка сестер не только знакомит с фактами жизни Толстого в 1870-е годы, но создает у читателя впечатление непосредственного присутствия в событии, его совместного переживания вместе с семьей Толстых. Однако необходимо сделать важную оговорку. В письмах Софьи Андреевны личность Толстого раскрывается все-таки не во всей своей диалектической сложности, в них ничего не сказано о внутренних сомнениях, о мучительных религиозных исканиях автора, которые особенно усилились в период писания «Анны Карениной», поэтому и история создания романа, восстановленная по ее рассказам сестре, не охватывает всего многообразия внешних и внутренних фактов, влиявших на нее, и имеет некоторую долю условности.

II

Многие годы Софья Андреевна была верной помощницей Толстого в его литературных трудах, переписчиком произведений, прекрасно разбирающим не всегда простой почерк и умеющим читать сильно замаранные черновики⁸. Как жена писателя она была близкой свидетельницей творческого процесса и с разной степенью подробностей делилась своими наблюдениями с сестрой. С 1873 по 1877 г. «Анна Каренина» займет свое

⁷ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 20 августа 1871 г. Л. 1.

⁸ И.Л. Толстой вспоминал про отца: «У него был плохой почерк и ужасная манера вписывать целые фразы между строк, в уголках листа, а иногда даже и поперек» [8, с. 107].

место в переписке сестер. Отзывы Софьи Андреевны в совокупности с признаниями самого Толстого позволяют воссоздать атмосферу их жизни в период писания романа.

Первое упоминание о возникновении нового художественного произведения встречается в письме от 19 или 20 марта 1873 г.: сообщая сестре, что Толстой «вдруг», «неожиданно» начал писать «роман из современной жизни»⁹, Софья Андреевна зафиксировала важный перелом в литературных занятиях мужа¹⁰. Сюжет о неверной жене настолько «взял <...> за душу» [9, с. 25], что Толстой оставил исторический роман из времен Петра I, над которым долго и мучительно работал с зимы 1870 г. и исторические лица которого, как очень точно замечает Софья Андреевна в том же письме, до сих пор «еще не дышат»¹¹. При этом работа над «Анной Карениной» протекала очень неровно, периоды вдохновенного увлечения замыслом сменялись охлаждением и даже отвращением к роману, отчаянием в своих силах¹²: непросто создавался этот первый в жизни Толстого «именно роман» [9, с. 25] по многим причинам. Тут и непростые жизненные обстоятельства, и непредсказуемость творческого процесса, и, главное, упорное нарастание того чувства неудовлетворенности жизнью, которое не позволило Толстому уйти с головой в мир художественных образов и которое привело к серьезному мировоззренческому кризису. Неслучайно вслед за «Анной Карениной» Толстой выпустит «Исповедь» [10, с. 397].

Период создания романа совпал с довольно непростой полосой в жизни семьи Толстых. Первая же остановка в писании была вызвана горестными событиями – смертью в начале мая 1873 г. старшей дочери Кузминских Даши, потрясшей Толстых не меньше, чем если бы они потеряли собственного ребенка, и гибелью (это был уже второй несчастный случай) пастуха от быка, которая «ужасно поразила» писателя [9, с. 31].

⁹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 20 марта 1873 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3161. Л. 2. Вариативность даты объясняется тем, что первоначально написанная цифра 19 была исправлена Софьей Андреевной на 20.

¹⁰ О неожиданном увлечении новым творческим замыслом писал и Толстой. В частности, Н.Н. Страхову он признавался 25 марта 1873 г., что «Анна Каренина» родилась «невольно, нечаянно» [9, с. 16].

¹¹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 20 марта 1873 г. Л. 2 об.

¹² В письмах Толстого встречаются полярные оценки своего произведения: «очень живой, горячий» роман [9, с. 16] со временем превращается в «скучную, пошлую» «Анну Каренину» [9, с. 197].

Налаженная осенью 1873 г. работа над романом снова неожиданно останавливается — 9 ноября 1873 г. умирает младший сын Толстых Петя. Это была первая смерть в семье за 11 лет, и на некоторое время привычная жизнь расстроилась. Оба родителя понимали, что легче пережить смерть маленького, чем взрослого, ребенка, но, как писал Толстой А.А. Фету, «сердце, и особенно материнское <...> не рассуждает, и жена очень горюет» [9, с. 55]. В письме от 18 ноября Софья Андреевна делится горем с сестрой: «Прошло уже десять дней, а я хожу все, как потерянная, все жду услыхать, как бегут быстрые ножки и как кличет его голосок меня, еще издалека. Ни один ребёнок не был ко мне так привязан, и ни один не сиял таким весельем и такой добротой. Во все грустные часы, во все минуты отдыха после ученья детей, я брала его к себе и забавлялась им, как никем из других детей не забавлялась прежде. И теперь все осталось — но пропала вся радость, все веселье жизни»¹³. И далее: «И пошла опять теперь наша жизнь по-старому, и только для меня одной потух радостный свет в нашем доме — свет, который давал мне весёлый, любящий добряк Петя и которым освещались все мои самые грустные минуты» [6, с. 175]. Но налаживалась жизнь на старый лад довольно трудно. 19 декабря¹⁴ 1873 г. Софья Андреевна сообщала сестре о муже: «После смерти Петюшки он долго не мог приняться за дело <...>»¹⁵. Петя, «для отца еще не имеющий никакой прелести», тем не менее, как признавался Толстой, «оставил такую пустоту в доме», которой никто не ожидал [9, с. 56]. Проходит пара месяцев, и 27 февраля 1874 г. Софья Андреевна, сообщая сестре о поразившей всех смерти брата Володи Берса, признается: «Полоса несчастий еще не прошла над нашей семьей, и так и гнешь голову, как бы ожидая еще новых и новых ударов»¹⁶. Рассказав сестре подробности о болезни брата, которые ей удалось узнать из письма матери, она снова возвращается к мучившим ее переживаниям: «К кому мрачному, безвыходному взгляду на жизнь привели меня эти три близкие мне смерти: Даши, Пети и Володи — ты не можешь себе представить. Несмотря на всю мою бодрость духа, на способность находить спокойное и счастливое в жизни,

теперь я почти утратила эту способность. Смотрю на своих детей и думаю: зачем я их учу, и мучаю, и браню, может быть, и жить не будут»¹⁷.

Эти события задали своеобразный эмоциональный камертон писанию романа: впереди семью Толстых ожидало еще несколько серьезных испытаний. Подготовка материала для первых номеров журнала «Русский вестник» с главами из «Анны Карениной» осложнилась тяжелой болезнью, а затем и мучительной смертью (ужасные страдания растянулись почти на месяц) 20 февраля 1875 г. грудного сына Николеньки. Толстому было вдвое тяжело: и за сына, и за жену, которая должна была ходить за ребенком и одновременно ждать его смерти. Софья Андреевна очень подробно описала свои переживания этого времени в письме к сестре от 23 февраля 1875 г.: «Все дни и все ночи я не спускала с рук ребенка; едва успевала урывками есть, а спала часа по два в ночь, а то иногда только сидя на стуле. Я все слёзы свои выплакала над ним в эти длинные ночи, в которые я его, горящего, держала на руках и знала, что он плох»¹⁸. И далее: «Последнюю ночь я от усталости и прилива молока совсем изнемогла и сидел Лёвочка. При нём и умер мальчик. Он очень жалеет и жалел его; такой был чудесный, энергический, живой и полный огня мальчик. Такие и не живут»¹⁹. Несколько тяжело переживал эту смерть Толстой, свидетельствуют его слова А.А. Толстой, спустя чуть больше года после смерти сына, о том, что «до сих пор больно, очень больно вспоминать эту ужасную неделю его умирания» [11, с. 328]. Не менее драматично и завершался 1875 год. Начавшийся в семье коклюш, с мучительными припадками кашля, вызвал осложнения, а затем и тяжелые роды у Софьи Андреевны. Оказавшись на грани жизни и смерти, она родила на 5-й день болезни крошечную девочку, «которая закричала довольно громко, но потом все утихала и через 1 ½ часа умерла»²⁰. Не успела оправиться от болезни Софья Андреевна, как слегла и вскоре умерла «в страшных мучениях» [11, с. 328] недавно переехавшая из монастыря на постоянное проживание в Ясную

¹³ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 18 ноября 1873 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3169. Л. 1 об.

¹⁴ В 90 томном Полном собрании сочинений (Юб. изд.) письмо ошибочно датировано 18 декабря [2, с. 591].

¹⁵ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 19 декабря 1873 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3170. Л. 1 об.

¹⁶ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 27 февраля 1874 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3172. Л. 1.

¹⁷ Там же. Л. 2.

¹⁸ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 23 февраля 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3183. Л. 1 об.—2.

¹⁹ Там же. Л. 3.

²⁰ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 ноября 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3193. Л. 1—1 об. Преждевременно рожденную и вскоре умершую 30 октября 1875 г. девочку окрестили Варварой.

Поляну тетушка Пелагея Ильинична Юшкова²¹: «Она лежит три недели в постели, нога болит в коленке ужасно, лихорадочное состояние, ничего не ест, кроме двух, трех ложек бульону в сутки, стонет и страдает»²². Толстой признавался А.А. Толстой 8...12 марта 1876 г., что «эта смерть старухи 80-ти лет» подействовала на него так, как никакая другая [11, с. 328], и он постоянно о ней думает. Свидетельствует об этом и Софья Андреевна. Так, 12 декабря 1875 г. она сообщает сестре, что Толстой «очень принимает к сердцу»²³ болезнь тетеньки, а 25 декабря снова повторяет, что, «если б не вся эта грустная история с тётикой», очередные главы появились бы уже в январском номере журнала, «а теперь вряд ли поспеют»²⁴. Так ушла из жизни последняя представительница старшего поколения семьи. За год до этого, 20 июня 1874 г. умерла любимая воспитательница Толстого, Т.А. Ергольская, смерть которой хотя и была вполне ожидаемая, поскольку «она медленно и равномерно умирала», но все же ставшая «единственным и неожиданно поразительным событием» [9, с. 96]. С утратой П.И. Юшковой и Т.А. Ергольской для Толстого «разорвалась одна из важных связей с прошедшим» [9, с. 108], с поколением его родителей, с эпохой детства и юности, и он переживал этот разрыв болезненно.

Известны многочисленные признания Толстого, как «ужасно тяжело было» ему осенью 1875 г. [9, с. 216]. Не раз писала о гнетущей атмосфере этого времени и Софья Андреевна: «Сегодня мои именины и очень одинокие, и грустно, что все больны»²⁵; «Все больны, выйти нельзя, и погода ужасная»²⁶; «Ужасно все это тяжело, и я так стала нетерпелива; и совестно, а ропщу и тоскую часто, что на нас все напасти»²⁷. С нового 1876 г.

²¹ Пелагея Ильинична Юшкова заболела 20 ноября и скончалась 22 декабря 1875 г.

²² Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 12 декабря 1875 г. Л. 1–1 об.

²³ Там же. Л. 2.

²⁴ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 декабря 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3195. Л. 2 об.

²⁵ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 17 сентября 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3191. Л. 2. В Полном собрании сочинений Толстого в 90 томах письмо ошибочно датировано 27 сентября [2, с. 617].

²⁶ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от <14 октября 1875 г.> // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3192. Л. 2. Здесь и далее, в случае отсутствия в письме числа и года, приводится датировка, установленная сотрудниками ОР ГМТ.

²⁷ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 12 декабря 1875 г. Л. 1 об. Здесь описаны впечатления от болезни тетеньки П.И. Юшковой.

жизнь семьи начала постепенно налаживаться, Толстой принялся за «Анну Каренину», но в феврале 1876 г. он признавался брату С.Н. Толстому: «Я пишу и довольно много занимаюсь, дети хороши, но всё это не веселит никак» [9, с. 248]. Думается, что причина тревожного настроения Толстого заключалась во многом в его страхе за здоровье жены. Это подтверждает и Софья Андреевна, писавшая Кузминской: «<...> Лёвочка моим нездоровьем тревожится, и я ему мешаю часто этим заниматься» [2, с. 619]. Толстой так определил главную перемену в своей семейной жизни этого времени: жена из бодрой и энергичной женщины превращается в болезненную натуру [9, с. 243], а без здоровья жены нет благополучия в доме [9, с. 253]. Действительно, начиная с 1874 года, в своих письмах к сестре Софья Андреевна часто жалуется на недомогание, которое стало постоянно тревожить ее. Рассказывая сестре о перенесенных осенью 1875 г. страданиях, она отмечала: «Во время моей болезни тетенька Полина была очень полезна и добра. Хозяйничала, за детьми и гувернантками смотрела и была центр, все знали, к кому обращаться, что очень важно»²⁸. Таким центром была Софья Андреевна для своей семьи (А.А. Фет очень точно назвал ее «главным нервным узлом <...> семейного организма» Толстых [9, с. 217]): налаживая быт, присматривая за детьми и людьми, она как хозяйка большого дома, в том числе создавала комфортную для творческих занятий Толстого атмосферу. Правда, заботы о семье не могли не затрагивать и писателя. В период писания «Анны Карениной» старшие дети подросли и стали требовать к себе уже значительно большего внимания, их воспитание с 1874 г., по признанию писателя, «как будто поднялось на новую ступень» [11, с. 318]: они очевидно переросли дядек и нянь, и родителям необходимы были серьезные помощники. Письма Софьи Андреевны очень живо передают ту постоянную тревогу, которую она испытывала в связи с взрослением детей. Поиск учителей, забота о том, чтобы дети не отставали от общего уровня образования, переживания за их успехи и неудачи, волнения в связи с замечаемыми в них дурными наклонностями – все эти темы неоднократно поднимаются в переписке сестер и передают те заботы, которые волновали и Толстого. Неслучайно в письмах Софьи Андреевны часто встречаются признания такого рода: «<...> вся

²⁸ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 ноября 1875 г. Л. 2 об.

моя жизнь это есть обученье детей; я только это и делаю и только об этом и думаю<...>²⁹.

К 1870-м годам у Толстого сложился определенный ритм работы, который также значитель но влиял на творческий процесс. Письма Софьи Андреевны с сообщениями о занятиях мужа выявляют заметную закономерность:

Толстой «налаживается писать и ходит на охоту»³⁰; «Лёвочка еще совсем почти не занимается, все охотится и говорит, что «не идёт» (17 сентября 1875 г.) [6, с. 207]; «Лёвочка взялся очень усердно за Анну Каренину <...>³¹; «<...> Лёвочка, не разгибаясь, сидит над мартовской книгой <...>³².

«<...> Лёвочка за писанье свое еще не взялся <...>», но «много читает и гуляет и думает, собирается писать» (19 октября 1876 г.) [2, с. 622]³³; «Лёвочка совсем не пишет, в унынии и все ждет, когда уяснится у него в голове и пойдет работа» (11 ноября 1876 г.) [2, с. 622]; «Анну Каренину мы пишем наконец-то по-настоящему, т.е. не прерываясь. Лёвочка, оживленный и сосредоточенный, всякий день прибавляет по целой главе; я усиленно переписываю <...>» (9 декабря 1876 г.) [6, с. 210]; 25 февраля 1877 г. Софья Андреевна сообщает об «усиленном писанье», которое и могло стать причиной головных болей³⁴; 12 марта 1877 г.: «Все это время он много писал, и во всякой книге Вестника печатается Анна Каренина. В апрельской книге будет конец, и над ним теперь придётся еще много работать»³⁵.

Таким образом, наиболее плодотворное рабочее время совпадало с зимой и ранней весной³⁶, летом же наступало любимое писателем «состояние праздности умственной» [9, с. 96], а осень,

особенно первая ее половина, уходила на внутреннюю подготовку к работе. Роман, по сути, был написан в несколько этапов весенне-зимнего периода. Отметим стадии наиболее интенсивного писания «Анны Карениной». Март – середина мая 1873 г. – самый первый этап работы над текстом, когда автор был по-настоящему увлечен новым замыслом. Сохраняется интерес к роману и в ближайший рабочий сезон (сентябрь 1873 г.³⁷ – начала марта 1874 г.), неслучайно во многих письмах этого времени Софья Андреевна сообщает сестре, что усиленно переписывает «Анну Каренину» (см. письма от 9 января, 6 февраля и 2 марта 1874 г.). «Страшно возбужденно», по словам Толстого, он жил в январе – апреле 1875 г. [9, с. 142]: новое страстное увлечение педагогической (открытие школ, печатание «Новой Азбуки», составление грамматики и задачника), рождение «сюжета нового писанья» [9, с. 149] заметно снизили интерес к роману, и только договор с журналом «Русский вестник»³⁸ побудил автора, как пишет Софья Андреевна 30 января 1875 г., «*по неволе*» засесть за «Анну Каренину»³⁹. Декабрь 1875 г. – апрель 1876 г. – «нравственно очень тяжелая зима» [9, с. 248], которой предшествовала грустная осень с серьезной болезнью домашних; работа над романом, который кажется теперь автору скучным и надоевшим, продвигается вперед, но отсутствие душевного спокойствия, необходимого для творчества, значительно замедляет рабочий процесс. Середина ноября 1876 г. – май 1877 г. – период завершения романа, когда Толстой вошел в «состояние веселой работы» [9, с. 304], состояние, очень близкое к тому, которое он испытал в самом начале писания.

Рассказы Софьи Андреевны позволяют увидеть и другую «постоянную» творческого процесса: зависимость настроения Толстого от работы. Когда роман успешно продвигался вперед, автор испытывал душевный подъем и внутреннее удовлетворение, и наоборот, остановки в писании, объяснимые различными причинами, иногда и

²⁹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 6 февраля 1874 г. Л. 2.

³⁰ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 26 августа 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3190. Л. 3 об.

³¹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 декабря 1875 г. Л. 2 об.

³² Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 17 марта <1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3216. Л. 2.

³³ В 90-томном Полном собрании сочинений Л.Н. Толстого, откуда взята цитата, а также у Н.Н. Гусева [5, с. 242] письмо неверно датировано 10 октября. См.: Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 19 октября 1876 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3203. Л. 2 об.

³⁴ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 февраля 1877 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3213. Л. 3.

³⁵ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 12 марта 1877 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3215. Л. 1 об.

³⁶ См., напр., письма Толстого к А.А. Фету от 29 февраля...1 марта 1876 г. [9, с. 253] и от 22...23 марта 1877 г. [9, с. 315-316].

³⁷ Правда, 23...24 сентября 1873 г. Толстой признавался Н.Н. Страхову, что ему осенью всегда не хватает «внутреннего света» для настоящего увлечения творчеством [9, с. 49], и тому же корреспонденту сообщал, что работа над романом «пошла хорошо в ход» только в декабре [9, с. 61].

³⁸ Вопреки желанию Толстого издавать роман отдельной книгой, он был вынужден пойти на соглашение с журналом ввиду необходимости в короткий срок найти довольно крупную сумму денег для приобретения имения. Правда, было в этом решении и желание «связать» себя обязательствами, чтобы завершить работу над романом [9, с. 121].

³⁹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 30 января <1875 г.> // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3182. Л. 1 об.

отсутствием «расположения духа», необходимо для работы [9, с. 61], вызывали уныние, апатию и даже отчаяние. Но обе фазы — и рабочая, и вынужденно бездеятельная — сопровождались сильным физическим и эмоциональным напряжением: Толстой никогда не писал спокойно, но всегда «усиленно», возбужденно и крайне тяжело переносил периоды, когда в занятиях почему-либо возникал перерыв. Софья Андреевна была права, сообщая сестре, что писание у Толстого шло «всегда в ущерб его здоровью»⁴⁰.

Интересны письма Софьи Андреевны не только сообщением разнообразных сведений о деятельности мужа, но и ее восприятием писания Толстого, ведь долгие годы именно она была первым его читателем. Правда, в ее посланиях к сестре довольно редко встречаются непосредственно оценочные высказывания об «Анне Карениной», и, как правило, они довольно лаконичны. 19 декабря 1873 г. она делится своим первым читательским впечатлением, говоря, что роман «очень будет хорошо»⁴¹. Дважды хвалит Софья Андреевна главы, появившиеся в февральской книге «Русского вестника» за 1876 г. Около 21 февраля 1876 г. она коротко сообщает, что «очень хорошо» то, что недавно опубликовано⁴². И в следующем письме от 17 марта 1876 г. снова повторяет: «Январская книга не очень хороша, но февральская, по-моему, чудесна <...>»⁴³. Отметим, что и Толстой, который редко испытывал чувство удовлетворения от написанного, остался доволен главами, о которых писала его жена. По свидетельству Н.Н. Страхова, начало 4-й части романа вызвало всеобщий «крик удовольствия» и привело всех «в неистовый восторг» [12, с. 253].

Более интересны признания Софьи Андреевны другого рода, признания, свидетельствующие о том, что писательское дело мужа — очень важная часть ее жизни. Она неоднократно говорит сестре, как огорчает ее, когда Толстой не пишет, когда у него «не идет» работа. Например, 16

⁴⁰ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 19 декабря 1873 г. Л. 1 об.

⁴¹ Там же. Л. 2 об.

⁴² Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от <около 21 февраля 1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3199. Л. 3.

⁴³ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 17 марта <1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3216. Л. 2.

Ср. слова Толстого Н.Н. Страхову в середине февраля 1876 г.: «Первая книга суха, да и кажется плоха, но нынче же посылаю корректуры 2-й книги, и это, я знаю, что хорошо» [9, с. 247]. В январском номере журнала были опубликованы главы XI–XXVIII третьей части романа, а в февральском — главы I–XV четвертой части.

октября 1874 г. читаем: «Роман совсем заброшен, и это меня огорчает» [6, с. 175]⁴⁴. О том же и в письме от 19 октября 1876 г. В переживаниях Софьи Андреевны есть, конечно, беспокойство за здоровье близкого человека, слишком интенсивно отдающего себя работе и мучительно переживающего периоды творческого упадка, но есть и нечто другое, нечто похожее на авторское самолюбие. Очень показательны с этой точки зрения письма осени 1874 г., когда Толстой страстно погрузился в дело народных школ и совсем не занимался «Анной Карениной». Софья Андреевна призналась Кузминской, что не может по-настоящему сочувствовать школам (письмо от 26 ноября и 10 декабря 1874 г.) и что «эти азбуки, арифметики, грамматики» презирает [6, с. 194] и считает своим истинным делом «переписывать бессмертную Войну и мир или Анну»⁴⁵. Она с некоторой долей иронии называет себя настоящей писательской женой⁴⁶, но в этой иронии скрыто глубокое личное чувство. Для нее художественное творчество мужа — это своего рода выход из повседневных бытовых забот, особая сфера духовных интересов, поэтому она и волнуется «ужасно» писанием Толстого, и наслаждается им, и испытывает недостаток чего-то очень важного в своей жизни, когда художественная работа не занимает писателя⁴⁷. Софья Андреевна любит переписывать черновики мужа, или, если говорить ее словами, она этим не скучает⁴⁸. В сознании юного тогда Илюши Толстого осталось воспоминание об «Анне Карениной» как романе, «над которым работают одинаково и папа и мама», и труд Софьи Андреевны казался мальчику даже большим, так как переписывала она все свободное время и спать ложилась поздней ночью [8, с. 107].

Софья Андреевна таким образом чувствовала свое приобщение, хотя бы частичное, к творческому процессу, с одной стороны, и более тесную связь, единение с мужем, с другой. Неслучайно иногда Софья Андреевна употребляет местоимение «мы», когда говорит о писании Толстого: «наше авторское дело»⁴⁹, «Анну Каренину мы пишем наконец-то по-настоящему <...>» (9 декабря

⁴⁴ В книге Н.Н. Гусева, откуда приводится цитата, письмо неверно датировано 1873 г.

⁴⁵ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 10 декабря 1874 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3180. Л. 2 об.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. Л. 2.

⁴⁸ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 12 марта 1877 г. Л. 1 об.

⁴⁹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 10 декабря 1874 г. Л. 2 об.

1876 г.) [6, с. 210]. И успех романа, конечно, не мог ее не радовать. 25 января 1877 г. она откровенно признается сестре: «<...> упиваюсь с наслаждением славой своего супруга»⁵⁰. Летом 1875 г., без большого желания собираясь выезжать из Ясной Поляны в Самарские края (на кумыс) и тем самым лишаясь совместно проведенного лета с любимой сестрой, Софья Андреевна находит утешение в том, что муж «на всю зиму сохранит свое здоровье и будет легко заниматься<...>»⁵¹.

Софья Андреевна каждодневно наблюдала занятия Толстого, хорошо знала особенности его писательской манеры, поэтому ее письма содержат интересные штрихи творческого облика писателя. Так, она сообщает сестре, что Толстой «по своей всегдашней привычке перемарывает и переделывает без конца»⁵². Неслучайно еще в самом начале работы она чутко уловила, что окончание нового романа – это дело отдаленного будущего (см. ее письма от 19 декабря 1873 г. и от 6 февраля 1874 г.). Слишком хорошо знала и близко наблюдала Софья Андреевна, какой долгий и упорный труд обычно предшествовал публикации произведения. И, наоборот, в декабре 1876 г., когда Толстой, преодолев мрачное состояние духа, вдруг ожил и бодро принялся за «Анну Каренину», Софья Андреевна верно почувствовала, что теперь работа пойдет без перерыва до самого окончания романа, как и произошло в действительности (см. письмо от 9 декабря 1876 г.).

В письмах Софьи Андреевны личность Толстого часто отражается не только в прямом рассказе о нем, но и как бы опосредованно: зная многочисленную переписку Толстого с разными корреспондентами и его высказывания, можно увидеть своеобразное преломление его мыслей и чувств в мыслях и чувствах его жены. Совпадения, которые порой встречаются в высказываниях супругов, вполне естественны для близких людей, каждодневно связанных общим бытом, но и показательны в плане влияния Толстого на жену, возможно, ею не всегда осознаваемого. Самый простой случай совпадения – лексический повтор – можно увидеть в письмах зимы 1877 г. 25 января 1877 г. Софья Андреевна пишет сестре, что Толстой отправил материал для январского

номера журнала, но теперь «что-то запнулся»⁵³. В это же самое время, возможно, в тот же самый день и Толстой сообщает Страхову о возникших трудностях в работе: «<...> я запнулся на февральской книжке и мысленно еще только выбираюсь из этого запнутия» [9, с. 308].

Интересна реакция супругов на письмо Страхова от 13 февраля 1875 г. Рассказывая об успехе первых глав романа, критик упоминает скептиков, которые не увидели в новом произведении ничего важного, особенного и отнесли его к разряду произведений великосветской беллетристики. Сообщение Страхова отразилось и в письме Софьи Андреевны от 29 марта 1875 г. – «<...> многие в недоуменьи, что слишком просто; но это-то всех и поражает»⁵⁴ – и в ответе Толстого: «Всё так не просто (просто – это огромное и трудно достижимое достоинство, если оно есть), но низменно. Замысел такой частный» [9, с. 142]. У Софьи Андреевны – передача толков об «Анне Карениной», содержащихся в письме Страхова, у Толстого – полемический комментарий, при этом у супругов в качестве определения романа употребляется эпитет «просто», которого нет в письме критика. Это слово как характеристика романа появилось у Толстого еще в 1874 г., когда он планировал опубликовать роман отдельной книгой. В письме тому же Страхову от 6 марта 1874 г. он писал, что успеха не ждет, потому что очень просто [9, с. 71]. Об этом же и почти в тех же словах Толстой писал и А.А. Толстой [11, с. 309].

Совпадает Софья Андреевна с Толстым (возможно, осознанно или неосознанно следует за ним) и в осмыслиении каких-то важных жизненных событий. Осенью 1875 г., опасаясь за жизнь жены, Толстой так описал Фету свое душевное состояние: «Страх, ужас, смерть, веселье детей, еда, суета, доктора, фальшивь, смерть, ужас» [9, с. 216]. Сравним, что писала Софья Андреевна 25 февраля 1877 г. сестре, откликаясь на смерть ее дочери Тани: «И потом, как всегда бывает в горе, так стало мне странно, что хотя у меня такой камень на душе, а вся жизнь идет своим порядком; и дети уроки учат, и чай пьют, и я должна спешить корректуры переписывать»⁵⁵. Оба супруга фиксируют момент схождения в одной точке жизни и смерти, странное ощущение нереальности жизни в присутствии смерти. Только у Толстого

⁵⁰ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 января 1877 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3214. Л. 5.

⁵¹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 27 июня 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3188. Л. 2 об.

⁵² Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 6 февраля 1874 г. Л. 1.

⁵³ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 января 1877 г. Л. 5.

⁵⁴ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 29 марта 1875 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3184. Л. 2.

⁵⁵ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 февраля 1877 г. Л. 2 об.

это чувство выражено сильнее и эмоционально действеннее, поскольку он не объясняет свою мысль, а просто закрепляет в одном однородном ряду разнородные понятия, которые говорят сами за себя.

Смерть годовалого сына Пети вызывает у Толстых сходные переживания: речь идет не только о вполне понятном чувстве горя от потери, которое они оба испытали, но и об отношении к смерти. Толстой в письме А.А. Толстой от 6 марта 1874 г. рассказал, что он смотрит на смерть как «приближение к своему концу», поэтому и смерть близкого человека воспринимается как то, что «не больно, а только важно, значительно и прекрасно» [11, с. 309]. И, хороня сына, Толстой, как он признавался, в первый раз озабочился тем, где похоронить его самого [11, с. 309]. 19 декабря 1873 г. и Софья Андреевна сходным образом писала сестре: «<...> одно странно, что мне близка стала мысль о том, что в эту самую яму, куда опустили моего ребенка, опустят и меня, и это не страшно, но даже приятно, и эта яма, как будто мое место самое лучшее и законное, а теперь все только покамест» [6, с. 176].

III

Письма Т.А. Кузминской дают иной ракурс восприятия «Анны Карениной» – они отражают мнение читателя, впервые открывающего для себя новое творение известного автора. Среди многочисленных откликов современников, зафиксированных в личных документах (письмах, дневниках), опубликованных на страницах многочисленных периодических изданий, отзывы Татьяны Андреевны имеют одно важное преимущество: она входила в близкий круг семьи Толстых и хорошо знала их жизнь, внутренние отношения, живя летом по несколько месяцев в Ясной Поляне, могла свободно беседовать с писателем, а из писем сестры узнавала многообразные подробности о его литературной работе. Для Кузминской, как и для Софьи Андреевны, «Анна Каренина» – это роман милого Левочки, талантливого, но при этом близкого и родного человека, поэтому и читала она текст несколько иным взглядом, чем многие из ее современников, и видела в нем детали, возможно, не заметные стороннему наблюдателю.

Татьяна Андреевна была читательницей эмоциональной, живо восприимчивой, увлекающейся, она не вдавалась в анализ художественных достоинств или недостатков «Анны Карениной», не оценивала авторский замысел с точки зрения важности и актуальности его для современного

общественного момента, она с увлечением следила за развитием сюжета, переживала за судьбы героев. Ее письма передают живую, непосредственную реакцию читательницы, которая отдается чтению без предвзятого мнения, без предубеждения, чем грешили многие критики, писавшие статьи об «Анне Карениной». Дело тут было не только в ее близких отношениях с автором (Татьяна Андреевна могла откровенно высказать свое мнение, не стесняясь авторитета Толстого): роман очень понравился Кузминской, и она не скрывала того наслаждения, которое испытывала при его чтении. Так, 18 марта <1876 г.> она пишет сестре: «Вчера Оголина⁵⁶ прислала мне февральскую книгу Русского Вестника⁵⁷, и я (Саши не было дома), не отрываясь, прочла ее, это такая прелесть, такая живая вещь, которая поднимает тебя, когда прочтешь ее. Ну под конец я ревела, как будто сама кого-то лишилась»⁵⁸. Не менее сильное впечатление произвела и декабрьская книжка журнала за 1876 г., в которой были напечатаны главы XX–XXIX пятой части романа: «В декабрьской книжке Анна Каренина», я плакала как дура. Эта сцена между матерью и сыном всем, всем бросается в глаза своей прелестью. Со всех сторон слышу. Сегодня достали январскую⁵⁹, вот как мы здесь отстали, у кого и есть Русск⁶⁰ий в⁶¹естник, насилиу достанешь, а в библиотеке и думать нечего»⁶⁰. О третьей книжке «Русского вестника» за 1877 г. с первыми пятнадцатью главами седьмой части романа, Татьяна Андреевна делится впечатлениями 11 мая 1877 г.: «Вчера читала март Анны Карениной и еще под впечатлением, и узнавала вас и вашу жизнь (т.е. не описание, где находились и что делали), но с таким талантом описанные моральные неуловимые отношения, которые я теперь в этом описании поймала. Ну и роды, это такая прелесть, общий голос похвалы, а у меня, видно, глаза на мокром месте, я так слезы глотала»⁶¹.

⁵⁶ Софья Николаевна Оголина, жена знакомого Толстого, председателя судебной палаты в Тифлисе Александра Степановича Оголина.

⁵⁷ Февральский номер журнала высоко оценила и Софья Андреевна (см. ее письма к сестре от <около 21 февраля 1876 г.> и от 17 марта <1876 г.>).

⁵⁸ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от 18 марта <1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 7008. Л. 3 об.

⁵⁹ В первом номере «Русского вестника» за 1877 г. были опубликованы первые двенадцать глав шестой части романа.

⁶⁰ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от <начала апреля 1877 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 6978. Л. 4 об.

⁶¹ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от 11 мая <1877 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 7021. Л. 1 об. – 2.

Страстная заинтересованность романом видна и в нетерпеливом ожидании новых глав, эмоционально выраженном желании поскорее прочесть продолжение, в досаде на случающиеся перерывы в печатании романа. «Упреки» в адрес Толстого, заставляющего мучительно ждать продолжения романа, довольно часто встречаются в письмах Кузминской:

Поздравь от меня Левочку с наступающими именами, что же ты пишешь все, он много занимается, а Анны Карениной нет как нет. Может быть, в январской книжке. Мы сидим почастую без почты по неделям, вот теперь уже 4 дня как нет. Все как ждут его романа⁶²;

Кланяйся от меня Левочке, если бы он только знал, как все ждут в Вестнике продолжение Анны Карениной! и ужасаются, что до сих пор нет. Пишет ли он, напиши мне, или опять охота мешает⁶³;

Может ли это быть, что Левочка не принялся до сих пор за писание? Всегда уже с октября он принимался за занятия, какая жалость, что так долго не выходит Анна Каренина, все, все ропщут. Это, верно, охота виновата <...>⁶⁴;

Кланяюсь Левочке, и неужели он не пишет? а Боже мой, как все ждут⁶⁵;

Поздравляю с праздниками, какое счастье, что Левочка опять пишет, для всех это будет радость, а то право, потеряли надежду прочесть конец Анны Карениной. Это зима на него так хорошо действует, 20 гр<адусов> морозу!⁶⁶.

Кузминская не только делилась личными читательскими впечатлениями, но и прислушивалась к мнению друзей и знакомых, давая возможность погрузиться в атмосферу толков и слухов, окутавших появление романа. Шумный успех литературной новинки автора, который составлял ее близкий семейный круг, не мог не льстить и Татьяне Андреевне. В то же время она откликалась и на просьбу сестры, которая, как отлично это знала Кузминская, была не равнодушна к славе супруга и которая просила в письме от 29 марта 1875 г. рассказать, что говорят об «Анне Карениной». 19 апреля 1875 г. Кузминская приводит слова Нины Александровны Арсеньевой, жены тульского чиновника: «Посылаю свою карточку, которую делала для Арсеньевой. Получила

⁶² Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от <31 января – 1 февраля 1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 7009. Л. 2 об.

⁶³ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от 13 октября <1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 7015. Л. 4 об.

⁶⁴ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от 4 ноября 1876 г. // ОР ГМТ. Ф. 47. № 7011. Л. 2–2 об.

⁶⁵ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от 27 ноября <1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 7014. Л. 3 об.

⁶⁶ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от <второй половины декабря 1876 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 7017. Л. 4 об.

на днях такое длинное милое письмо, которое меня очень тронуло, и просила непременно карточку. Она пишет про тебя, Левочка. «Дорого я дала бы за возможность поговорить о нём с вами. Какая вы счастливая, что у вас такой beau frère, что вы с ним разговариваете, слышите его суждения, мнения, когда они еще совсем свежие, новые. Ни в одном писателе, ни в одном просто человеке я не встречала таких родных, живых струн, никто в мире не интересует меня, как он, и никому в мире я не завидую, как вам, оттого что вы его видите и знаете его в обыденной жизни, в которой всякий человек делается лучше. Его роман прелесть. Жестоко мучить людей, помещать в Р_{усский} в <естник>, которого ждешь 2 месяца». Я читала эти дни еще раз твой роман и опять с тем же наслаждением. Кто еще всякий раз, как видит меня, восхищается им, это Оголин <...>⁶⁷. Об общем впечатлении пишет Кузминская и 18 марта <1876 г.>: «Во дворце на приеме Саша⁶⁸ слышит разговоры о Левочкином таланте вообще и об Анне Карениной. Приедешь куда, ни один вечер не обойдется без разговора об Анне Карениной. Боже мой, думаю, неужели это во всех городах»⁶⁹.

* * *

В переписке сестер «Анна Каренина», естественным образом, стоит в одном ряду с самыми разнообразными событиями жизни – родинами, крестинами, именами, посещением гостей, планами на лето. И то, что для исследователя является фактом истории литературы, важным, бесценным, требующим серьезного изучения, для них является частью их жизни, быта – да, частью очень значимой, но все же входящей в круг их повседневности. Для Софьи Андреевны Толстой – не только знаменитый писатель, но прежде всего муж, отец семейства, человек, со своим характером, своими привычками. В своих письмах она подробно рассказывает о жизни всей семьи, поэтому упоминания о романе не вычленяются из круга общих событий: «Анна Каренина», кормление ребенка, распоряжения по хозяйству, сборы в поездку, закупка продуктов, приезд гостей, чтение книг, – все эти события даны в одном ряду. Письма же Татьяны Андреевны дают возможность почувствовать ту живую волну интереса,

⁶⁷ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от 19 апреля <1875 г.> // ОР ГМТ. Ф. 47. № 6979. Л. 8–8 об.

⁶⁸ Александр Михайлович Кузминский, муж Татьяны Андреевны.

⁶⁹ Кузминская Т.А. Письмо к С.А. Толстой от 18 марта <1876 г.> Л. 3 об.

который вызвал роман у современников. Переписка сестер позволяет взглянуть на «Анну Каренину» не как на шедевр мировой литературы, а как на роман милого Левочки, который то пишется, то не пишется.

Приложение.

Упоминания о романе «Анна Каренина»

в письмах С.А. Толстой

1873 год

20 марта: «Вчера Лёвочка вдруг начал неожиданно писать роман из современной жизни. Сюжет романа — неверная жена и вся драма, произошедшая от этого. Я этому рада; ты тоже, верно, будешь рада. А все лица из времен Петра Вел^икого у него готовы, одеты, наряжены, посажены по своим местам, но еще не дышат. Я это ему вчера сказала, и он согласился, что правда. Может быть, и они задвигаются и начнут жить, но еще не теперь» [л. 2–2 об.].

25 августа: «До 1-го сентября я намереваюсь отдохнуть и прогонять молоко, а там начнется у нас ученье, кройка и работа зимних платьев, чтение по вечерам, и одинокая, тихая жизнь. Иногда я думаю: ох, как скучно! А иногда упрекаю себя за это и говорю: слава Богу, все благополучно! Здоровье Лёвочки очень хорошо, он собирается работать»⁷⁰.

19 декабря: «У нас теперь все благополучно, только у Левочки побаливает бок и он слегка кашляет, что меня всегда очень смущает; но это он простудился, а кроме того, он много пишет, а это всегда в ущерб его здоровью. После смерти Петюшки он долго не мог приняться за дело, и теперь иногда жалеет и вспоминает его, и ждёт больше меня нового ребёнка; а я довольно равнодушна и вообще никогда не испытываю нежности к неизвестному» [л. 1 об.]. И в конце письма: «Вот, наверное, тебе понравится новый роман Лёвочки. Очень будет хорош; но когда кончится — неизвестно» [л. 2 об.].

1874 г.

9 января: «Мне тебе хотелось бы написать что-нибудь интересное, но когда подумаю, мне и самой смешно, что я из дому не выхожу целыми неделями, и нынче: читать по-французски с Таней, играть на фортепиано с Илюшкой, завтра что-нибудь опять в том же роде и вперемежечку кроить лифчики Лёли или воротнички Маши и т.п. По вечерам я очень много переписываю;

⁷⁰ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 25 августа 1873 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3166. Л. 2 об.

роман Лёвочкин все двигается; иногда играем в 4 руки, ужинаем в час, и потом я, усталая до крайности, ложусь в постель и читаю до третьего часа английские романы» [л. 2]. И в конце письма: «Мне пропасть переписыванья и потому прощай, милая Таня, целую всех вас» [л. 2 об.].

6 февраля: «Мы обе с тобой нынешний год не очень усердно переписываемся, милая Таня, что тебе более стыдно; тебе, кроме писем, писать нечего, а я во все свободное от детских уроков время пера из рук почти не выпускаю, все переписываю Лёвочкин роман, который он по своей всегдашней привычке перемарывает и переделывает без конца. И сейчас переписывала, и под твоим письмом лежат мелко исписанные листки дальнейших глав романа, и все-таки не скоро окончится всё» [л. 1].

2 марта (приписка к письму от 27 февраля) «<...> Лёвочка уехал по делам в Москву, а я с помощью Феод^иора Феод^иоровича⁷¹ с утра до ночи вожусь с детьми, ученьем и работой. И трудно как на последних неделях возиться, а дела пропасть. По крайней мере труды отвлекают от грустных мыслей. В числе разных дел Лёвочка повёз отдавать в печать свой новый роман, первую часть, а мне оставил переписывать уже вторую, которой много написано» [л. 2 об.].

16 октября (приписка к письму от 12 октября): «В том доме у нас целая толпа учителей народных школ, человек 12-ть, приехали на неделю, Левочка им показывает свою методу учить грамоте ребят, и что-то они там обсуждают, навезли ребят из Телятенок и Грумента, таких, которые еще не начинали, и теперь вопрос о том, как скоро они выучиваются по Лёвочкиной методе. Роман совсем заброшен, и это меня огорчает»⁷².

8 ноября: «Лёвочка уехал на порошку, он свой роман продает в журнал, просит по 500 р. с. за лист и, верно, дадут. Но он не занимается, а очень пристрастился к школам и занят весь этим делом; я его почти не вижу, или он в школе, или на охоте, или внизу, в кабинете, с учителями, которых он обучает, как учить»⁷³.

⁷¹ Федор Федорович Кауфман, гувернер сыновей Толстых с 1872 по 1874 г.

⁷² Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 12 октября и 16 октября <1874 г.> // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3168. Л. 1 об.–2. В работах Н.Н. Гусева [5, с. 158]; [6, с 175], а также в Полном собрании сочинений Толстого в 90 томах [2, 591] письмо неверно датировано 1873 г.

⁷³ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 8 ноября 1874 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3178. Л. 2–2 об. В Ясную Поляну приехали учителя народных школ, которым Толстой показывал свой метод обучения детей грамоте.

26 ноября: «Лёвочка взялся за школы и весь в них ушел, и я не могу, хотя желаю, ему сочувствовать. Если б он писал свой роман, было бы лучше. Прощай, милая Таня, будь здорова; перестанем тосковать, ведь жить надо, так надо стараться получше прожить. Целую тебя, Сашу и детей. Вы все мне так милы, и я о вас часто думаю. У нас уж все слишком умно, и мне не по силам иногда»⁷⁴.

10 декабря: «Лёвочка выдумал писать еще Азбуку для детей, по примеру Американских first, second и third reader. Ты, верно, видела у нас, где first reader начинается с очень коротких слов, и так идёт постепенно; и будет продаваться по 8 или 10 копеек. Роман не пишется, а из всех редакций так и сыпятся письма, 10 тысяч вперед, и по 500 р. с. за лист. Лёвочка об этом и не говорит, и как будто дело не до него касается. А мне Бог с ними, с деньгами, а главное просто, то его дело, т.е. писанье романов, я люблю и ценю и даже волнуюсь им всегда ужасно; а эти азбуки, арифметики, грамматики я презираю и притворяться не могу, что сочувствую. И теперь мне в жизни чего-то недостает, чего-то, что я любила; и это именно не достает Лёвочкиной работы, которая мне всегда доставляла наслаждение и внушала уважение. Вот, Таня, я настоящая писательская жена, как к сердцу принимаю наше авторское дело.

О себе лично нёчего тебе сказать. Я учу, кормлю, как машина, с утра до ночи и с ночи до утра. Переписывала и азбуку, но когда увидала, что дело не скоро кончится, то мне эти короткие слова, эти фразы: Маша ела кашу и проч., — так надоели, что я бросила, пусть писарь переписывает, мое дело было переписывать бессмертную Войну и мир или Анну, а это скучно» [л. 2–2об.].

1875 год

30 января: «С этими двумя вещицами мы посыпаем детям с ёлки в подарок от наших детей разные вещицы. А три яичка раздай всякой по принадлежности. Такая досада, нёчего мне послать хорошенъского, ни разу даже в Туле не была. Теперь придётся ехать, Самариной⁷⁵ визит надо отдать; она на днях была у нас, и было натянуто и скучно. А то давно никого у нас не было, и я дичаю и дичаю все больше и больше. Но последнее

⁷⁴ Толстая Т.Л. Письмо к Т.А. Кузминской от <26 ноября 1874 г.> // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3179. Л. 2 об. В этом письме на л. 2 и 2 об. сделала приписку С.А. Толстая, проставив дату 26 ноября. Год определяется содержанием.

⁷⁵ Александра Павловна Самарина, жена тульского помещика П.Ф. Самарина.

время не скучно, погода ясная, зимняя, все здоровы, ученье идёт хорошо, Лёвочка *поневоле* засел за свой роман, и у него теперь спешная работа для февральского номера *Русск^{ого} вестника*. В январской книге уже напечатана 1-я часть, хотя мы её и не получали еще; и 10 тысяч нам заплатили» [л. 1–1 об.].

23 февраля: «Роман Лёвочки печатается, и говорят, что имеет страшный успех; но мне это странное возбуждает чувство; у нас такое горе⁷⁶, а нас так празднуют везде» [л. 3 об.].

29 марта: «Роман Лёвочки, кажется, имеет успех, хотя многие в недоуменье, что слишком просто; но это-то всех и поражает. Он все пишет и, кажется, доведёт до конца. Интересно, что у вас в Тифлисе говорят; напиши при случае» [л. 2].

26 августа: «Лёвочка сердится, что я долго письма пишу и потому спешу кончить. Я и правду очень устала и болит всегда от писанья спина и плечо. Дети здоровы, только кашляют. У нас много грибов, и мы все ходим в посадку; такие маленькие крепыши подберезнички. Ученье еще не наладилось, начнётся с 1-го сентября. Пока у меня много хлопот, устройства дома, работ и проч. Никого еще друзей и знакомых не видали, вернулись только 22-го вечером⁷⁷. Лёвочка тебе и Саше кланяется, он налаживается писать и ходит на охоту» [л. 3–3 об.].

17 сентября: «Лёвочка еще совсем почти не занимается, все охотится и говорит, что “не идёт”. Здоровье его, слава Богу, совсем хорошо, только он очень поседел» [л. 2 об.].

12 декабря: «Мы все теперь здоровы, хотя коклюш меня не покидает до сих пор; старших детей сегодня попытались пустить гулять на несколько минут, потому что стало теплей. Лёвочка начинает заниматься романом, который как только будет готов, то опять будет печататься в *Русском вестнике*. Дело шло бы успешнее, если б не моя, а потом тётина болезнь, которую он очень принимает к сердцу. Он, слава Богу, все время был здоров, и теперь только сильный насморк у него» [л. 1 об.–2].

25 декабря: «Лёвочка взялся очень усердно за Анну Каренину, и, если б не вся эта грустная история с тётикой, я бы уж переписывала и, может быть, вышли бы следующие главы в январе, а теперь вряд ли успеют» [л. 2 об.].

⁷⁶ Имеется в виду смерть сына Толстых Николенки.

⁷⁷ Лето 1875 г. семья Толстых провела в своем самарском имении.

⁷⁸ Имеется в виду Пелагея Ильинична Юшкова.

1876 год

28 января: «У нас теперь чудное время. Ясные, не слишком холодные дни и лунные прелестные ночи. Все теперь, слава Богу, здоровы и как будто с нового года только начали жить, а то такое было тяжелое время. Лёвочка отдал в январскую книгу Русск^{ого} вестника продолжение своего романа и продолжает работать дальше. Я надеюсь, что он к весне кончит роман и к лету будет свободен»⁷⁹.

«Около 21 февраля»: «Ты пишешь, что у вас еще нет Русск^{ого} вестника и Анны Карениной. А уж теперь вышли два номера, последний, февральский, верно, только что, и, по-моему, очень хорошо то, что во 2-й книге. Теперь и на март уж готовится; но Лёвочка моим нездоровьем тревожится, и я ему мешаю часто этим заниматься. Он меня за границу все зовёт, но теперь, летом, я, конечно, не уеду, и дома хорошо, и с тобой не расстанусь, а осенью, что Бог даст. Потом мы только что, благодаря срубленному лесу и роману Лёвочки, стали уплачивать долги, и вдруг делать такой расход – это было бы ужасно обидно»⁸⁰ [л. 3].

17 марта: «Читала ли ты Каренину? Январская книга не очень хороша, но февральская, по-моему, чудесна, а теперь Лёвочка, не разгибаясь, сидит над мартовской книгой, и все не готово. Впрочем, скоро будет готово; Катков закидал телеграммами и письмами» [л. 2]. И в конце письма: «Прощай, Таня милая, целую вас всех. Письмо коротко, но, право, нёчего писать, все то же и то же. Мы сидим теперь втроем: Лёвочка, дядя Костя⁸¹ и я, в зале, в устроенном за трельяжами уголке, за круглым столом. Лёвочка поправляет свое писанье, дядя делает пасьянс. Уже поздно и пора спать» [л. 2 об.].

19 октября: «Завтра ждём Фета, а послезавтра Дьякова⁸². Как видишь, у нас постоянно гости, и даже занятиям немного мешают. Впрочем, Лёвочка за писанье свое еще не взялся, и меня это очень огорчает. Музыку он тоже бросил и много читает, и гуляет, и думает, собирается писать. Свою учительскую семинарию тоже он собирается устроить и уже нанял для этого кончившего курс в университете. Сегодня этот молодой человек приедет, и он же будет учителем русским

⁷⁹ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 28 января 1876 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3197. Л. 1 об.

⁸⁰ Ср. с признанием Толстого брату С.Н. Толстому 21 февраля 1876 г.: «Дела, как и у всех, были бы очень плохи, если бы не писанье и лес; тем и кормлюсь и тем собираюсь тебе платить» [9, с. 248].

⁸¹ Константин Александрович Иславин, дядя С.А. Толстой.

⁸² Дмитрий Алексеевич Дьяков, друг Толстого еще со студенческих лет в Казани.

у Серёжи. В том доме воздвигнут лавки, столы, чинят и вставляют рамы, и вместо милых вас будут какие-то чуждые лица мужиков, семинаристов и проч.» [л. 2–2 об.].

11 ноября: «День за день идёт, и так скоро время проходит, верно, от того, что однообразно живём. Вчера Лёвочка вернулся из Москвы, куда ездил себе платье и обувь покупать. Купил также чудесную шубу медвежью за 450 р.с., и халат, и проч. Это я уж очень его стыдила, что плохо он одет. Но он приехал унылый и не совсем здоровый. Война⁸³ всех ужасно занимает и только и толков, что о войне. Патриотизм на этот раз действительно очень велик, даже нас, деревенских смиренных жителей, забирает. Но что-то из всего этого выйдет»⁸⁴. И в конце письма: «Лёвочка совсем не пишет, в унынии и все ждет, когда уяснится у него в голове и пойдет работа. Это очень грустно и отравляет мое спокойствие и жизнь»⁸⁵ [л. 3 об.].

9 декабря: «Анну Каренину мы пишем наконец-то по-настоящему, т.е. не прерываясь, Лёвочка, оживленный и сосредоточенный, всякий день прибавляет по целой главе; я усиленно переписываю, и теперь даже под этим письмом лежат готовые листки новой главы, которую он вчера написал. Катков телеграфировал третьего дня, умоляя прислать несколько глав для декабрьской книжки, и Лёвочка сам на днях повезет в Москву свой роман. Я думаю, что теперь в декабре напечатают и потом пойдет так далее, пока кончится все»⁸⁶.

1877 г.

25 января: «Читали ли вы Анну Каренину в декабрьской книге? Успех в Петербурге и Москве удивительный, я даже не ожидала, но упиваюсь с наслаждением славой своего супруга. Хвалят и на словах, и в обзора; я читала в Голосе, а еще, говорят, в Новом времени и еще где-то хвалят. Для январской книги тоже послано уже в типографию, но теперь Лёвочка что-то запнулся и все говорит: «Ты на меня не ворчи, что я не пишу, у меня голова тяжела», – и ушел зайцев стрелять. Я-то ворчать! С какого права. Сама я веду праздную жизнь, почти ничего не делаю и начинаю

⁸³ Имеется в виду назревавшая война с Турцией.

⁸⁴ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 11 ноября 1876 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3204. Л. 1.

⁸⁵ В эти же дни Толстой писал А.А. Фету: «Ездил я в Москву узнавать про войну. Всё это волнует меня очень. <...> Сплю и не могу писать» [9, с. 288–289]. О своем состоянии почти в тех же словах Толстой писал и Страхову 12...13 ноября 1876 г. [12, с. 291].

⁸⁶ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 9 декабря 1876 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3205. Л. 1 об.–2.

этим баловаться; зато поправлюсь, а то здоровье было совсем плохо стало» [л. 5].

25 февраля: «<...> Лёвочка ходил на лыжах и тоже упал и ударился головой о дерево, и удар был настолько силен, что он ошелел и была шишка на одном месте и шрам на другом. С тех пор у него все болит голова и приливы очень сильные, и меня очень беспокоит его состояние. Может быть, это и не от ушиба, а от усиленного писанья и даже просто нервно, но я его упросила ехать к Захарыну, и он поехал и обещал серьёзно заняться своим здоровьем» [л. 3] И далее: «Я не могу и не умею утешать тебя, милая Таня⁸⁷, может быть, Лёвочка это лучше умеет, и он написал бы тебе; но вчера он не мог, слишком был поражен, а нынче он спешил на поезд и едва поспел; как встал, так и уехал, даже кофе не пил. Ему надо было ехать для Захарына и для того, чтобы в Москве поправлять корректуры, и так страшно опоздали из-за его романа с февральской книгой Вестника» [л. 4].

12 марта: «Я все это время в тревоге о Лёвочке. Захарын поставил ему пиявки, но лучше не стало. Хотя на вид он и здоров, т.е. толст, красен, все ест, но руки всегда холодные, голова постоянно болит, пойдет ходить – устанет, спит и вздрагивает ужасно, и я боюсь одного – это удара. И судя по словам Захарына, он не считает это невозможным. Все это время он много писал, и во всякой книге Вестника печатается Анна Каренина. В апрельской книге будет конец, и над ним теперь придётся еще много работать. Я рада буду, когда он кончит этот роман и хорошенько отдохнет. Ты не поверишь, Таня, как я иногда тревожусь и, по свойственной мне мнительности, может быть, и преувеличиваю, но все-таки очень страшно. Сама я и дети здоровы. Новеньского ничего нет. Учимся все очень много; я учу Таню, Лёлю и Машу по-русски, и до мальчиков теперь не каюсь. И то дела довольно. Вышиваем мы общими силами в пяльцах полосу по канве на кресло; очень красиво выходит. Переписывать много приходится, но я этим не скучаю» [л. 1–1 об.].

15 апреля: «У нас теперь везде только мыслей, только и интереса у всех, что война и война. 12-го апреля был объявлен манифест; верно, и у вас волнение. Признаюсь, даже меня затронуло; в первый раз, как взрослая, переживаю войну, и нельзя быть равнодушной. И это томительное ожидание и вопрос, чем эта война кончится, меня почти не оставляет. Лёвочка странно относился к сербской войне; он почему-то смотрел не так, как все, а с своей, личной, отчасти религиозной

⁸⁷ Речь идет о смерти дочери Татьяны Андреевны – Тани.

точки зрения, теперь он говорит, что война настоящая и трогает его; впрочем, я не умею объяснить его взгляда, а вот прочтёшь в Эпилоге Анны Карениной, в апрельской книге, где и будет совсем конец. Это уж прочтёшь у нас, вероятно»⁸⁸.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Толстая С.А. Моя жизнь: в 2 т. Т. I. 1844–1886. М.: Кучково поле, 2011.
2. Гудзий Н.К. История писания и печатания «Анны Карениной» // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 20: «Анна Каренина». Черновые редакции и варианты. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1939. С. 577–643.
3. Жданов В.А., Зайденинур Э.Е. История создания романа «Анна Каренина» // Толстой Л.Н. Анна Каренина / серия «Литературные памятники». М.: Наука, 1970. С. 803–833.
4. Толстая С.А. Дневники: в 2 т. Т. 1: 1862–1900. М.: Художественная литература, 1978.
5. Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии: с 1870 по 1881 год. М.: Издательство АН СССР, 1963.
6. Гусев Н.Н. Жизнь Л.Н. Толстого. Л.Н. Толстой в расцвете художественного гения (1862–1877). <М>: издание Толстовского музея, <1927>.
7. Бирюков П.И. Биография Л.Н. Толстого: в 2 кн. М.: Алгоритм, 2000.
8. Толстой И.Л. Мои воспоминания. М.: издательство «Правда», 1987.
9. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 62: Письма 1873–1879 гг. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
10. Городилова (Романова) Н.И. Авторское присутствие в романе «Анна Каренина»: документальное в художественном // Документально-художественная литература в России XVIII–XIX вв. / отв. ред. В.М. Гуминский. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 391–404.
11. Л.Н. Толстой и А.А. Толстая. Переписка (1857–1903). М.: Наука, 2011.
12. Л.Н. Толстой – Н.Н. Страхов. Полное собрание переписки: в 2 т. Т. 1: Письма 1870–1878. М.: Группа славянских исследователей при Оттавском университете и Государственный музей Л.Н. Толстого, 2003.

REFERENCES

1. Tolstoy, S.A. *Moia zhizn: v 2 t. T. I. 1844–1886* [My Life: In 2 Volumes. Vol. I. 1844–1886.]. Moscow: Kuchkovo pole Publ., 2011. (In Russ.)

⁸⁸ Толстая С.А. Письмо к Т.А. Кузминской от 15 апреля 1877 г. // ОР ГМТ. Ф. 25. № 3217. Л. 1 об.

2. Gudziy, N.K. *Istoriia pisaniia i pechataniia "Anny Kareninoi"* [The History of the Writing and Printing of "Anna Karenina"]. Tolstoy, L.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t. T. 20: "Anna Karenina". Chernovye redaktsii i varianty*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo "Khudozhestvennaia literatura" Publ., 1939, pp. 577–643. (In Russ.)
3. Zhdanov, V.A., Zaidenshur, E.E. *Istoriia sozdaniia romana "Anna Karenina"* [The History of the Creation of the Novel "Anna Karenina"]. Tolstoy, L.N. *Anna Karenina*. Series "Literaturnye pamjatniki". Moscow: Nauka Publ., 1970, pp. 803–833. (In Russ.)
4. Tolstoy, S.A. *Dnevniki: v 2 t. T. 1: 1862–1900* [Diaries: in 2 Volumes. Vol. 1: 1862–1900]. Moscow: Hudozhestvennaja literature Publ., 1978. (In Russ.)
5. Gusev, N.N. *Lev Nikolaevich Tolstoy. Materialy k biografi: s 1870 po 1881 god* [Lev Nikolaevich Tolstoy. Materials for the Biography: From 1870 to 1881]. Moscow: Izdatelstvo AN SSSR Publ., 1963. (In Russ.)
6. Gusev, N.N. *Zhizn L.N. Tolstogo. L.N. Tolstoi v rastsve khudozhestvennogo geniia (1862–1877)* [Life of L.N. Tolstoy. L.N. Tolstoy at the Height of His Artistic Genius (1862–1877)]. <Moscow>: izdanie Tolstovskogo muzeia Publ., <1927>. (In Russ.)
7. Biryukov, P.I. *Biografiiia L.N. Tolstogo: v 2 kn.* [Biography of L.N. Tolstoy: in 2 Books.]. Moscow: Algoritm Publ., 2000. (In Russ.)
8. Tolstoy, I.L. *Moi vospominaniia* [My Memories]. Moscow: izdatelstvo "Pravda" Publ., 1987. (In Russ.)
9. Tolstoy, L.N. *Polnoe sobranie sochinenij: v 90 t. T. 62: Pisma 1873–1879 gg.* [Complete Works: in 90 Volumes. Vol. 62: Letters from 1873 to 1879]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury Publ., 1953. (In Russ.)
10. Gorodilova (Romanova), N.I. *Avtorskoe prisutstvie v romane "Anna Karenina": dokumental'noe v khudozhestvennom* [Author's Presence in the Novel "Anna Karenina": Documentary in Fiction]. *Dokumental'no-khudozhestvennaia literatura v Rossii XVIII–XIX vv.* [Documentary and Fiction Literature in Russia in the 18th and 19th Centuries.]. Ed. V.M. Gumininskii. Moscow, IMLI RAN Publ., 2022, pp. 391–404.
11. L.N. Tolstoj i A.A. Tolstaja. *Perepiska (1857–1903)* [L.N. Tolstoy and A.A. Tolstoy. Correspondence]. Moscow: Nauka Publ., 2011. (In Russ.)
12. L.N. Tolstoj – N.N. Strahov. *Polnoe sobranie perepiski: v 2 t. T. 1: Pisma 1870–1878* [L.N. Tolstoy – N.N. Strakhov. Complete Collection of Correspondence: in 2 Volumes. Vol. 1: Letters 1870–1878]. Moscow: Gruppa slavjanskih issledovatelej pri Ottavskom universitete i Gosudarstvennyj muzej L.N. Tolstogo Publ., 2003. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 26 февраля 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 15 мая 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on February 26, 2024

Revised on May 15, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060052

Тургенев vs Флобер, или литературный спор о *Sancta Simplicitas*

© 2024 г. И. А. Беляева

Доктор филологических наук,
профессор МГУ имени М.В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1,
ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
belyaeva-i@mail.ru

Резюме. Статья посвящена частному вопросу в рамках объемной темы «Тургенев и Флобер». Вопрос обусловлен известным фактом, а именно: отказом русского писателя переводить повесть Флобера «Простая душа», которая входила в его цикл под названием «Три повести» и была объединена с двумя другими («Легенда о св. Юлиане» и «Иродиада») проблемой святости. Тургенева также интересовал феномен святости, особенно вопрос о ее репрезентации в современной жизни. На легендарном уровне, который представлен в «Легенде о св. Юлиане» и «Иродиаде», Тургенев находил позицию Флобера близкой. Интерес к переводу этих двух текстов был обусловлен со стороны Тургенева в том числе их стилистической новизной, что представляло для него трудную задачу, но было исключительно полезной школой. В рамках же эстетики простого и повседневного, в которой была выполнена «Простая душа», повествующая о неожиданных трансформациях обычного человека в святого, Тургенев считал художественные размышления Флобера непродуктивными. Тем не менее в начале 1850-х годов, задолго до того как он взялся переводить Флобера и в принципе до знакомства с французским писателем, Тургенев разрабатывал тему «*Sancta Simplicitas*». В статье представлен краткий обзор нереализованного Тургеневым сюжета о поэте-живописце, который будучи совершенно простым человеком, не прочитавшим ни одной книги, вдруг сочинил высокодуховные пасхальные стихи. Неубедительность этого характера, который постепенно приобретал комические черты, была причиной отказа Тургенева от разработки сюжета. А вот к сюжету о Лукерье, задуманному также в начале 1850-х годов, писатель вернулся незадолго до начала работы над переводами Флобера. Героиня «Живых мощей» чем-то напоминает Филисите, но ее святость обусловлена реальной, не ставящейся под сомнение близостью к Христу. Тем не менее она представляет собой «неизвестную святую», как и героиня Флобера. В статье доказывается, с помощью актуализации ранних замыслов Тургенева, обращенных к проблеме «*Sancta Simplicitas*», что он прекрасно понимал сложность этой художественной задачи, поэтому высокие оценки со стороны Жорж Санд и И. Тэна его Лукерьи не открыли ему глаза на то, что он написал, а утвердили в правильности пути. С художественной тактикой Флобера в плане изображения современной «неизвестной святой» он как писатель не соглашался, поскольку это могло быть чревато недопустимым в данном случае комизмом, что и произошло позже — у Чехова в «Душечке», которую исследователи рассматривают как криптоморфию на «Простую душу» Флобера.

Ключевые слова: Тургенев, Флобер, «Простая душа», «Живые мощи», перевод, проблема мирской святости.

Для цитирования: Беляева И.А. Тургенев vs Флобер, или литературный спор о *Sancta Simplicitas* // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 60–70. DOI: 10.31857/S1605788024060052

Turgenev vs Flaubert, or Literary Polemic about Sancta Simplicitas

© 2024 Irina A. Belyaeva

Doct. Sci. (Philol.),
 Professor at the Lomonosov Moscow State University,
 1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
 Leading Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
 of the Russian Academy of Sciences,
 25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
 belyaeva-i@mail.ru

Abstract. The article is devoted to a particular issue within the framework of the voluminous theme “Turgenev and Flaubert”. This issue is based on a well-known fact, namely: the Russian writer’s refusal to translate Flaubert’s story “Simple Soul”, which was part of cycle called “Three Tales” and was combined with two others (“Legend of St. Julian” and “Herodias”) the problem of holiness. Turgenev was also interested in the phenomenon of holiness, especially the question of its representation in modern life. At the legendary level, which is presented in “Legend of St. Julian” and “Herodias”, Turgenev found Faubert’s position close. Turgenev’s interest in translating these two texts was primarily determined by their stylistic novelty, which was a difficult task for him, but was an extremely useful school. Within the framework of the aesthetics of the simple and everyday narrative, in which Flaubert’s “Simple Soul” was executed, telling about the unexpected transformations of an ordinary person into a saint, Turgenev did not consider it productive to reflect. Nevertheless, in the early 1850s, long before he undertook to translate Flaubert and, in principle, before meeting the French writer, Turgenev was developing the theme of “Sancta Simplicitas”. The article presents a brief overview of the unrealized plot by Turgenev about the poet-painter, who, being a completely simple person who had not read a single book, suddenly composed highly spiritual Easter poems. The unconvincing nature of this character, which gradually acquired comic features, was the reason for Turgenev’s refusal to develop the plot. But the writer returned to the plot about Lukarya, also conceived in the early 1850s, shortly before starting work on the translations of Flaubert. The heroine of “Living Relics” is somewhat reminiscent of Philicie, but her holiness is due to her real, unquestioned closeness to Christ. Nevertheless, she represents an “unrecognized saint”, just like Flaubert’s heroine. The article proves, by updating Turgenev’s early plans addressed to the problem of Sancta Simplicitas, that he perfectly understood the complexity of this artistic task, therefore the high assessments from George Sand and I. Taine of his Lukarya did not open his eyes on what he wrote, but confirmed the correctness of the path. As a writer, he did not agree with Flaubert’s artistic tactics in terms of depicting a modern “unrecognized saint”, since this could be fraught with unacceptable comedy in this case, which is what happened with Chekhov in “Darling”, which researchers consider as a cryptoparody of Flaubert’s “A Simple Soul”.

Key words: Turgenev, Flaubert, “Simple Soul”, “Living Relics”, translation, problem of mundane holiness.

For citation: Belyaeva, I.A. *Turgenev vs Flaubert, ili literaturnyj spor o Sancta Simplicitas* [Turgenev vs Flaubert, or Literary Polemic about Sancta Simplicitas]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 60–70. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060052

Тему «Тургенев и Флобер» нельзя считать малоизученной. Научное обоснование она получила еще в работах Л.В. Пумпянского на рубеже 1920–1930-х годов, в связи с изучением так наз. французской эпохи тургеневского творчества [1, с. 504], и во многих аспектах сохраняет свою научную злободневность до сих пор, особенно после издания переписки Тургенева и Флобера [2]. В последнее время внимание уделяется общим проблемам взаимоотношений двух писателей ([3]; [4]; [5]), тургеневским переводам из Флобера ([6]; [7]), что позволило существенно дополнить классические работы по этому вопросу ([8]; [9]).

Перспективно изучение романной поэтики Флобера и Тургенева [10].

Филологического толкования требует ситуация с переводом «Трех повестей» (“Trois contes”) Флобера, даже несмотря на имеющиеся убедительные научные трактовки этого вопроса. Сам же вопрос заключается в следующем: почему Тургенев решительно отказался переводить вторую из них – «Простую душу» (“Un cœur simple”), но самоотверженно перевел первую и третью повести – «Легенду о св. Юлиане Милостивом» и «Иродиаду», которые были не очень органичны для его поэтики.

Известно, что Тургенев переводом всех «Трех повестей» и публикацией их в России хотел финансово помочь Флоберу, поскольку тот очень нуждался в деньгах. Но это был не единственный мотив. Тургенев этим предприятием вступал на почву интересного лично для него художественного эксперимента. Он прекрасно понимал, что новые тексты Флобера представляют собой и новое слово в литературе, что этот необычный опыт – со стилем, словом, формой – предполагает ранее скрытые для художника слова возможности. Сам Тургенев в конце 1870-х годов вполне был открыт для экспериментальной поэтики. Достаточно вспомнить его «студии типа» «Стук... стук... стук!», «Старые портреты», «Отчаянный» и др. [11], «Стихотворения в прозе» («Senilia») или роман «Новь»¹. Неслучайно «Католическую² легенду о св. Юлиане Милостивом» и «Иродиаду» Тургенев включил в свое собрание сочинений 1880 г., что особым образом характеризует его отношение к этим текстам, которые он считал отчасти своими. Сам процесс перевода писатель рассматривал как своего рода подвиг. Его очень заботил вопрос о корректности передачи сложнейшей словесной ткани Флобера, о стилистических эквивалентах, которые бы воспринял русский читатель. В письме к М.М. Стасюлевичу от 29 марта (10 апреля) 1877 г. Тургенев признался, что для него «это был tour de force – заставить русский язык схватиться с французским – и не остаться побежденным» [13, т. 15, кн. 2, с. 111].

Языковая проблема, волновавшая Тургенева при переводе двух из трех флоберовских повестей, очевидно успешно им решалась. Хотя у специалистов в этом вопросе мнения отчасти расходятся. М.К. Клеман считает, что Тургенев при переводе «Легенды о св. Юлиане» серьезно отступил от оригинала, расширив непонятный для русского читателя текст своими комментариями, что вызывало вопросы уже у современников писателя и обусловило скорое появление новых переводов³.

¹ О нашедших в новой форме романа социально-философских идеях Тургенева см.: [12].

² Так было обозначено в первой публикации легенды Флобера в «Вестнике Европы» М.М. Стасюлевичем (1877, № 4).

³ И.С. Приходько в комментариях к публикации перевода «Легенды» Флобера в переводе А.А. Блока отмечает: «Перевод Тургенева не удовлетворил и тех, кто понял и принял "Юлиана" Флобера. Эта неудовлетворенность сказалась в появлении в сравнительно короткий срок ряда новых переводов этой новеллы. Первым из них был анонимный перевод, вышедший отдельной книжкой в 1883 г. Второе издание этого перевода с некоторыми исправлениями выходит в издательстве В.И. Губинского в 1899 г. Из небольшой преамбулы на обороте титульного листа можно заключить, что

Однако Н.Г. Жекулин, признавая отмеченные М.К. Клеманом нюансы тургеневского перевода «Легенды», считает, что Тургенев передал самое главное для него – «краски и тон оригинала» [13, т. 15, кн. 2, с. 71]. Исследователь также замечает, что Тургенев был ближе к «последнему пласти беловой рукописи Флобера», нежели к «писцовой копии» [6, с. 66], на основе которой или которых (их было несколько) в дальнейшем издавалась новелла Флобера⁴. Т.е. Тургенев не исказил, а именно точно перевел флоберовский текст, который впоследствии был изменен в силу разных обстоятельств при публикации.

В любом случае, сам Тургенев склонен был оценивать свою работу высоко. В уже цитированном письме к М.М. Стасюлевичу писатель следующим образом характеризовал свой труд: «А я так старательно отчеканил эту вещь, что не желаю оставить ни одного пятнышка. Могу прибавить, что изо всей моей литературной карьеры – я ни на что не гляжу с большей гордостью – как на этот перевод» [13, т. 15, кн. 2, с. 111]. Это была для Тургенева и своего рода школа, которая сказалась в его «Песне торжествующей любви», посвященной Флоберу, изучение которой, как справедливо замечает Н.Г. Жекулин, «заслуживает отдельного, специального исследования» [6, с. 70].

Но и вопрос о выборе Тургеневым для перевода «Легенды о св. Юлиане» и «Иродиады» Флобера едва ли закрыт, поскольку не вполне еще понятно, что же так привлекло его в этих двух повестях, что он пренебреж единством флоберовского цикла, и самое главное – что насторожило его в «Простой душе», от которой он отказался, причем также в ущерб целостности.

Сам Тургенев объяснял свою избирательность в письме к М.М. Стасюлевичу от 17 февраля (1 марта) 1877 г. цензурными препонами, которые возможны при публикации «Простой души»

сам издатель был автором перевода. Годом раньше, в 1898 г., появился перевод И. Ясинского. Затем, в 1908, 1910 и 1915 гг., выходит последовательно три издания перевода Н. Соболевского, а в 1908 и 1911 гг. – перевод Ин. Анненского. <...> Все эти переводы отмечены тенденцией преодолеть недостатки перевода Тургенева, приблизить перевод к тексту оригинала, как в смысловом отношении, так и в отношении стиля и ритма. <...> В этой ситуации в состязание вступил Блок [14, с. 173].

⁴ «Для издания у Шарпантье, текст которого стал каноническим для последующих изданий, были приготовлены писцовые копии. В них есть небольшое количество изменений, но преимущественно незначительных (по почерку можно считать, что их сделал Флобер), и все-таки между основным текстом и известными беловиками Флобера немало различий» [6, с. 65].

в России. Однако, как справедливо отмечает О.Б. Кафанова, писатель вспоминает о цензуре скорее потому, что «заботится о поддержании высокого геноммée своего друга» [15, с. 149], причины же отказа кроются в другом. В этом же письме Тургенев высказывает сомнения чисто эстетического плана, поскольку считает «Простую душу» «менее удачной» [13, т. 15, кн. 2, с. 68] из трех повестей Флобера. Действительно, дело тут, скорее, не в цензуре, а в «эстетике», о чем речь пойдет позже.

Ученые выдвигают и иные мотивы тургеневской сдержанности по отношению к повести о «глуповатой забитой служанке» [13, т. 15, кн. 2, с. 68], как ее характеризовал сам Тургенев. Н.Г. Жекулин полагает, что Тургенева «в языке и стиле новелл Флобера привлекало то, как они служили для передачи исторической эпохи», а «современная легенда» под названием «Простая душа» не вписывалась в этот ряд и, «может быть, именно поэтому его меньше всего интересовала» [6, с. 69]. С этим доводом трудно не согласиться, как и с соображениями О.Б. Кафановой, которая указывает на разное понимание обоими писателями проблемы святости, этой своего рода важнейшей точки расхождения между ними.

Действительно, Тургенева привлекал в этой связи современный материал, что отражено в его рассказе «Живые монстры», окончательный текст которого датирован январем 1874 г.⁵ Получается, что он дописывал историю Лукерьи почти параллельно с Флобером. Комментируя освещение образа Лукерьи в тургеневском тексте, О.Б. Кафанова замечает: «В представлении Тургенева категория святости – нечто высокое, свободное, героическое; это способность индивида достойно реализовать свое предназначение в универсальной ситуации существования» [15, с. 151]. Так в героическом ключе и сам Тургенев оценивал и «одну из наших святых» [16, т. 11, с. 192] – Жорж Санд⁶. А значит, по мысли исследовательницы, «это и есть тот полный перечень свойств, которые Тургенев подразумевал под “святостью”» [15, с. 155]. Возможно, это сближение справедливо, тем более что Жорж Санд высоко оценила тургеневский рассказ и образ Лукерьи [15, с. 153–154].

⁵ Замысел «Живых монстров» относится ко времени до 1852 г.

⁶ В статье памяти Жорж Санд: «Всякий тотчас чувствовал, что находился в присутствии бесконечно щедрой благоволящей натуры, в которой всё эгоистическое давно и дото было выжжено неугасимым пламенем поэтического энтузиазма, веры в идеал, который всё человеческое было доступно и дорого, от которой так и веяло помошью, участием... И надо всем этим какой-то бессознательный ореол, что-то высокое свободное, героическое... Поверьте мне: Жорж Санд – одна из наших святых» [16, т. 11, с. 192].

Писательница сама стояла у истоков традиции, утверждавшей в литературе тему «крестьянина с богатым внутренним миром, индивидуальным характером и взглядом» [15, с. 154]⁷. И все же остаются сомнения по поводу того, что «высоким, свободным, героическим» исчерпывается та святость, которая представлена в образе Лукерьи. Пусть в ней ярко выражен «пафос оптимизма, способность радоваться каждому дню своей жизни», тогда как в Фелисите у Флобера представлен «отказ от собственной индивидуальности», «аскеза, доходящая до фанатизма» [15, с. 151], тем не менее остается какая-то существенная недоговоренность при интерпретации святости простой крестьянки Лукерьи исключительно в героическом ключе, да еще и как бы на одной ступени с Жорж Санд. Все-таки это разные миры.

Трудно согласиться и с мыслью о якобы вообще случайному обращении Тургенева к теме святости в рассказе «Живые монстры», которую, как полагает О.Б. Кафанова, постфактум раскрыли писателю оценившие ее И. Тэн и Жорж Санд. И. Тэн считал, что в рассказе Тургенева передана картина «средневековой верующей души», а Жорж Санд в письмах Тургеневу откровенно восхищалась «душой» и «глубиной правды» героини⁸. «Поначалу, – полагает исследовательница, ссылаясь в том числе на скромную характеристику “Живых монстров” самим Тургеневым, решившим наконец опубликовать свой старый набросок в сборнике “Складчина” (1874), – он о святости и не думал, только под влиянием рецепции И. Тэна, а потом и Жорж Санд, которые разъяснили ему его открытия, Тургенев понял, что концепция Флобера противоречит его собственному пониманию святости» [15, с. 151]. Однако писатель более чем сознательно поместил текст, повествующий о страдалице и Божьей избраннице Лукерье, в сборнике «Складчина», который, как следовало из его полного названия, был составлен «из трудов русских литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии».

Посылая через Я.П. Полонского в сборник свой рассказ «Живые монстры», Тургенев одновременно характеризует его как всего лишь «набросок», который он предлагает якобы за неимением чего-нибудь «более значительного», но одновременно добавляет, что в этом рассказе есть «указание на “долготерпение” нашего народа», которое,

⁷ Роман «Жанна» («Jeanne», 1844), повесть «Чертово болото» («La Mare au diable», 1846).

⁸ Подборка суждений И. Тэна и Жорж Санд представлена в примечаниях к изданию «Записок охотника» в серии «Литературные памятники» [17, с. 652–653].

«быть может, *не вполне неуместно* в издании, подобном “Складчине”» [13, т. 13, с. 13; курсив наш. – И.Б.]. Т.е. Тургенев особым образом оценивает пафос издания, в котором будут органичны сочинения не о глуповатых или забытых простых характерах, в духе Н.В. Успенского, а о людях великого духа, несмотря на то что они могут казаться примитивными. И далее он рассказывает историю о голоде 1841 г., которой сам был свидетелем и которая как бы вторит и одновременно усиливает тему особого рода долготерпения, или человеческой крепости, поднятую в «Живых мозах». Однажды во время посещения Тульской губернии, сильнее других пострадавшей от голода, писатель с «товарищем» услышали от хозяина трактира рассказ о том, как крестьяне переживали это испытание. На вопрос – «были тогда беспорядки, грабежи?», – тот ответил: «Какие, батюшка, беспорядки? <...> Ты и так Богом наказан; а тут ты еще грешить станешь?» [13, т. 13, с. 13]. В более раннем письме к Я.П. Полонскому от 18 (30) декабря 1873 года Тургенев также пишет о том, что в «Живых мозах» «выводится пример русского долготерпения». А по поводу высказанной в том же письме якобы заниженной оценки рассказа – «этот недоконченный отрывок ... короток и едва ли не плоховат» [13, т. 12, с. 255, 256] – заметим, что она относится скорее к исполнению, к выражению центральной идеи рассказа, что действительно было сложнейшей задачей, и Тургенев, как это с ним часто случалось, сомневался в успехе. Но вот значение самой проблемы им осознавалось вполне. Без Жорж Санд и без И. Тэна он понимал, что делает и что написал. Нет сомнения и в том, что отзывы авторитетных французских коллег были важны для Тургенева, но именно потому что он сам размышлял об особенном свойстве русского простого человека, которое порой необъяснимо и не мотивировано, но гранит со святостью. Причем размышлял не только в «Записках охотника», но и в других текстах, хотя, в основном, на народном материале, о чем мы еще скажем позже. А вот его современники, И.А. Гончаров и Ф.М. Достоевский, разрабатывали приблизительно в это же время тему мирской святости в ином ключе, обратившись к воплощению образа «положительно прекрасного человека» ([18]; [19])⁹. Но Тургенев шел по этому полю

своим оригинальным и не всегда простым путем, в чем-то соприкасаясь, а в чем-то отталкиваясь от опыта своих коллег-современников. И Флобер был в их числе.

Итак, из «Трех повестей» для перевода Тургенев берет две, в которых очевиден ведущий принцип стилизации – и Тургенев в этом плане многому учится у Флобера. «Легенда о св. Юлиане» и «Иродиада» дистанцированы во времени, они поднимают проблему святости в легендарном ключе, и Тургенев в данном случае идет за Флобером. «Простая душа» обращена к современному материалу, т.е. она рассказывает о такой «святой», которая находится среди живущих. Как верно заметил Р.Г. Назиров, «в форме натуралистической новеллы Флобер создал *житие святой*», или «неизвестной святой, *Sancta Simplicitas*» [23, с. 156]. Это было очень смелое художественное решение, которое, видимо, смущало Тургенева, как позже настораживало Чехова. При этом, конечно, нельзя не учитывать, что святость Флобером еще и как будто изучается изнутри – не как сакральный феномен, но скорее как психологическая ситуация. Сошлемся на Н.А. Литвиненко, которая пишет по этому поводу, что «сакральный опыт входит у Флобера в концепцию психологии “простого”, тождества реального и ирреального в изображении психологического мира героини, <...> “простое” сердце, рождающееся религиозно-мистическое сознание героини увидены изнутри, как будто глазами самой героини» [24, с. 137]. Возможно, что Тургенев дистанцируется именно от такого рода психологизма, но этот вопрос заслуживает отдельного изучения.

Хотя Тургенева привлекают современные контексты святости, одновременно он понимает, что святость обыкновенного, или «неизвестного» в любой момент может быть поставлена под сомнение – его устраниет лишь временная дистанция. Или же святость может перейти в область комического осмыслиения – грань

осознание писателем значимости примеров «земного пути святых из мирян» [19, с. 326], но и опасности уподобления себя Христу. Здесь можно вспомнить Гончарова, который в письме к С.А. Никитенко от 21 августа (2 сентября) 1866 г. также заявлял, что человек не должен «забываться» и «надевать божескую рясу на себя», но при этом его как писателя всегда привлекал в человеческом мире «в высшей степени идеалист» [20, с. 367, 366]. И его Обломов был отчасти таким, «не от мира сего», по верному замечанию К. Бланк, которая возводит героя к «византийской традиции исихазма», справедливо замечая при этом, что Обломов «не монах, а барин» [21, с. 477]. В.И. Мельник, вспоминая сближение Мышкина и Обломова самим Достоевским, отмечает «необыкновенную и непобедимую никакими обстоятельствами кротость» последнего [22, с. 56].

⁹ Ситуация с проблемой мирской святости у Достоевского, не говоря уже о Гончарове, требует, конечно, особого разговора, мы ограничимся здесь только ссылками на соответствующие работы. В исследовании К.А. Степаняна подробно изучается словоупотребление «святой», «святая», «святые» по отношению к персонажам, размывание границ слова в эпоху всеобщего сомнения в вере и одновременно

тут оказывается зыбкой. И все же Тургенев, причем задолго до Флобера, пробует свои силы в этой области. Здесь стоит вспомнить не только «Живые монстры», задуманные в ранний период творчества писателя, но и ряд его повестей о народе, которые примыкают к «Запискам охотника». Это повести, в которых проблема святости поднимается имплицитно, например, через актуализацию апокрифической истории о Герасиме и его льве [25] («Муму», датируется апрелем-маем 1852 г.), или же эксплицитно, обнаруживая себя в духовном поиске героя («Постоялый двор», завершена в ноябре-декабре 1852 г.).

В начале 1850-х годов Тургенев искал для себя «новую манеру», которая была связана прежде всего с героем фаустовского типа, но также он продолжал разрабатывать в новом ракурсе старые темы, в том числе тему народа. В этой связи его привлекала человеческая ситуация, которую он сам определял так: «*Spiritus flat ubi vult*», или «Дух веет, где хочет» (Евангелие от Иоанна 3:8). В латинском варианте Тургенев нередко цитировал этот стих, который им самим понимался широко, не только и не столько в евангельских координатах. Речь могла идти о творчестве, о сверхдаренности, как в случае со скульптором М. Антокольским¹⁰, или фраза могла употребляться в ироническом значении, если речь шла о неожиданном проявлении религиозного чувства, когда, например, Тургенев давал характеристики последователям популярного в 1870-е годы

¹⁰ Отзыв о М. Антокольском в письме к П. Виардо от 26 (14) февраля 1871 г.: «Dans le courant de la journée, j'ai fait la connaissance d'un jeune sculpteur russe — Juif polonais le Wilna — doué d'un talent hors ligne. Il a fait une statue d'Ivan le Terrible — assis, négligemment vêtu, une bible sur les genoux, plongé dans une rêverie terrible et sinistre. Je trouve cette statue tout bonnement un chef-d'œuvre de compréhension historique et psychologique — et d'une magnifique exécution. Et cela a été fait par un petit Juif, pauvre comme un rat d'église, poitrinaire, n'ayant commencé à travailler — et à apprendre à lire et à écrire qu'à 22 ans — il avait été jusque-là un ouvrier... *Spiritus flat ubi vult*». («Днем я познакомился с молодым русским скульптором из Вильны, обладающим незаурядным талантом. Он изваял Ивана Грозного, небрежно одетого, сидящего с библией на коленях, погруженного в грозное и мрачное раздумье. Я нахожу эту статую несравненным шедевром исторического и психологического проникновения, великолепного по исполнению. И сделано это совсем молодым человеком, бедным, как церковная крыса, болезненным, который начал заниматься ваянием и научился читать и писать только в двадцать два года; до этого он был рабочим... *Spiritus flat ubi vult*») [13, т. 11, с. 25, 312; оригинал на франц. яз.]. В статье Тургенева «Заметка <о статуе Ивана Грозного М. Антокольского>» звучит та же мысль: «Каким образом он возвысился до такого ясного понимания своей задачи — я, судя по прошедшему, не могу себе дать хорощенько отчета; но факт перед глазами, и поневоле приходится воскликнуть: «*Spiritus flat ubi vult*» [16, т. 10, с. 260].

редстокизма¹¹. Однако Тургенев не отрицал, видимо, и такого особого душевного состояния, граничащего с истинной святостью, когда речь заходила о религиозных откровениях, обнаруживающих себя в человеке предельно простом, не рефлексирующего сознания, которую уместно было описать через «*Spiritus flat ubi vult*». Но эта ситуация, подчеркнем еще раз, Тургеневу казалась чрезвычайно сложной для художественного воплощения.

После завершения работы над «Записками охотника» и над повестями «Муму» и «Постоялый двор» Тургенев, все более разочаровываясь в способности современной литературы представить адекватно героя из народа¹², все же предпринял попытку обратиться к сюжету, рассказывающему о религиозно-творческом чуде, случившемся с одним его крепостным. К сожалению, сюжет этот не получил в итоге художественного воплощения, но, на наш взгляд, оставил свой след на сдержанном отношении Тургенева к более позднему, по сравнению с его опытом, описанию «неизвестной святой» в «Простой душе» Флобера. Сам он только спустя двадцать лет в «Живых монстрах» исправил те «ошибки», ввиду которых он ранее не дописал рассказ о Лукерье и отказался от неосуществленного замысла, о котором далее пойдет речь. Тогда, в 1850-е годы, он еще не нашел языка выражения для этой сложной темы.

Тургенев однажды представил своим друзьям сюжет о поэте-живописце из народа, который

¹¹ Резко иронические, если не сказать больше, контексты фразы «*spiritus flat...*» представлены в оценке А.П. Бобринского в письме к П.В. Анненкову от 16 (28) марта 1876 г., причем они характеризуют уже не творческую, а религиозно-проповедническую деятельность графа, последователя учения английского проповедника Г.-В. Редстока: «Мне сказывали, что недавно ко Льву Толстому заехал бывший министр путей сообщения, гр. А. Бобринский. Я его всегда знал за тупого, внутренне спутанного и неумного человека; но из него, говорят, выработался проповедник, чуть не пророк; он даже в Англии, говорят, на английском языке совершал разных рабочих и ремесленников на путь истины. Ну вот он такое впечатление произвел на Льва Толстого, что тот плакал, падал ему в ноги, принял его веру — и теперь видит в нем первого человека во всем мире! Вот уж точно: не из тучи, из навозной кучи. *Spiritus flat ubi vult*, что по-русски можно перевести так: ходи по лавкам и перди в окно; кого-нибудь да зашибешь» [13, т. 15, кн. 1, с. 64].

¹² В письме к П.В. Анненкову от 25 мая (6 июня) 1853 г. Тургенев сообщает: «Мужички совсем одолели нас в литературе. Оно бы ничего; но я начинаю подозревать, что мы, так много возившиеся с ними, все-таки ничего в них не смыслим. Притом все это — по известным причинам — начинает получать такой идиллический колорит, что Геснеру должно быть очень приятно в гробу. Пора мужичков в отставку» [13, т. 2, с. 233].

стал одним из главных действующих лиц в мистификации вокруг стихотворения «Христос воскрес!», или «Восторг души, или чувства души в высокоторжественный день праздника», имевшей место осенью 1853 г. [26]. Автором стихотворения, которое относится к началу 1840-х годов¹³, специалисты в настоящее время с высокой степенью вероятности называют самого Тургенева, хотя текст публикуется в академическом издании в разделе *Dubia*. В октябре 1853 г. Тургенев сначала П.В. Анненкову, а потом и Н.А. Некрасову поведал историю, как очень скоро обнаружилось, выдуманную им самим, о том, что некто «Николай Федосеев», который «вовсе не принадлежал к числу дворовых людей полуобразованных и с литературными притязаниями» [13, т. 2, с. 261], написал удивительное стихотворение, передающее светлое пасхальное чувство. Чуткий П.В. Анненков заподозрил, что Тургенев предложил им мистификацию. Но сейчас важно даже не это, хотя сама по себе попытка Тургенева создать еще один вариант характера человека «из народа» в новой стилистике (не в стилистике «Записок охотника») чрезвычайно любопытна. Важно, что Тургенев в качестве своего рода опорной точки выбирает для своего возможного рассказа историю о том, как в человеческой простоте *вдруг может обнаружиться глубина света духовного*.

Тургенев намеревается выстроить в своем новом сочинении про поэта-живописца именно такой характер. И неслучайно в письме к П.В. Анненкову он подчеркивал простоту своего потенциального персонажа. Вырисовывается контур нового простого героя, чья творческая и душевная одаренность ничем особенно не подкрепляется — своего рода вариант флоберовской «глуповатой и забитой служанки»: «Живет у меня в доме старый (54-летний) маляр, бывший живописец, по имени Николай Федосеев Градов. Он был дворовым человеком моей матери и по старости лет не пожелал идти на волю. Когда-то он учился рисованию и декоративной живописи у Скотти, потом жил на оброке, наконец попал обратно к маменьке, писал образа, срисовывал цветы, kleил коробки, подбирал шерсти по узорам, красил комнаты, крыши и даже заборы. Художническая искра в нем всегда была, и фигура у него не дюжинная, огромный нос, голубые глаза, выражение какое-то полупульяное, полуосторженное — впрочем, особенного в нем ничего не замечалось, считался он всегда в “последних”,

¹³ Опубликовано в «Литературной газете» за 1840 год (13 апреля, № 30). Экземпляр этой газеты хранился в библиотеке в Спасском-Лутовинове.

ходил замарашкой, любил выпить и к женскому полу чувствовал пополнование сильное» [13, т. 2, с. 260–261]. «Повторяю, — подчеркивал Тургенев, — он совершенно простое существо, едва ли он когда-нибудь прочел какую-нибудь книгу» [13, т. 2, с. 261]. И то, как этот человек смог почувствовать и передать радость Пасхи, должно было, по мысли Тургенева, изумить П.В. Анненкова. «Вот тут пойдите, — пишет ему Тургенев, — с Вашей психологией, да с знанием человеческого сердца! Все это пустяки — каждый человек — неразрешимая загадка — и *Spiritus flat ubi vult...* <...> Я бы желал показать Вам на минуту фигуру моего живописца, чтобы дать Вам понять, до чего странна и удивительна вся эта вещь» [13, т. 2, с. 262].

Но мистификацию Тургенева разоблачают, причем П.В. Анненкова прежде всего поражает несоответствие между *простотой* поэта-живописца и *глубиной* его чувства и стиха (мастерство стиха). Тургенев еще немного поборется за этот сюжет, выдвинув на авторство пасхального стихотворения другого героя — «малоархангельского попа», но потом его оставит. Причем в письме к П.В. Анненкову от 20 ноября (2 декабря) 1853 г. заметит, что «неразрешимая загадка» того, как в человеке оказывается дух, теперь принимает интерес «более психологический», а сам «Федосеев представляет предмет для комика» [13, т. 2, с. 277; курсив наш — И.Б.]. Это любопытное замечание, поскольку, действительно, модальность этой высокой темы, как мы уже отмечали, может быть легко трансформирована.

В рассказе «Живые монстры» Тургенев уже знает, как писать о «неизвестной» святости. Он выводит повествование за пределы только бытового плана, подчеркивает в своей героине то, что она имеет отношение к мирам иным. В.М. Головко справедливо находит в образе Лукеры отголоски «менталитета русского исихазма», а в портрете Христа из ее сна — черты «ассиста», отличающего православные иконы, что позволяет Тургеневу, по мысли исследователя, объединить в рассказе «небесное» и «земное», сделав их «однородковыми ценностными величинами» [27, с. 246]. Поэтому у Тургенева человек «не “теряется”, не отходит на “периферию”, не заслоняется Христом» [27, с. 247], но и, заметим от себя, не подменяет Христа, как в случае с Мышкиным у Достоевского. В сущности история Лукеры — это история простой женщины, но одновременно избранницы, Христовой невесты. Это не невежество или иллюзия. Все происходящее, в том числе сны — живая реальность. В таком изображении

«простого сердца» нет ничего сомнительного и уж тем более комического.

Что не удалось ему выписать в религиозном откровении простого, незатейливого поэта-живописца из нереализованного замысла начала 1850-х годов и что, возможно, не сложилось в раннем варианте «Живых мощей», вполне высказалось в образе Лукеры, представляющей собой не столько несчастное создание, убогую, калеку, сколько страстотерпицу во имя любви ко Христу, которая вроде бы непонятно как стала такой — святой. А ее болезнь оказывается ее дорогой к Богу и с Богом.

История, рассказанная в «Живых мощах», явление не столько психологического порядка, своего рода аналитическое изучение природы «простой души», сколько рефлексия Тургенева о том, что такое *“Spiritus flat ubi vult”*, как бы помимо человеческого желания или нежелания признавать земные знаки Духа Святого. Напомним, что с этой задачей он не справился в свое время, но не оставил ее, а просто отложил почти на двадцать лет.

Теперь вернемся к вопросу о том, почему же Тургенев в 1877 г., когда уже случился в его творчестве рассказ «Живые мощи», не стал переводить «Простую душу» Флобера. В цитированном выше письме к М.М. Стасюлевичу он отказывал ей в «красоте». «Там одна глуповатая, забитая служанка кончает тем, что сосредоточивает свою любовь на попугае, которого она смешивает с голубем, изображающим Святой Дух... Вы можете себе представить крик цензуры!! — Остальные две (каждая в лист печатный) красоты *необычайной*» [13, т. 15, кн. 2, с. 68]. Красота здесь непосредственно связана со святостью, хотя об этом и не сказано напрямую. Любопытно, что рассуждения Тургенева в этом плане вполне корреспондируют с признаниями самого Флобера, которые он сделал задолго до написания «Трех повестей» в письме к Мари-Софи Леруайе де Шантепи от 30 марта 1857 г. Флобер сообщал своей корреспондентке, что для него «великое наслаждение — познавать, усваивать Истинное (Vrai) через посредство Прекрасного (Beau)» и что «идеальное состояние, рожденное такой радостью», ему представляется «своего рода святостью, возможно более высокой, нежели всякая иная, ибо она более бескорыстная» [28, с. 391]¹⁴.

¹⁴ В оригинале: “C'est une grande volupté que d'apprendre, que de s'assimiler le Vrai par l'intermédiaire du Beau. L'état idéal résultant de cette joie me semble une espèce de sainteté, qui est peut-être plus haute que l'autre, parce qu'elle est plus désintéressée” (Flaubert G. Correspondance: Année 1857. URL.: https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/30-mars-1857-de-gustave-flaubert-%C3%A0-m-s-leroyer-de-chantepie/?year=1857&person_id=225).

Вероятно, речь у Тургенева идет о том, что образ «неизвестной святой» у Флобера выписан как раз на грани эстетической меры, что при неосторожном переложении может трансформироваться в противоположность — в комическую карикатуру¹⁵, а значит поставить святость под сомнение. Ведь в том, как Тургенев характеризовал в этом письме флоберовскую *Фелисите*, как раз и обнажаются все спорные нюансы образа *Sancta Simplicitas*. А сама повесть «Простая душа» Тургеневу, должно быть, не то чтобы не понравилась, но оказалась не близка, поскольку отказ в «красоте» в данном случае можно рассмотреть еще и как недоверие к материалу, к немотивированному сопряжению очень далеких знаков — попугая и Святого Духа¹⁶, — что при любой неточности, в том числе перевода, может вызвать обратный эффект. Кстати, Тургенев был не против перевода «Простой души» в принципе, но сам его делать не хотел. Наверное, после «Живых мощей» для него это было невозможно, да и опасно — для репутации Флобера в России.

На современном материале о проблеме мирской святости Тургенев сам не считал возможным размышлять так, как это делал Флобер. Он, как видим, прошел свой путь выработки сюжета и кристаллизации героя, а точнее — героини, которая бы могла в полной мере воплотить *Sancta Simplicitas*, без того чтобы сбиваться в область комического. А за сюжетом Флобера Тургенев как раз видел этот план, которого когда-то испугался у себя в истории про поэта-живописца. Неслучайно, по убедительному предположению

[fr/correspondance/correspondance/30-mars-1857-de-gustave-flaubert-%C3%A0-m-s-leroyer-de-chantepie/?year=1857&person_id=225](https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/30-mars-1857-de-gustave-flaubert-%C3%A0-m-s-leroyer-de-chantepie/?year=1857&person_id=225).

¹⁵ О комическом в образе *Фелисите* см.: [15, с. 152–153].

¹⁶ Современный исследователь рукописей «Трех повестей» Флобера комментирует ситуацию со «святостью» попугая как трогательную, вполне высокую «иллюзию» героини: «L'émotion de Félicité s'exprime en utilisant les mots “ravie”, “pleura”, “s'attendrissait”, comme si elle se trouvait devant les saints. La taxidermie du perroquet a permis de concrétiser l'illusion de Félicité. Autrement dit quand le perroquet était vivant, Félicité n'apercevait que les points de ressemblance entre le perroquet et les hommes, par exemple comme un amoureux, un enfant, mais ce perroquet empailé devient un saint pour elle, c'est-à-dire ressuscité comme une existence absolue qui transcende l'homme» [29, с. 259] («Эмоции *Фелисите* выражаются с помощью слов “обрадована”, “плакала”, “tronuta”, как если бы она находилась перед святыми. Чучело попугая позволило воплотить в жизнь иллюзию *Фелисите*. Иными словами, пока попугай был жив, *Фелисите* видела в нем точки сходства между попугаем и людьми, например, возлюбленным, ребенком, но чучело попугая становится для нее святым, то есть воскрешается как абсолютное существование, превосходящее человека». Перевод наш — И.Б.).

Р.Г. Назирова, «Душечку» Чехова можно рассматривать как криптоморфию на «Простое сердце» [23, с. 158], когда комическое начинает доминировать. Это как будто бы логическое продолжение флоберовской истории, когда чуть-чуть нарушена мера. Тургенев как раз этого и опасался: можно представить, если бы он начал переводить «Простое сердце», а получилась бы «Душечка».

Возможно также, что мы имеем дело здесь, что называется, с русским взглядом на предмет¹⁷, хотя едва ли это так. Например, хорошо известно горячее признание М. Горьким этой повести Флобера, когда он чуть ли не на просвет предлагал ее рассматривать – так она казалась ему гениально сделанной¹⁸. Поэтому позволим предположить, что это личное несогласие Тургенева с Флобером, несогласие с флоберовским литературным экспериментом. Тургенев принимает только те тексты Флобера, если говорить о «Трех повестях», в которых святость дистанцирована и архаизирована, в рамках стилизации и той манеры письма, которую Л.В. Пумпянский назвал в свое время «артистизмом» [1, с. 245]. Пример «Простой души», в которой тема–сюжет–герой–нarrатив были основаны на современности, но не апеллировали к традиции святости, в том числе национальной и конфессиональной, вызывала у Тургенева серьезные сомнения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пумпянский Л.В. Тургенев и Флобер // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 489–505.
2. Gustave Flaubert – Ivan Tourguéniev. Correspondance / Texte édité, préfacé et annoté par Alexandre Zvigilsky. Paris: Flammarion, 1989. 358 р.
- 17 «Возможно, образы двух героинь отражают разные концепции святости в католической и православной церкви. Однако эта проблема требует отдельного исследования» [15, с. 153].
- 18 «Помню, – «Простое сердце» Флобера я читал в троицы день, вечером, сидя на крыше сарая, куда залез, чтобы спрятаться от празднично настроенных людей. Я был совершенно изумлен рассказом, точно оглох, ослеп, – шумный весенний праздник заслонила предо мной фигура обычновеннейшей бабы, кухарки, которая не совершила никаких подвигов, никаких преступлений. Трудно было понять, почему простые, знакомые мне слова, уложенные человеком в рассказ о «неинтересной» жизни кухарки, – так взволновали меня? В этом был скрыт непостижимый фокус, и, – я не выдумываю, – несколько раз, машинально и как дикарь, я рассматривал страницы на свет, точно пытаясь найти между строк разгадку фокуса» [30, с. 29].
3. Кафанова О.Б. Полилог об искусстве (Тургенев–Флобер–Жорж Санд) // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2010. № 2. С. 59–63.
4. Кафанова О.Б. Тургенев и Флобер: творческие дискурсы // И.С. Тургенев. Новые материалы и исследования. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. С. 34–45.
5. Петраш Е.Г. И.С. Тургенев в оценке французских писателей-современников // Тургенев и либеральная идея в России. Пермь: Пермский гос. гуманит. ун-т, 2018. С. 202–228.
6. Жекулин Н.Г. Тургенев – переводчик Флобера: «Легенда о св. Юлиане Милостивом» // Slavica Litteraria. 2012. Т. 15. № 1. С. 57–70.
7. Звигильский А.Я. Новый перевод И.С. Тургенева в новом журнале // Два века русской классики. 2019. № 1. С. 118–127.
8. Клеман М.К. И.С. Тургенев – переводчик Флобера // Флобер Г. Собр. сочинений: В 10 т. Т. 5. М.; Л.: Гослитиздат, 1934. С. 133–149.
9. Зaborов П.Р. Из творческой лаборатории Тургенева-переводчика («Иродиада» Г. Флобера) // Тургенев и его современники. Л.: Наука, 1977. С. 129–135.
10. Адриана Кристиан. Тургенев и Флобер о поэтике нового романа // Русская литература. 2005. № 2. С. 3–17.
11. Головко В.М. Жанровая специфика художественно-философского понимания человека в тургеневской «студии» («студии типа») // Головко В.М. И.С. Тургенев: искусство художественного философствования. М.: Флинта, 2018. С. 127–141.
12. Головко В.М. «Новь» И.С. Тургенева как «роман-foresight»: социально-философская идея и жанровая структура // Головко В.М. Философский модус словесного творчества. М.: Флинта, 2022. С. 167–210.
13. Тургенев И.С. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 1–16. М.: Наука, 1982–2018.
14. Флобер Г. Легенда о святом Юлиане странно-приимце. Перевод А.А. Блока / Публ. И.С. Приходько // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 г. СПб.: Академический проект, 1994. С. 171–198.
15. Кафанова О.Б. Полемика о святости в творчестве И.С. Тургенева и Г. Флобера // Спасский вестник. Вып. 28. Орел: Голос-Пресс, 2021. С. 144–155.
16. Тургенев И.С. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М.: Наука, 1978–1986.
17. Тургенев И.С. Записки охотника. М.: Наука, 1991. 678 с. (Лит. памятники).

18. Беляева И.А. Обломов и Мышкин: штрихи к теме // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 457–465.
19. Степанян К.А. Мирская святость в произведениях Достоевского (Дон Кихот и Франциск Ассизский) // Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. С. 232–342.
20. Гончаров И.А. Собр. сочинений: В 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. 576 с.
21. Бланк К. Мышкин и Обломов // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 472–481.
22. Мельник В.И. И.А. Гончаров и Ф.М. Достоевский // Вестник славянских культур. 2010. № 1 (15). С. 51–63.
23. Назиров Р.Г. Пародии Чехова и французская литература // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 150–158.
24. Литвиненко Н.А. Поэтика «простого» во французской литературе XIX века: некоторые особенности // Учен. записки Орловского гос. ун-та. 2019. № 3 (84). С. 133–139.
25. Дзюбенко М.А. Вот так лев сделался собакой . (Агиографические мотивы в повести И.С. Тургенева «Муму») // Спасский вестник. Вып. 13. Тула: Гриф и К*, 2006. С. 71–81.
26. Беляева И.А. Об одном нереализованной замысле И.С. Тургенева: на пути от «старой манеры» к «новой» // Вестник Моск. ун-та. Серия 9: Филология. 2018. № 6. С. 163–176.
27. Головко В.М. Черты национального архетипа в мифологеме Христа произведений И.С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 231–248.
28. Флобер Г. О литературе, искусстве и писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1984. 520 с.
29. Eri Ohashi. Analyse des Manuscrits des Trois contes: la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert. Littératures. Université Rennes 2, 2013. 446 p.
30. Горький М. О том, как я учился писать. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1940. 47 с.
2. Gustave Flaubert – Ivan Turgenev. *Correspondence. Text edited, prefaced and annotated by Alexandre Zvigulsky*. Paris, 1989. 358 pp. (In French)
3. Kafanova, O.B. *Polilog ob iskusstve (Turgenev – Flöber – Zhorzh Sand)* [Polylogue about Art (Turgenev – Flaubert – George Sand)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna. Seriya 2: Iskusstvovedeniye. Filologicheskiye nauki*. [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art History. Philological Sciences]. 2010, No. 2, pp. 59–63. (In Russ.)
4. Kafanova, O.B. *Turgenev i Flöber: tvorcheskiye diskursy* [Turgenev and Flaubert: Creative Discourses]. I.S. Turgenev. *Novyye materialy i issledovaniya* [I.S. Turgenev. New Materials and Research]. Moscow, St. Petersburg, 2011, pp. 34–45. (In Russ.)
5. Pettrash, E.G. *Turgenev v otsenke frantsuzskikh pisateley-sovremennikov* [I.S. Turgenev in the Assessment of French Contemporary Writers]. *Turgenev i liberalnaya ideya v Rossii* [Turgenev and the Liberal Idea in Russia]. Perm, 2018, pp. 202–228. (In Russ.)
6. Zhekulin, N.G. *Turgenev – perevodchik Flöbera: “Legenda o sv. Yuliane Milostivom”* [Turgenev – Translator of Flaubert: “The Legend of St. Julian the Merciful”]. *Slavica Litteraria*. 2012, Vol. 15, No. 1, pp. 57–70. (In Russ.)
7. Zvigilsky, A.Ya. *Novyy perevod I. S. Turgeneva v novom zhurnale* [New Translation of I.S. Turgenev in a New Magazine]. *Dva veka russkoy klassiki* [Two Centuries of Russian Classics]. 2019, No. 1, pp. 118–127. (In Russ.)
8. Clemen, M.K. *Turgenev – perevodchik Flöbera* [I.S. Turgenev – Translator of Flaubert]. Flaubert, G. *Sobraniye sochineniy v 10 t.* [Collected Works in 10 Vols.]. Vol. 5. Moscow, Leningrad, 1934, pp. 133–149. (In Russ.)
9. Zaborov, P.R. *Iz tvorcheskoy laboratorii Turgeneva-perevodchika (“Irodiada” G. Flöbera)* [From the Creative Laboratory of Turgenev the Translator (“Herodias” by G. Flaubert)]. *Turgenev i yego sovremenniki* [Turgenev and His Contemporaries]. Leningrad, 1977, pp. 129–135. (In Russ.)
10. Adriana, Christian. *Turgenev i Flöber o poetike novogo romana* [Turgenev and Flaubert on the Poetics of the New Novel]. *Russkaya literatura* [Russian Literature]. 2005, No. 2, pp. 3–17. (In Russ.).
11. Golovko, V.M. *Zhanrovaya spetsifika khudozhestvenno-filosofskogo ponimaniya cheloveka v turgenevskoy “studii” (“studii tipa”)* [Genre Specificity of the Artistic and Philosophical Understanding of Man in Turgenev’s “Studio” (“Studio of the Type”)]. Golovko, V.M. *I.S. Turgenev: iskusstvo khudozhestvennogo filosofstvovaniya* [I.S. Turgenev: the Art of Artistic Philosophizing]. Moscow, 2018, pp. 127–141. (In Russ.)
12. Golovko, V.M. “Nov” I.S. Turgeneva kak “romanesforesight”: sotsialno-filosofskaya ideya i zhanrovaya struktura [“Virgin Soil” by I.S. Turgenev as a

REFERENCES

1. Pumpyansky, L.V. *Turgenev i Flöber* [Turgenev and Flaubert]. Pumpyansky, L.V. *Klassicheskaya traditsiya: Sobraniye trudov po istorii russkoy literatury*. [Classical Tradition: Collection of Works on the History of Russian Literature]. Moscow, 2000, pp. 489–505. (In Russ.)

- “Foresight Novel”: Social and Philosophical Idea and Genre Structure]. Golovko, V.M. *Filosofskiy modus slovesnogo tvorchestva* [Philosophical Mode of Verbal Creativity]. Moscow, 2022, pp. 167–210. (In Russ.).
13. Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Pisma v 18 t.* [The Complete Works and Letters in 30 Vols. Letters in 18 vols.]. Vol. 1–16. Moscow, 1982–2018. (In Russ.).
14. Flaubert, G. *Legenda o svyatom Yuliane strannopriyimtse. Perevod A.A. Bloka. Publikatsiya Prikhodko I.S.* [The Legend of Saint Julian the Stranger. Translation by A.A. Blok. Publ. by I.S. Prikhodko]. *Yezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1991 g.* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1991]. St. Petersburg, 1994, pp. 171–198. (In Russ.).
15. Kafanova, O.B. Polemika o svyatosti v tvorchestve I.S. Turgeneva i G. Flobera [Controversy about holiness in the works of I.S. Turgenev and G. Flaubert]. *Spasskiy vestnik* [Spassky Bulletin]. Vol. 28. Orel, 2021, pp. 144–155. (In Russ.).
16. Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 12 t.* [The Complete Works and Letters in 30 vols. Works in 12 vols.]. Moscow, 1978–1986. (In Russ.).
17. Turgenev, I.S. *Zapiski okhotnika* [Sportsman’s Sketches]. Moscow, 1991. 678 p. (In Russ.).
18. Belyaeva, I.A. *Oblomov i Myshkin: shtrikhi k teme* [Oblomov and Myshkin: Some Aspects of the Issue]. *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism]. 2021, Vol. 26 (3), pp. 457–465. (In Russ.).
19. Stepanyan, K.A. *Mirskaya svyatost v proizvedeniyakh Dostoyevskogo (Don Kikhot i Frantsisk Assizskiy)* [Mundane Holiness in the Works of Dostoevsky (Don Quixote and Francis of Assisi)]. Stepanyan, K.A. *Yavleniye i dialog v romanakh F.M. Dostoyevskogo* [Phenomenon and Dialogue in the Novels of F.M. Dostoevsky]. St. Petersburg, 2010, pp. 232–342. (In Russ.).
20. Goncharov, I.A. *Sobraniye sochineniy: v 8 t. t. 8* [Collection of Works: In 8 Vols. Vol. 8]. Moscow, 1955. 576 p. (In Russ.).
21. Blank, K. *Myshkin i Oblomov* [Myshkin and Oblomov]. *Roman F.M. Dostoevskogo “Idiot”*: sovremennoe sostoyanie izucheniya [Roman F.M. Dostoevsky’s “The Idiot”: the Current State of Study]. Moscow, 2001, pp. 472–481. (In Russ.).
22. Melnik, V.I. *I.A. Goncharov i F.M. Dostoevsky* [I.A. Goncharov and F.M. Dostoevsky]. *Vestnik slavyanskih kultur* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2010, No. 1 (15), pp. 51–63. (In Russ.).
23. Nazirov, R.G. *Parodii Chekhova i frantsuzskaya literatura* [Parodies of Chekhov and French Literature]. Nazirov, R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: srovnitel’no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let* [Russian Classical Literature: A Comparative Historical Approach. Research from Different Years]. Ufa, 2005, pp. 150–158. (In Russ.).
24. Litvinenko, N.A. *Poetika “prostogo” vo frantsuzskoy literature XIX veka: nekotoryye osobennosti* [Poetics of the “Simple” in French Literature of the 19th Century: Some Features]. *Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientific Notes of the Oryol State University]. 2019, No. 3 (84), pp. 133–139. (In Russ.).
25. Dzyubenko, M.A. *Vot tak lev sdelalsya sobakoy (Agiograficheskiye motivy v povedi I.S. Turgeneva “Mumu”)* [That’s How a Lion Became a Dog (Hagiographical Motifs in I.S. Turgenev’s Story “Mumu”)]. *Spasskiy vestnik* [Spassky Bulletin]. 2006, Vol. 13, pp. 71–81. (In Russ.).
26. Belyaeva, I.A. *Ob odnom nerealizovannoy zamysle I. S. Turgeneva: na puti ot “staroy manery” k “novoy”* [Switching from the “Old Manner” to a “New” one, or How Ivan Turgenev did not Realize an Ambitious Plan]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya* [Moscow University Bulletin. Series 9. Philology]. 2018, No. 6, pp. 163–176. (In Russ.).
27. Golovko, V.M. *Cherty natsionalnogo arkhetipa v mifologeme Khrista proizvedeniy I.S. Turgeneva* [Features of the National Archetype in the Mythology of Christ in the Works of I.S. Turgenev]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of Historical Poetics]. 1994, Vol. 3, pp. 231–248. (In Russ.).
28. Flaubert G. *O literature, iskusstve i pisatelskom trude. Pisma. Statji. V 2 t.* [On Literature, Art and Writing. Letters. Articles. In 2 Vols.]. Vol. 1. Moscow, 1984. 520 p. (In Russ.).
29. Eri, Ohashi. *Analyse des Manuscrits des Trois contes: la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert. Littératures*. Rennes University 2, 2013. 446 p. (In French)
30. Gorky, M. *O tom, kak ya uchilsya pisat’* [About How I Learned to Write]. Moscow, 1940. 47 p. (In Russ.).

Дата поступления материала в редакцию: 14 января 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 25 июня 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on January 14, 2024

Revised on June 25, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060067

М. Горький и В. Васнецов: неизвестное об известном

© 2024 г. Н. Н. Примочкина

Доктор филологических наук,
главный научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
ORCID ID: 0000-0002-5536-7657
nprim47@yandex.ru

Резюме. В статье проведено научное исследование неопубликованной переписки М. Горького и В.М. Васнецова и других архивных источников, которое позволило по-новому взглянуть на сложные, даже конфликтные личные и творческие отношения двух крупнейших деятелей русской художественной культуры конца XIX – начала XX в. Найденные документы, несмотря на их частный характер, поднимают главные вопросы человеческого бытия, веры и религии. В то же время они свидетельствуют о глубоком идейном и политическом расколе российского общества накануне революции, в том числе его художественной элиты. Показано, что Горький с молодых лет восхищался ярким талантом Васнецова-художника, пафосом его картин, воспевающих богатырскую силу и непобедимый дух русского народа. Васнецов тоже с большим интересом отнесся к молодому, но уже известному писателю – выходцу из народа. Но начавшаяся между ними в 1900 г. переписка сразу выявила непреодолимую пропасть в их религиозных и общественно-политических взглядах. Особенно отчетливо это проявилось в отношении к национальному гению России – Л.Н. Толстому и его конфликту с русской православной церковью. Поэтому дружеские отношения писателя и художника, начавшиеся весной 1900 г. с взаимной искренней симпатии, продлились недолго и уже осенью того же года были, судя по всему, прекращены.

Ключевые слова: М. Горький, В.М. Васнецов, переписка, личные отношения, творчество, Л.Н. Толстой, вера, православие, политические взгляды.

Для цитирования: Примочкина Н.Н. М. Горький и В. Васнецов: неизвестное об известном // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 71–80. DOI: 10.31857/S1605788024060067

M. Gorky and V. Vasnetsov: the Unknown about the Known

© 2024 Natalia N. Primochkina

Doct. Sci. (Philol.),
Head Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5536-7657
nprim47@yandex.ru

Abstract. A scientific study of unpublished correspondence between M. Gorky and V.M. Vasnetsov and other archival sources has been conducted, which allowed a new look at the complex, even conflicting personal and creative relationships of two major figures of Russian artistic culture of the late 19th – early 20th centuries. The documents found, despite their private nature, raise the main questions of human existence, faith and religion. At the same time, they testify to the deep ideological and political split of Russian society on the eve of the revolution, including its artistic elite. It is shown that Gorky admired the bright talent of Vasnetsov,

the artist, from a young age, the pathos of his paintings, praising the heroic strength and invincible spirit of the Russian people. Vasnetsov also took great interest in the young, but already well-known writer – a native of the people. But the correspondence that began between them in 1900 immediately revealed an insurmountable gap in their religious and socio-political views. This was especially clearly manifested in the attitude towards the national genius of Russia – L.N. Tolstoy and his conflict with the Russian Orthodox Church. Therefore, the friendly relations between the writer and the artist, which began in the spring of 1900 with mutual sincere sympathy, did not last long and, apparently, were interrupted in the autumn of the same year.

Key words: M. Gorky, V.M. Vasnetsov, correspondence, personal relationships, creativity, L.N. Tolstoy, faith, Orthodoxy, political views.

For citation: Primochkina, N.N. *M. Gorkij i V. Vasnecov: neizvestnoe ob izvestnom* [M. Gorky and V. Vasnetsov: the Unknown about the Known]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 71–80. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060067

При обращении к обширному творческому наследию Горького бросается в глаза его глубокий и постоянный интерес к изобразительному искусству и музыке. По складу своего таланта и особенностям мировосприятия Горький тяготел к синтезу искусств, он ощущал окружающий мир как пронизанную светом и звуками грандиозную музыкально-цветовую симфонию. Именно поэтому на писателя произвело такое удручающее впечатление его первое знакомство с новым искусством XX столетия – черно-белым немым кино, в котором мир представлял лишенным красок и звуков. В статье 1896 г. «Синематограф Люмьера» он писал об этом: «...воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь <...> людей, у которых отняли все краски жизни, все ее звуки, а это почти все ее лучшее...» [1, т. 23, с. 244].

В июне 1917 г. Горький писал о тесной взаимосвязи всех видов русского искусства, образующих нерушимую целостность российской культуры: «...В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок. Гигант Пушкин <...>, волшебник Глинка и прекрасный Брюллов, беспощадный <...> Гоголь, тоскующий Лермонтов, грустный Тургенев, гневный Некрасов, великий бунтовщик Толстой и больная совесть наша – Достоевский; Крамской, Репин, неподражаемый Мусоргский, Лесков <...> и, наконец, великий лирик Чайковский и чародей языка Островский <...> Все это грандиозное создано Русью менее чем в сотню лет. Радостно, до безумной гордости волнует не только обилие талантов, рожденных

Россией в XIX веке, но и поражающее разнообразие их, – разнообразие, которому историки нашего искусства не отдают должного внимания» [1, т. 24, с. 184].

Как большому художнику Горькому было свойственно ассоциативное, метафорическое мышление. Чаще всего писатель уподоблял словесное искусство скульптуре и живописи. В неопубликованном письме 1900 г. В.М. Васнецову (речь о нем пойдет ниже) писатель сообщал, например, о том, как Л.Н. Толстой рассказывал содержание своего рассказа «Отец Сергий»: «...ну прямо не говорит человек, а лепит, красками пишет! Удивительно это!» (Частное собрание). То же самое Горький не раз повторял на протяжении жизни во многих статьях и письмах. Например, в предисловии 1914 г. к «Сборнику пролетарских писателей» он писал: «Работа литератора крайне трудна: писать рассказы о людях не значит просто «рассказывать», это значит – рисовать людей словами, как рисуют их кистью или карандашом» [1, т. 24, с. 171].

Писатель дружил со многими художниками-современниками, встречался и переписывался с И.Е. Репиным, В.М. Васнецовым, В.А. Серовым, М.В. Нестеровым, Б.М. Кустодиевым, Д.Д. Бурлюком, Б.Д. Григорьевым, П.Д. Кориным и др. По верному замечанию И.А. Бродского, «тесная дружба А.М. Горького с художниками, длившаяся всю его долгую творческую жизнь, является собой высокий пример деятельной взаимосвязи двух искусств, их постоянного содружества» [2, с. 5].

Хотя тема «Горький и изобразительное искусство», казалось бы, лежит на поверхности, является для исследователей благодатной и плодотворной, заметно, что личные и творческие взаимоотношения писателя с художниками

изучены очень неравномерно и в целом явно недостаточно. Например, его длительным дружеским связям с Репиным посвящено целое монографическое исследование И.С. Зильберштейна «Репин и Горький» (М.; Л: Искусство, 1944). В 1964 г. в московском издательстве «Искусство» вышла книга «Горький и художники», в которую вошли отрывки из воспоминаний художников о Горьком, его избранная переписка с ними и несколько статей об отношениях Горького с Серовым, Кустодиевым, молодыми художниками-«каприйцами», финскими художниками и художниками Палеха.

Однако аналогичные сюжеты с другими художниками, такими, например, как В.М. Васнецов, до сих пор оставались «в тени». Отчасти это можно объяснить тем обстоятельством, что для их освещения до недавнего времени не было достаточно источниковедческой базы, не хватало фактического материала. Неоднократные заявления исследователей о дружбе, соединявшей писателя и художника, подкреплялись, в сущности, единственной растиражированной цитатой из письма Горького А.П. Чехову, в котором писатель называл Васнецова «огромным поэтом» и желал ему «бессмертия» [3, т. 2, с. 59].

Положение изменилось не так давно, когда удалось обнаружить два ранее не известных письма Горького Васнецову. Эта неожиданная находка стимулировала дальнейшие поиски, в результате которых в московском архиве писателя были найдены два также не известных ранее письма Васнецова Горькому. Эта небольшая по объему, но идейно очень насыщенная и эмоционально яркая переписка нуждается в том, чтобы прокомментировать ее содержание, «расшифровать» смысл некоторых ее «загадочных», на первый взгляд, сюжетных линий. Надеемся, что научное исследование этой переписки, а также привлечение дополнительных архивных материалов и новейших исследований о жизни и творчестве как Горького, так и Васнецова, позволит по-новому, без хрестоматийного глянца взглянуть на сложные, даже конфликтные личные и творческие отношения двух крупнейших деятелей русской художественной культуры конца XIX – начала XX в.

Личное знакомство Горького с Васнецовым состоялось в мае 1900 г. В это время художник с дочерью Татьяной приехал в Ялту, чтобы навестить больного туберкулезом сына Алексея. Там он познакомился и подружился с Горьким, отыгравшим в Крыму с женой Е.П. Пешковой и сыном Максимом. Видимо, знакомство произошло в доме доктора Л.В. Средина, с которым был

дружен Горький и у которого в это время лечился сын Васнецова.

Васнецов в это время был уже широко известным художником, зрелым мастером, действительным членом Петербургской академии художеств, автором не только знаменитых картин на исторические и былинные сюжеты «Витязь на распутье» (1882), «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897), «Богатыри» (1898) и др., но и прославивших его религиозных росписей Владимирского собора в Киеве. Определяя место художника в истории русского изобразительного искусства, Н.А. Ярославцева пишет: «Имя Виктора Михайловича Васнецова стоит в одном ряду с именами И.Е. Репина и В.И. Сурикова, олицетворяющими высшие достижения русского реалистического искусства. Все они мечтали о создании большого национального стиля, но каждый шел к этой цели своим путем: Репин совершенствовал мастерство портретного искусства и жанровой композиции, Суриков разрабатывал исторические темы, а Васнецов избрал фольклорно-эпическое направление» [4, с. 6].

Хорошо знакомый с творчеством Васнецова, ставивший его на одно из первых мест среди современных живописцев, высоко отзывавшийся о художнике в газетных статьях и фельетонах с Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставки 1896 г. (см: [1, т. 23, с. 164, 169, 195, 253]), Горький, видимо, был очень рад новому знакомству. К этому времени относится единственная сохранившаяся совместная фотография писателя и художника. На скамейке сидят Средин, Горький, Васнецов и доктор А.Н. Алексин. Васнецов, не глядя на Горького, по памяти рисует его портрет, а тот шутливо пытается подсмотреть за работой художника (см.: [5, на вклейке между с. 16–17]). Видимо, в эти же дни писатель и художник обменялись подарками. Васнецов подарил Горькому свою фотокарточку, на которой написал: «Дорогому Алексею Максимовичу Пешкову – с верою в его великое творчески плодотворное будущее – Виктор Васнецов. 1900 г. 17 мая. Ялта» [6, с. 145]. Горький, в свою очередь, подарил Васнецову свой фотопортрет с яркой, образной надписью, выражавшей особое отношение молодого писателя к мастеру художнику, автору знаменитых «Богатырей»: «От калики перехожего М. Горького богатырю русской живописи Виктору Михайловичу Васнецову на память» [7, с. 269].

В конце мая 1900 г. Горький уговорил Чехова, проживавшего в это время в Ялте, а также своего нового знакомого Васнецова и двух своих друзей, докторов Алексина и Средина, поехать

на Кавказ, чтобы полюбоваться красотами его величественной природы. Васнецов писал 27 мая 1900 г. в Москву своей супруге, А.В. Васнецовой: «Горький с таким неподдельным энтузиазмом ко мне относится, что даже совестно. Собирался даже со мной на Кавказ...» [4, с. 174]. 28 мая началось это увлекательное путешествие. 31 мая Васнецов писал жене уже из Владикавказа: «Компания моя <...> отборная: Чехов, Горький, Средин, Алексин...» [4, с. 174]. 3 июня путешественники были в Тифлисе (Тбилиси). 7 июня в грузинской газете «Иверия» (№ 120) сообщалось: «Выдающиеся русские писатели Антон Павлович Чехов и Максим Горький (А. Пешков) в настоящее время находятся в Тифлисе. Они остановились в “Северных номерах”. Там же остановился <...> художник Васнецов» (цит. по: [6, с. 273]). 7 или 8 июня Горький уехал с Васнецовым из Тифлиса по Военно-Грузинской дороге через Владикавказ в Новороссийск, где они встретились с Чеховым и Срединым. Позже об этой поездке вспоминала жена Горького Е.П. Пешкова: «...Антон Павлович участвовал в поездке на Кавказ, на которую его вдохновил Алексей Максимович своими восторженными рассказами о величественных красотах Кавказа. В этой поездке участвовали, кроме Алексея Максимовича и Антона Павловича, — Виктор Михайлович Васнецов, доктор Александр Николаевич Алексин и Леонид Валентинович Средин. 11 июня 1900 г. они вернулись из этой поездки...» [7, с. 614].

Осенью того же года, когда в Московском художественном театре начался новый сезон, Горький зачастил из Нижнего Новгорода в Москву. В один из дней своего пребывания с 24 по 29 сентября в древней столице он посетил дом Васнецова (в настоящее время в этом доме располагается мемориальный музей художника). Посмотрев работы художника, среди которых было много еще не законченных, никогда не выставлявшихся, Горький в начале октября 1900 г. описал свои восторженные впечатления от увиденного в письме своему другу и постоянному корреспонденту Чехову: «Васнецов — кланяется Вам. Все больше я люблю и уважаю этого огромного поэта. Его Баян — грандиозная вещь. А сколько у него еще живых, красивых, мощных сюжетов для картин! Желаю ему бессмертия» [3, т. 2, с. 59].

Создавая упомянутое Горьким эпическое полотно «Баян», Васнецов вдохновлялся знаменитым памятником древнерусской литературы — «Словом о полку Игореве». На картине изображена дружина русских воинов в доспехах, после очередной битвы отдыхающих на высоком

зеленом холме вместе с князем Игорем. Воины задумчиво слушают вдохновенную песнь слепого и вещего старца Баяна, играющего на гусях. Полотно было закончено художником только в 1910 г., но Горький еще в 1900 г., в неоконченном, эскизном варианте картины проницательно разглядел ее мощный патриотический пафос и высокое поэтическое звучание образов, оценил мастерство ее композиции и стиля.

Уже через неделю после своей сентябрьской поездки в Москву Горький снова уехал из Нижнего Новгорода. На этот раз он отправился в Ясную Поляну на встречу с Л.Н. Толстым и провел целый день, 8 октября 1900 г., в беседе с великим писателем. Свои незабываемые впечатления от этой поездки он поспешил выразить в письмах Чехову и своему новому другу Васнецову. 11 или 12 октября Горький писал Чехову: «Был в Ясной Поляне. Увез оттуда огромную кучу впечатлений, в коих и по сей день разобраться не могу <...> Статьи Льва Николаевича “Рабство нашего времени”, “В чем корень зла?” и “Не убий” — произвели на меня впечатление наивных сочинений гимназиста. Так все это плохо, так ненужно, однообразно и тяжело, и так не идет к нему. Но когда он, Л.Н., начал говорить о Мамине <писателе Д.Н. Мамине-Сибиряке. — Н.П.> — это было чорт знает как хорошо, ярко, верно, сильно! И когда он начал передавать содержание “Отца Сергия” — это было удивительно сильно, и я слушал рассказ, ошеломленный и красотой изложения, и простотой, и идеей. И смотрел на старика, как на водопад, как на стихийную творческую силищу. Изумительно велик этот человек, и поражает он живучестью своего духа, так поражает, что думаешь — подобный ему — невозможен. Но — и жесток он! В одном месте рассказа, где он с холодной яростью Бога повалил в грязь своего Сергея, предварительно измучив его, — я чуть не заревел от жалости. Лев Толстой людей не любит, нет. Он судит их только, и судит жестоко, очень уж страшно. Не нравится мне его суждение о Боге. Какой это Бог? Это частица *графа* Льва Толстого, а не Бог, тот “Бог, без которого жить людям нельзя”. Говорит он, Л.Н., про себя: я анархист. Отчасти, да. Но, разрушая одни правила, он строит другие, столь же суровые для людей, столь же тяжелые, — это не анархизм, а губернаторство какое-то. Но все сие покрывает “Отец Сергий”» [3, т. 2, с. 61, 62].

Это письмо Чехову было давно известно специалистам по русской литературе. А вот письмо Горького Васнецову, написанное, видимо, в тот же день, 11 или 12 октября 1900 г., до сих пор не было введено в научный обиход. Начинается оно

с извинений Горького за то, что не смог послать адресату обещанные, видимо, во время сентябрьского визита к художнику яблоки сорта хорошиавка (джонатан). Оправдываясь, писатель тут же создает портрет хитрого, «себе на уме» русского мужичка, торгующего яблоками на базаре, готового при всяком удобном случае обмануть горожанина-покупателя:

Виктор Михайлович!

Прежде всего – здравствуйте! Крепко пожимаю Вашу славную руку и желаю всяческого благополучия, крепости телесной, бодрости духовной.

А с хорошиавкой у меня неустойка вышла – оказалось, что это яблоко из ранних и по приезде в Нижний мы его не нашли уже на базарах. Обещал один мужичонко привести – обманул. Мужики затем и существуют, – как Вы знаете, – чтобы писателей надувать, – покажется писателю-то одним боком, тот его напишет, – хвать, ан не весь мужик! И этот тоже меня надул. Я же, положившись на его обещание, еще промедлил. Так без хорошиавки и сели мы. Но однако жена нашла чего-то, что, говорит она, на эту хорошиавку похоже. Нашла и послала – прилагаю бумажку на получение сих яблоков и прошу – не ругайтесь, коли кислые будут.

Вслед затем Горький поделился с Васнецовым своими впечатлениями о встрече с Толстым:

Был я недавно у Льва Николаева Толстого, целый день провел у него. Велик человек! 73 ему года, а он через канавы козлом прыгает, чортом на кулачки дерется и все думает, все творит неустанно, неиссякаемо и могуче. С Богом только он больно уж легко обращается и слабо определяет Его. Определять-то бы и совсем не нужно, а он все тщится. «Бог» – говорит – «это мое желание, то, чего я желаю». Ну, знаете, с таким богом высоко не взлетите, хотя с ним и орлом сесть можно.

Вообще, на Льва Николаевича гораздо приятнее и поучительнее смотреть, чем слушать его. Поучительнее видеть его, чем слышать. Неугасимая мысль его хотя и ошибочна порой, – а все же живая, смелая мысль. Красив источник – можно и не пить из него.

Когда он философствует, – Лев-то Николаевич, – скучновато слушать, говоря по совести. Но когда он *о своем искусстве* – литературе говорит – век бы слушал! Рассказывал он содержание романа, который хочет писать – «Отец Сергий» называется, – ну прямо не говорит человек, а лепит, красками пишет! Удивительно это! Какая огромная творческая способность и как жаль, что он философствует порой, как жаль!

Знаете – его можно в одно время и любить до безумия и – очень, очень не любить.

Как видим, эта центральная часть письма весьма близка по содержанию и даже по стилю к письму Горького Чехову. В обоих письмах уже отмечено главное противоречие характера, личности и творчества Толстого – противоречие между его религиозно-этическим учением и его гениальным искусством слова. Позже именно на этом неразрешимом противоречии Горький

построил образ Толстого, создавая в 1919–1923 гг. свой знаменитый литературный портрет русского национального гения. (Подробнее о мемуарном очерке Горького «Лев Толстой» см.: [9, с. 35–48]).

Наконец, в третьей, последней части письма Горький резко осуждал русскую церковь за то, что она отлучила Толстого и запретила хоронить его по православному обряду:

А что его хоронить по обряду не хотят – нехорошо и даже – позорно для нас! Воров хоронят, казнокрадов, мерзавцев, а человека, который честно разногласит – нельзя! Возмутительно! Можно ли людям запрещать думать и говорить о Боге свободно, как хотят они? Нельзя; лишь бы о Боге говорили, лишь бы о Нем, о смысле жизни думали, о совершенствовании бытия своего, о душе своей. Верно?

Пока до свидания, Виктор Михайлович. За яблоки извиняюсь. Ей Богу, хотелось угодить Вам, да не пришлось. Семейству всему – поклон низкий. Вам же – всего, всегда доброго.

А. Пешков

Нижний, Канатная, д. Лемке (Частное собрание).

Именно эта, последняя часть письма Горького вызвала у Васнецова особенно резкую ответную реакцию. Родившийся и выросший в семье потомственного православного священника, ученик Вятского духовного училища, а затем Вятской духовной семинарии, художник всю жизнь твердо стоял на позициях русской православной церкви. Испытывая искреннюю симпатию к молодому талантливому писателю из народа, дорожа дружбой с ним, Васнецов тем не менее не мог поступиться своими главными жизненными принципами, своей верой. Поэтому посчитал необходимым со всей прямотой высказаться по затронутым Горьким, очень болезненным для художника вопросам веры, религии, православной церкви:

Москва, 1900 г. 22 окт.

Приветствуя Вас, Дорогой и Славный, Алексей Максимович!

За яблоки великое спасибо. Хоть и не хорошиавка, а хороши! О хорошиавке же будем мечтать до следующей осени. Катерине Павловне за хлопоты наше особливое семейное спасибо!

Написать я сгоряча хотел Вам очень много, особенно по поводу нашего славного богатыря Льва Толстова, да приходится покуда ограничиться этой маленькой цицундой. Писать (и говорить) о нем нужно много и будут впоследствии говорить еще больше. Он, Лев Толстой составляет для меня, в частности, как русского человека – великое душевное горе! Эта великая сила оторвалась и отслоилась от великой русской души и не слилась с ней! Господи, я и представить не могу, какие бы великие плоды родились, если бы сила эта не откололась от Руси!

Как художник он навсегда велик. Как ни искалась, ни коверкалась в нем истина мышления, но художник остался и останется цел. Его «Воскресение» я

не ставлю в счет — это, по моему простецкому взгляду, просто неудачная вещь. У кого их не бывает?! Но его учительская сторона, увы, страшное непонятно-поверхностное искажение истины! Говорить 70-летнему старцу такую мальчишескую непродуманную мысль — «Бог — мое желание, то, чего я желаю» — даже немного стыдно делается... Как ни превращай «желание» в отвлечение и обобщение, а Бог выйдет крайне ограниченный и ... иногда даже некрасивый... И, конечно уж, этот бог, или скорее божок, будет совсем языческий.

Конечно, нас возмущает мысль, что такого великого художника будут хоронить «без церковного пенья, без ладана...»¹ Да как же быть-то Церкви, Алексей Максимович? Ведь сам Толстой изверг себя из церкви, сам всей силой, всею жизнью своей отрицается от нее! Если бы православное духовенство вздумало по своим обрядам хоронить католиков, протестантов, магометан, что бы они сами сказали? Они бы возмутились до глубины души. Презирали бы нас! Человек отвергает все таинства, всю сплошь обрядность, все главные догматы, издается, осмеивает православную церковь. А она, ничтоже сумняся, будет хоронить его по этим самым, осмеиваемым им обрядам? Церковь тогда, значит, совсем себя уже не уважает. Ведь церковь на земле — есть общество одинаково верующих. Ближним я могу считать всякого иноверца, но Христианином Православным — только принадлежащего к Христовой Православной Церкви. У Церкви (в данном случае Православной) есть свои церковные вековые правила, каноны, нарушать которые она не вправе, если уважает себя, ради мелких соображений, житейских удобств, вежливости ходячей и галантности. Наших, теперешних церковников скорее можно упрекнуть в противном, т.е. в чрезчур большой склонности к светским уступкам и компромиссам. Даже нужно удивляться, как это они решились не попустить. При этом нужно иметь в виду, что, вероятно, Толстому предложено, или будет предложено, во избежание скандала — исповедаться. Тогда Церковь с полным правом и готовностью примет его снова к себе.

Разбойника и мошенника церковь считает (конечно, христианина) согрешившим и, если он раскается, не отвергает его и примиряет с Богом, хотя бы гражданский суд, по справедливости, его казнил. Христос на кресте простил раскаявшегося разбойника, грешника! (Левый разбойник остался нераскаянным и прощения не получил). Или верить в церковь и к ней принадлежать всецело, или же уж не стоит хлопотать об обрядах, в таком случае, не имеющих существенного смысла. Снявши голову, по волосам смешно плакать. Конечно, обидно, что Толстого просто закопают, а не похоронят по православному церковному обычаю — обидно это, тяжело и грустно... но виновата не церковь! Если бы можно убедить Толстого исповедаться — Сила Таинства так велика, что, допустив его только формально, Лев Толстой был бы весь потрясен душой, а это — всё! Я бы через всю Москву полз на коленах, молить его... но, увы, кажется, ничто не поможет! Если бы церковь (люди) по слабости допустила церковное погребение без покаяния, тогда его сочинения религиозные обличили бы ее!

Простите, что так всё прямо говорю без утайки — может оно кажется жестоко и бессердечно. Но как же

быть? Так веруется. Всякие сантинталные попустительства наши привели нас не к «смягчению» нравов, а к «размягчению».

Ну, после еще поговорим.

Я Вами так заинтересовался и полюбил, что желаю, чтобы Вы меня не представляли другим, а — таким, какой я есть.

Для Вас готовится мой альбом картин². Если Вы скоро будете в Москве, то передам Вам его лично, а то перешлю по почте.

Сердечный привет и поклон от всех нас Вам и Екатерине Павловне — спасибо за хлопоты — целую Вас и обнимаю.

Ваш — В. Васнецов (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН, КГ-ди 2-10-1).

В горьковском архиве сохранился конверт этого письма с написанным рукой Васнецова адресом писателя: «Нижний Новгород. Его Высокородию Алексею Максимовичу Пешкову. Канатная ул., д. Лемке».

Человек очень чуткой душевной организации, Горький, думается, сразу же понял из письма Васнецова, какая огромная идеологическая и духовная пропасть отделяет его от художника. Он сам в юности был отлучен от церкви за попытку самоубийства, не любил традиционное православие и, понимая необходимость для русского народа религиозной веры, вскоре примкнул к «богостроительству», начал изобретать новую религию, обожествляя народ, его коллективную духовную энергию. Возможно, ответное письмо Васнецова стало началом конца прежних душевных, дружеских отношений писателя и художника. Впрочем, вполне вероятно, что Горький прочитал это письмо позже, уже после своего приезда 4 ноября 1900 г. из Москвы, куда он отправился 25 октября для встречи с Чеховым, приехавшим в это время в Москву из Ялты. Горький и Чехов проводили целые дни вместе, почти каждый вечер смотрели спектакли в Московском художественном театре. 2 ноября они должны были вместе посетить Васнецова. Чехов писал доктору Средину 1 ноября: «Я в Москве <...> Здесь Горький. Я и он почти каждый день бываем в Художественном театре <...> Завтра оба идем к Васнецову» [10, с. 136].

Возможно, уже во время этого визита окончательно выяснилась непримиримость идейных и общественно-политических позиций писателя и художника, а прочтение Горьким по возвращении из Москвы письмо Васнецова

¹ Стока из стихотворения Н.А. Некрасова «Похороны» (1860).

² Речь идет об альбоме «Виктор Васнецов. Картины», который был выпущен в Москве в 1900 г. типографом А.И. Мамонтовым, братом С.И. Мамонтова.

только еще больше усилило осознание им этой непримиримости.

Как совладелец и редактор издательства «Знание» Горький мог также обидеться на то, что Васнецов без всякого энтузиазма отнесся к просьбе директора этого издательства К.П. Пятницкого нарисовать обложку для книжной серии «Дешевая библиотека». В ответ на сообщение Пятницкого о том, что Васнецов согласился только «подобрать рисунок из типографских украшений, которые будут ему присланы» [3, т. 2, с. 295], Горький написал издателю 15 ноября 1900 г., отводя кандидатуру художника: «Обложку для народных изданий, м.б., кто-нибудь нарисует другой? Напр. – Репин? Если будете просить его об этом – сообщите мне, и я напишу ему» [3, т. 2, с. 68].

В то же время Горький, видимо, продолжал высоко ценить Васнециова как художника, одного из «столпов» русской реалистической живописи и противника салонного искусства с его нарочитой красивостью. Например, в письме от 22 апреля 1901 г. Е.П. Пешковой, пославшей арестованному писателю в тюрьму, среди прочего, домашнее варенье, Горький грустно пошутил: «...варенье в тюрьме столь же неуместно, как был бы неуместен розовый ангелочек на картине Васнецова» [3, т. 2, с. 130].

Дальнейшие политические события в России, особенно трагические события первой русской революции 1905 г., еще дальше развели писателя и художника, сделали их идейными и политическими врагами. В дни революционной борьбы они оказались по разные стороны баррикад. Горький готовил революцию и активно участвовал в ней, был идейным вождем, знаменем восставших. Васнецов встал на сторону монархической власти, публично выступил против революционно настроенных студентов. Когда учащиеся Академии художеств устроили революционный митинг в залах, где в это время были выставлены религиозные полотна Васнецова, тот в знак протesta подал прошение о выходе из членов этой академии. В кровавой революционной схватке Васнецов оказался не на стороне многочисленных жертв среди восставших, а на стороне усмиравших их солдат и жандармов, среди которых было тоже немало убитых и раненых.

В советское время эта общественно-политическая сторона жизни и творчества художника, его монархические взгляды и симпатии тщательно скрывались, замалчивались. Советская власть не хотела «терять» знаменитого живописца, прославлявшего своим творчеством могучий дух и богатырскую силу русского народа.

О монархических убеждениях Васнецова, о его активном участии в реакционной монархической организации «Союз русского народа» стало известно только в «послеперестроечное» время (см. об этом подробнее: [11]).

Разумеется, для Горького подобная деятельность Васнецова была абсолютно неприемлема, и он, кажется, постарался вычеркнуть имя художника из своей памяти. В дальнейшем мы почти не встретим каких-либо развернутых упоминаний о Васнецове ни в статьях, ни в письмах Горького. В его личной библиотеке, где хранятся сотни книг о русском и мировом изобразительном искусстве, нет ни одной о творчестве Васнецова. Нет там и того альбома с работами художника, который Васнецов в своем письме обещал прислать Горькому в подарок.

Но вернемся назад, к осени 1900 г. Еще не получив ответа Васнецова на свое первое письмо, Горький 18 октября снова обратился к художнику с посланием весьма загадочного содержания, «расшифровка» которого потребовала от нас дополнительных разысканий и исследований. Приводим его полный текст:

Виктор Михайлович!

Товарищ мой, недавно скончавший свою жену, хотел бы поставить в часовне над ее могилой копию Богоматери Вашей.

Скажите, будьте добры, – возможно ли снять копию?

Не можете ли Вы рекомендовать одного из учеников Ваших, человека более других способного передать красоту и душу подлинника?

Сколько, приблизительно, может стоить такая копия в рост человека величиной или немного мене?

И – может ли картина, масляной краской писанная, держаться, не портясь, в холодной часовне?

За ответами на все сии вопросы – два из них – глупы, как я чувствую, – я явлюсь к Вам числа 26-го – 27-го и, пожалуй, с Антоном Павловичем. А пока – кланяюсь Вам и всем Вашим.

А. Пешков. (Частное собрание).

Дата этого коротенького письма установлена по почтовому штемпелю на конверте. Конец послания более-менее ясен. Узнав, что Чехов скоро приедет из Ялты в Москву и направляясь вскоре туда же, Горький сообщал Васнецову, что он собирается вместе с Чеховым нанести визит художнику. Однако вся первая часть письма вначале оставалась загадкой. Работа в московском архиве писателя с неопубликованными документами и внимательное чтение уже опубликованных писем Горького, относящихся к тому же времени, – все это помогло в конце концов «расшифровать» его смысл.

Изображение Богоматери с младенцем, речь о котором идет в письме, – это одна из самых известных работ Васнецова, созданная им для абысиды Владимирского собора в Киеве.

Что касается упомянутой в письме «недавно» умершей молодой женщины, ее личность удалось установить, читая письма Горького Чехову. Речь идет о Зинаиде Карловне Смирновой, дочери хорошей знакомой Горького в Самаре, Марии Сергеевны Позерн, которой писатель посвятил второй том своей первой, сделавшей его знаменитым, книги «Очерки и рассказы» (1898). О самарском периоде жизни Горького и его дружбе с семьей Позернов позже вспоминала В.В. Карасик: «В Самаре была семья Позерн – Карл Карлович, присяжный поверенный, и его жена Марья Сергеевна <...> Горький очень полюбил эту семью, влюбился в красавицу дочь – Зинаиду Карловну и до самой смерти вспоминал о ней, как о святой женщине» [3, т. 2, с. 286].

О тяжелой болезни З.К. Смирновой Горький писал Чехову в середине сентября 1900 г. из Нижнего Новгорода, после возвращения из Москвы:

... видел в Москве вещи ужасно грустные <...>. Видел я, например, женщину редкой духовной и телесной красоты, давно я ее знаю – дивная женщина! И вот она уже девятый месяц лежит в постели полумертвавая и полуумная от того, что жизнь – грязна, лжива и нет в ней места для хороших людей. Женщина эта заболела от того, что огромная масса других женщин сносит легко, – от несоответствия мечты с действительностью. Жалко мне ее так – что если б надо было убить человека для ее здоровья и счастья – я бы и убил [3, т. 2, с. 56].

А в начале октября 1900 г., вернувшись из очередной поездки в Москву, Горький сообщил тому же Чехову уже о смерти Зинаиды Карловны:

Я поехал в М^{оскву} под таким впечатлением: за два дня до отъезда <...> получил телеграмму из Мос.: «Зина скончалась». Зина – это чудная женщина, мать четырех детей, дочь той барыни Позерн, которой я посвятил одну свою книжку. Это был человек кристально чистой души. <...> Она прохворала девять месяцев и 7 дней. Все время она лежала в постели, и ее перекладывали на простынях. У нее было воспаление всей нервной системы, что-то произошло с ганглиями – это возможно? Болело у нее все – кости, кожа, мускулы, ногти, волосы. За семь минут до смерти она сказала: «Я скоро умру – слава Богу! Не говорите детям о том, что я умерла, в продолжение года, умоляю вас». И умерла. Я ее любил. Пять лет тому назад я думал, что без нее не сумею жить. А теперь – по приезде в Москву, – я проводил ее тело от Смоленского рынка до Курского вокзала и – поехал в театр смотреть «Снегурочку» [3, т. 2, с. 59–60].

Изучая письма родственников Зинаиды Карловны, удалось установить точную дату ее

смерти: 21 сентября 1900 г. Через два года после этого трагического события, 18 сентября 1902 г. мать Смирновой М.С. Позерн напоминала об этом в письме супруге Горького Е.П. Пешковой: «В субботу 21-го будет 2 года... Вспомните меня, старуху, в этот день» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН, ФЕП-кр 47-7-1).

Упомянутый в письме товарищ писателя, потерявший жену, – это самарский приятель и сослуживец Горького, сотрудник «Самарской газеты», общественный деятель, поэт, литератор и журналист, юрист по образованию – Александр Александрович Смирнов (псевдонимы А. Треплев, Аргунин). Посыпая его стихи в «Журнал для всех», Горький так охарактеризовал Смирнова в письме редактору этого журнала В.С. Миролюбову: «Это думский гласный, член библиотечного комитета, секретарь по постройке народного театра и т.д. – малый на все руки и хороший человек» [3, т. 1, с. 253]. Дарственные надписи Горького на книге «Молодая поэзия» (СПб., 1895): «Хорошему человеку А.А. Смирнову на память от Горького. Самара. Август 30, 1895» и на своем фотопортрете работы М.П. Дмитриева: «Ал.Ал. Смирнову от любящего его М. Горького. 1899, Август 15» – также свидетельствуют о его дружеском отношении к адресату (цит. по: [12, с. 390, 391]). Позже Смирнов неоднократно выступал с воспоминаниями и статьями о Горьком.

Итак, исследование архивных и библиотечных источников позволило установить, что Горький просил Васнецова о копии его иконы Богоматери для ее установки на могиле З.К. Смирновой в семейной часовне в Самаре. Никаких материалов, свидетельствующих об отклике Васнецова на эту просьбу, к сожалению, разыскать не удалось. Как уже было сказано, отношения писателя и художника вскоре были прерваны на долгие годы.

После революции 1917 г. Васнецов остался проживать в своем московском доме, хотя и вынужден был продать его новой власти. До конца жизни он получал от этой же власти государственную пенсию. Художник перестал писать иконы и картины на религиозные и исторические сюжеты, но продолжал много работать, сосредоточившись в основном на сказочных темах.

Обладая от природы большим общественным и политическим темпераментом, Васнецов продолжал, видимо, зорко следить за происходящим в его любимой России, знал о страшных бедах, постигших его родной народ. В 1921 году он узнал (видимо, из газет) о создании Всероссийского комитета помощи голодающим (Помгола) и об активном участии в этой

общественной инициативе Горького. 29 июня Горький официально внес на рассмотрение Политбюро ЦК РКП(б) предложение о создании комитета, а 21 июля ВЦИК утвердил его статус. Комитет возглавил Л.Б. Каменев, почетным председателем был избран В.Г. Короленко. Горький играл в деятельности комитета одну из ведущих ролей. Российская интеллигенция поначалу была вдохновлена этим, как ей казалось, искренним желанием большевистской власти пойти на встречу общественности и образовать с ней некую «спайку». Однако эти эфемерные надежды не оправдались. Уже через месяц, 27 августа 1921 г. Помгол по инициативе В.И. Ленина был распущен, многие его члены были арестованы и затем высланы за границу.

Получив известие о создании Помгола, Васнецов сразу же, несмотря на разделяющие его с Горьким двадцать лет молчания, обратился к нему с письмом, выражая тем самым одобрение гуманитарной работе писателя по спасению голодающего населения России и желая по мере сил принять в этом деле хотя бы косвенное участие. Это второе письмо Васнецова Горькому также не было ранее известно исследователям:

Дорогой и глубокоуважаемый Алексей Максимович.
Давно мы с Вами расстались и не видались, но в воспоминание наших прошлых добрых и сердечных отношений позволяю себе беспокоить Вас некоторой просьбой: мой хороший и близкий знакомый доктор Петр Иванович Чернецов едет по службе в Уфу и искренно желал бы посильнее послужить в помощи голодающим. Полагаю, что всякая личная энергия в великом деле помочи исстрадавшимся не лишняя, в особенности если она искрenna и от сердца, в чем я уверен безусловно – Уфа кажется особенно из пострадавших пунктов.

Итак, дорогой и добрый Алексей Максимович, примите от доброго искреннего человека посильную помощь в великом христианском деле, которому и Вы служите с такой могучей энергией.

От всей души желаю Вам успеха в добром и благом начинании, а Вам лично желаю здоровья и всякого счастья и душевного мира.

Всегда Вас помнящий и преданный Вам
Виктор Васнецов
Москва
1921 г. 23 июля (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН,
КГ-ди 2-10-2).

Мы не располагаем какими-либо сведениями о том, ответил ли Горький на это письмо и принял ли он помощь голодающим от доктора Чернецова. Судя по всему, художнику не удалось восстановить деловые или дружеские контакты с писателем. Ровно через пять лет после этого последнего обращения к Горькому, 23 июля 1926 г. Васнецов умер за работой в своей мастерской. Он

писал портрет своего давнего друга, художника М.В. Нестерова...

Подведем итоги проведенного исследования. Найденные документы (переписка Горького с Васнецовым), несмотря на их частный характер, поднимают глубинные вопросы человеческого бытия и человеческого духа, веры и религии. Кроме того, они свидетельствуют о глубоком идейном и политическом расколе российского общества, в том числе его художественной элиты, в преддверии будущих революционных событий.

Горький с молодых лет восхищался ярким талантом Васнецова-художника, пафосом его картин, воспевающих богатырскую мощь и несгибаемый дух русского народа. Васнецов тоже с большим интересом отнесся к еще молодому, но уже известному писателю – выходцу из народа. Но едва начавшаяся между ними переписка сразу выявила непреодолимую пропасть в их религиозных и общественно-политических взглядах. Особенно отчетливо это проявилось в отношении к национальному гению России – Льву Толстому и его конфликту с русской православной церковью. Поэтому дружеские отношения писателя и художника, начавшиеся весной 1900 г. с взаимной искренней симпатии, продлились недолго и уже осенью того же года были, судя по всему, прерваны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1953.
2. Бродский И.А. От составителя // Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. М.: Искусство, 1964. С. 5–14.
3. Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997–2022.
4. В.М. Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н.А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с.
5. Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. М.: Искусство, 1964. 384 с.
6. Современники А.М. Горького. Фотодокументы. Описание. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 694 с.
7. Летопись жизни и творчества А.М. Горького. Вып. 1. М.: Изд. АН СССР, 1958. 720 с.
8. Чехов. – Литературное наследство. Т. 68. М.: Изд-во АН СССР, 1960. XIV, 974 с.
9. Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х гг. М.: Директ-Медиа, 2022. 320 с.

10. Чехов А.П. Полн. собр. соч. Письма: в 12 т. Т. 9. М.: Наука, 1980. 618 с.
11. Степанов А., Чесноков С. Участник право-монархического движения [Электронный ресурс] // www.hrono.ru/biograf/bio-we/vasnecov-vm.php (Дата обращения: 10 марта 2023 г.)
12. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Литературное наследство. Т. 70. М.: Изд-во АН СССР. 734 с.

REFERENCES

1. Gorky, M. *Sobr. soch.: v 30 vol.* [Collected Works: in 30 Vols.]. Moscow: GIHL Publ., 1949–1956. (In Russ.)
2. Brodsky, I.A. *Ot sostavителя* [From the Compiler]. *Gorky i hudozhniki. Vospominania. Perepiska. Statii* [Gorky and the Artists. Memories. Correspondence. Articles.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964, pp. 5–14. (In Russ.)
3. Gorky, M. *Poln. sobr. soch. Pisma: V 24 vol.* [Complete Collection of Works. Letters: in 24 Vols.]. Moscow: Nauka Publ., 1997–2022. (In Russ.)
4. V.M. Vasnecov: *Pisma. Dnevniki. Vospominania. Suzhdenia sovremennikov, Vstop. st., sost. i primech. N.A. Jaroslavcevoi* [V.M. Vasnetsov: Letters. The Diaries. Memories. Judgments of Contemporaries, Introductory Article, Comp. and Note by N.A. Yaroslavtseva]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987. 496 p. (In Russ.)
5. *Gorky i hudozhniki. Vospominania. Perepiska. Statii* [Gorky and the Artists. Memories. Correspondence. Articles]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. 384 p. (In Russ.)
6. *Sovremenniki A.M. Gorkogo. Fotodokumenty. Opisanie* [Contemporaries of A.M. Gorky. Photo Documents]. Moscow: IWL RAS Publ., 2002. 694 p. (In Russ.)
7. *Letopis zhizni i tvorchestva A.M. Gorkogo*. [Chronicle of the Life and Work of A.M. Gorky]. Vyp. 1. Moscow: Izd-vo AN SSSR Publ., 1958. 720 p. (In Russ.)
8. *Chekhov. — Literaturnoe nasledstvo* [Chekhov. — Literary Heritage]. Vol. 68. Moscow: Izd-vo AN SSSR Publ., 1960. XIV, 974 p. (In Russ.)
9. Primochkina, N.N. *Poetika eksperimenta: tvorchestvo M. Gorkogo nachala 1920-h gg.* [Poetics of Experiment: The Work of M. Gorky in the Early 1920s]. Moscow: Direkt-Media Publ., 2022. 320 p. (In Russ.)
10. Chekhov, A.P. *Poln. sobr. soch. Pisma: v 12 vol.* [Complete Collection of Works. Letters: in 12 Vols.]. Vol. 9. Moscow: Nauka Publ., 1980. 618 p. (In Russ.)
11. Stepanov, A., Chesnokov, S. *Uchastnik pravo-monarhicheskogo dvizheniya*. [Participant of the Right-Monarchist Movement]. URL: www.hrono.ru/biograf/bio-we/vasnecov-vm.php (Accessed March 10, 2023). (In Russ.)
12. *Gorky i sovetskie pisateli: Neizdannaia perepiska. Literaturnoe nasledstvo*. [Gorky and Soviet Writers: Unpublished Correspondence. Literary Heritage]. Vol. 70. Moscow: Izd-vo AN SSSR Publ., 1963. 734 p. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 9 декабря 2023 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 22 июля 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.
Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on December 9, 2023

Revised on July 22, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060074

Проводник в потусторонность: претексты В. Ф. Ходасевича в русскоязычном творчестве В. В. Набокова

© 2024 г. А. В. Леденёв

Доктор филологических наук,
профессор Университета МГУ-ППИ в Шэнъчжэне, КНР,
518172, Провинция Гуандун, г. Шэнъчжэнь, район Лунган,
Даюньсинычэн, ул. Гоцзидасюэюань, д. 1,
профессор Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1
aledenev@mail.ru

© 2024 г. И. Н. Коржова

Доктор филологических наук,
профессор Московского финансово-промышленного университета «Синергия»,
Россия, 125190, Москва, Ленинградский проспект, д. 80
clean24@yandex.ru

Резюме. В статье исследованы аллюзии и текстуальные заимствования в прозе В.В. Набокова, источником которых выступает поэзия В.Ф. Ходасевича. Внимание сосредоточено на тех заимствованиях, которые связаны с оформлением идеи потусторонности. Поскольку оба писателя развернуто не декларировали своих философских взглядов, выявление онтологической природы второй реальности в их произведениях затруднено. Но очевидно, что оба делают предметом изображения возможность иного, более гармоничного измерения бытия. В целом, у Ходасевича его достижение возможно при выходе за пределы видимого мира, а у Набокова – при субъективной трансформации реальности. Показано, что «текстильная» метафора потусторонности как скрытого узора или изнанки жизни могла быть подсказана Набокову стихотворением Ходасевича «Без слов». Прослежены переклички при реализации мотивов смерти-полета, трансформирующего отражения в зеркальной поверхности, трансценденции и др. Особое внимание уделено преломлению сквозного сюжета о душе из книги Ходасевича «Тяжелая лира» в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь».

Ключевые слова: Набоков, Ходасевич, Платон, потусторонность, образ души.

Для цитирования: Леденёв А.В., Коржова И.Н. Проводник в потусторонность: претексты В.Ф. Ходасевича в русскоязычном творчестве В.В. Набокова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 81–88. DOI: 10.31857/S1605788024060074

The Guide to the Otherworldly: the V. F. Khodasevich's Pretexts in the Russian-Language Works of V. V. Nabokov

© 2024 Alexander V. Ledenev

Doct. Sci. (Philol.),
Professor of Shenzhen MSU-BIT University, No. 1,
International University Park Road, Dayun New Town, Longgang District,

Shenzhen, Guangdong Province, 518172, PRC
Professor of the Lomonosov Moscow State University,
1, bld. 51 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia,
aledenev@mail.ru

© 2024 Inessa N. Korzhova

Doct. Sci. (Philol.),
Professor of the Moscow university for industry and finance “Synergy”,
80 Leningradsky Prospekt, Moscow, 125190, Russia
clean24@yandex.ru

Abstract. The article examines allusions and textual borrowings in V.V. Nabokov's prose, the source of which is the poetry of V.F. Khodasevich. Attention is focused on those borrowings that are associated with the design of the idea of otherworldliness. Since both writers did not explicitly declare their philosophical views, it is difficult to identify the ontological nature of the second reality in their works. But it is obvious that both make the subject of the image the possibility of a different, more harmonious dimension of being. In general, for Khodasevich, its achievement is possible when going beyond the visible world, and for Nabokov, when subjectively transforming reality. It is shown that the “textile” metaphor of otherworldliness as a hidden pattern or the underside of life could have been suggested to Nabokov by Khodasevich's poem “Without Words”. We have traced the roll calls in the implementation of the motives of death-flight, transforming reflection in a mirror surface, transcendence, etc. Special attention is paid to the refraction of the cross-cutting plot about the soul from Khodasevich's book “Heavy Lyre” in V.V. Nabokov's novel “Invitation to a Beheading”.

Key words: Nabokov, Khodasevich, Plato, otherworldliness, the image of the soul.

For citation: Ledenev, A.V., Korzhova, I.N. *Provodnik v potustoronnost: preteksty V.F. Khodasevicha v russkoyazychnom tvorchestve V.V. Nabokova* [The Guide to the Otherworldly: the V.F. Khodasevich's Pretexts in the Russian-Language Works of V.V. Nabokov]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 81–88. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060074

В 1927 г. В.В. Набоков откликнулся положительным отзывом на выход «Собрания стихов» В.Ф. Ходасевича – книги, которой было суждено стать последней перед закатным поэтическим безмолвием автора. И если последующий мировой успех Набокова сделал упоминание об этом лестным скорее для Ходасевича, то в момент выхода рецензии соотношение репутаций, да и сил была иной. Поэт несколько снисходительно принял это известие и писал Ю.И. Айхенвальду: «Еще – просьба. Некто (тот же) обещал мне дать статью Сирина обо мне, но не дал, затерял ее. Так вот – нельзя ли ее получить? Я бы написал Сирину, да не знаю его имени и отчества, а спросить в “Современных Записках” систематически забываю. Так я и эту статью не читал, а, говорят, – лестная. Вот мне и любопытно» [1, с. 221].

Последующие 12 лет укрепят интерес писателей друг другу, сделают их творческий и личный интерес взаимным. Ходасевич наиболее последовательно будет защищать Набокова и первым определит, что при исследовании формо-содержательного единства произведений начинающего прозаика требуется делать акцент на первой части: «При тщательном рассмотрении Сирин

оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема, и не только в том общеизвестном и общепризнанном смысле, что формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной. <...> Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства, – но на против: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину» [2, с. 222]. Набоков в следующий раз высаживается в печати о Ходасевиче уже в некрологе. Но, главное, не изменит своего суждения: «крупнейший поэт нашего времени» [3, т. 5, с. 587] и спустя годы: «великий поэт» [4, с. 198], «величайший русский поэт, какого доселе породил XX век» [5, с. 44].

Вопрос о творческом влиянии Ходасевича на Набокова впервые был затронут Ю.И. Левиным, в послесловии к большой статье о стихах Ходасевича указавшим на Набокова как на одного из продолжателей линии поэта [6, с. 267]. Ряд аллюзий на творчество Ходасевича фиксируют

комментаторы пятитомного собрания русскоязычных сочинений Набокова [3]. Анализируя роман «Дар», герой которого, поэт Кончев, имеет одним из своих прообразов, несомненно главных, Ходасевича, А. Долинин не просто отмечает текстуальные переклички, но и раскрывает сходство эстетических установок писателей [7]. Л.В. Сыроватко [8] обратилась к той же теме, но выбрала в качестве материала не теоретические высказывания, а изображение творческого акта обоими авторами, второй сюжет ее исследования составил образ ангелов как проводников к иnobытию.

Однако число творческих схождений и даже прямых обращений Набокова к претекстам Ходасевича столь велико, что исследование этого вопроса остается перспективным. Не надеясь исчерпать вопрос, мы обратимся в статье к выявлению некоторых интертекстуальных аспектов, связанных со способами изображения потусторонности, иnobытия. В качестве материала будут взяты прозаические произведения Набокова как наиболее самобытная часть его наследия.

В уже упоминавшейся рецензии 1927 г. Набоков говорит, что Ходасевич поэт для тех, «кто может наслаждаться поэтом, не пошаривая в его “мировоззрении” и не требуя от него откликов, собрание стихов Ходасевича – восхитительное произведение искусства» [3, т. 2, с. 652–653]. Вообще, в первом отклике на стихи Ходасевича Набоков придает ему собственное, чуть показное равнодушие к метафизике и морали. Однако его поэзия, особенно стихотворения книги «Тяжелая лира», запечатлевает порыв, а порой и прорыв за грань земного бытия; целомудренно умалчивая о сущности внеземного, демонстрирует стремление к нему. Иное дело, что, не пойдя по пути символизма, Ходасевич не был погружен ни в религиозные поиски старших символистов, ни в создание жизнетворческих мифов младших. Высказывание Набокова об элиминировании мировоззренческих вопросов из стихов Ходасевича вдвойне парадоксально. Концепция души, не совпадающей с «я» человека, его личностью, воплотившаяся в «Тяжелой лире», несомненно не является просто устойчивым поэтизмом. Кроме того, сам Набоков не чуждался темы проникновения за покров земной реальности. И в реализации этой темы открытия Ходасевича, выработанные им способы проговаривания о неземном станут плодотворными для Набокова.

Неоклассик Ходасевич сумел соединить лектическую и подчас синтаксическую архаизацию стиха с современнейшим содержанием. Городской топос в его произведениях – воплощение

разъятого, дисгармоничного мира, реже место благодатного примирения с действительностью (в «Европейской ночи» уже невозможного). Городская среда – сфера дробящейся, рассыпающейся реальности. Она разбита на осколки в отражениях на мокром асфальте, в витринах, зеркалах, стеклах трамваев. Показательно, что в первой рецензии Набоков отметил это качество художественного мира Ходасевича: «Очень интересен в творчестве Ходасевича некий оптическо-аптечарско-химическо-анатомический налет на многих его стихах. <...> К той же оптической области относятся многочисленные упоминания отражений в зеркале, в оконном стекле и т.д.» [3, т. 2, с. 652]. Мир Набокова также множится в зеркалах и просто на глади мокрых улиц, но эти отражения не столько разрушают цельность мира, сколько выдвигают сам мотив удвоения, преломления реальности.

В рассказе «Путеводитель по Берлину» аллюзивный пласт включает сразу несколько стихотворений Ходасевича. Но прежде всего оно полемично стихотворению «Берлинское». Место действия обоих произведений – берлинская пивная, откуда открывается вид на город с пересекающими его трамваями. С образом города сопряжен мотив подводного мира. У Ходасевича подводное царство становится способом остранить берлинскую повседневность:

А там, за толстым и огромным
Отполированным стеклом,
Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом –

Многоочитые трамваи
Плыют между подводных лип,
Как электрические стаи
Светящихся ленивых рыб [9, с. 258].

Герой Набокова действительно посещает Зоологический сад и его отделение рыб, виды которого под пером автора делаются еще более экзотичными: «В полутемной зале ряды озаренных витрин по бокам похожи на те оконца, сквозь которые капитан Немо глядел из своей подводной лодки на морские существа, вьющиеся между развалин Атлантиды. За этими витринами, в сияющих углублениях, скользят, вспыхивая плавниками, прозрачные рыбы, дышат морские цветы, и на песочке лежит живая пурпурная звезда о пяти концах» [10, т. 1, с. 339].

В пекаре, осыпанном мукой, рассказчик находит «что-то ангельское» [10, т. 1, с. 338], и такое видение отсылает нас к стихотворению Ходасевича «Хлебы» из книги «Путем зерна», в которой гармония еще могла быть обретена, в которой сам

автор заклинал: «Преобразись, / Смоленский рынок!» [9, с. 156], но в эмигрантских циклах преображение стало невозможным.

Оба произведения заканчиваются обретением внешней пространственной точки зрения по отношению к самому себе. И оба портрета вполне вписываются в заданную атмосферу. У Ходасевича возможность увидеть себя реализована благодаря трамвайному стеклу: возникшая ужасающая картина включает героя в мир мертвой обыденности:

И там, скользя в ночную гнилость,
На толще чужого стекла
В вагонных окнах отразилась
Поверхность моего стола, —

И проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою [9, с. 258].

Герой Набокова тоже проникает в «жизнь чужую», но, надо заметить, это именно жизнь, и погружение в нее возможно благодаря таланту вживления, растворения в другом. Он видит комнату глазами ребенка и включает себя в чужое будущее воспоминание, тем самым как бы преодолевая время. Отметим, что в переводе рассказа отраженный в глазах ребенка портрет намекает на пережитую драму: «He will remember the billiard table and the coat-less evening visitor who used to draw back his sharp white elbow and hit the ball with his cue, and the blue-gray cigar smoke, and the din of voices, and my empty right sleeve and scarred face, and his father behind the bar, filling a mug for me from the tap» [11, р. 98]. Пустой рукав и шрам отсутствовали в русскоязычном оригинале. Но мертвое и живое как конечное заключение о мире здесь обозначают важное расхождение авторов.

С преодолением земной ущербности у Ходасевича связан образ полета, причем в ряде стихотворений это мнимый, кажущийся полет, но поэт дорожит даже иллюзией освобождения. Гибель, смерть тоже является таким освобождением. Парадоксы любования смертью, зависи к ней, даже желания смерти другому поэт повторяет с почти демонстративной настойчивостью. Кроме «Авиатора», необходимо вспомнить близкий Набокову по образному строю «Петровский парк». Стихотворение посвящено висельнику, но в finale он оказывается более свободным, чем толпящиеся около него люди: «И был почти невидим / Тот узкий ремешок» [9, с. 155]. В «Письме в Россию» Набокова герой умиленно рассказывает историю старушки, повесившейся на могиле мужа: «я вдруг понял, что есть детская улыбка в смерти» [10, т. 1, с. 308]. Само тело не описано, возможно, оно снято, но это

значимое отсутствие: остались только серповидные следы, ведущие к кресту, и ниточки на нем. Вероятно, и здесь зашифрована тема полета, отрыва от земли. Впрочем, как и в большинстве рассказов Набокова из первого сборника «Возвращение Чорба», мир в его повседневности не гнетет героя, а служит объектом созерцания. Хотя в финальной фразе «Счастье мое — вызов» [10, т. 1, с. 308] чувствуется некоторая экзальтация, но Набоков настойчиво проводит мысль о благости мира, возможности найти особый, как бы просветляющий, взгляд на него. Ходасевич к этому времени от подобных попыток уже отказался. С. Бочаров четко проводит демаркационную линию в поэзии Ходасевича: «Пожалуй, впервые именно в европейских стихах поэзия Ходасевича подходит в самом деле, уже без преображающих тютчевских “как бы”, “к миру, которого для классицизма нет”, подходит к нему опасно — для нее, поэзии, опасно — близко» [12, с. 453].

Еще одно едкое и горькое словословие полету-самоубийству — стихотворение Ходасевича «Было на улице полутемно...». Здесь причины некоторой едкой зависти к умершему осложняются: герою дано не просто лететь, но и видеть мир иным, возможно и не более подлинным, но обновленным: «Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг — а иной» [9, с. 261]. Такое финальное обнажение мира переживает Лужин, также выбрасывающийся из окна: «Прежде чем отпустить, он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое подготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» [3, т. 2, с. 465]. Но финал полиннтерпретативен: увидел ли Лужин подлинный мир или, скорее, так и остался в плену у своей шахматной мании, разделившей на квадраты даже вечность, произошло ли обнажение истинного мира или трагедия как раз в отсутствии оного?

Еще один сюжет, который может обернуться как гибелью, так и триумфом, связан с образом образ канатоходца. На близость стихотворения Ходасевича «Акробат» и Набокова «Тень» указал Ю. Левин [6, с. 267]. В обоих рискованное ремесло превращается в метафору жизни и творчества. Ходасевич видит родство поэта с «фигляром» скорее в риске, в том, что оба ставят жизнь на кон и не вызывают сочувствия толпы, но нельзя исключать как основу сопоставления и временное воспарение над землей. Набоков отказывается от каких-либо сравнений, он лишь использует визуальный и отчасти звуковой

облик как указание на раздвоение жизни. Тень акробата, вышедшая за пределы здания, словно воспарившая в небо, дает опыт иного существования:

И вдруг над башней с циферблатом,
ночною схвачен синевой,
исчез он с трепетом крылатым –
прелестный облик теневой [13, с. 166].

Финальный образ гаера, сошедшего за подаянием, не разрушает картину, неслучайно стихотворение называется «Тень». По древним поверьям, она может обретать самостоятельность, поэтому финал и не перечеркивает эффект, скорее говорит о том, сколь велика дистанция между двумя измерениями бытия.

На прямые философские высказывания в творчестве Набоков как бы добровольно накладывает запрет, причем чем позже написано произведение, тем строже он действует. Но категория потусторонности как авторское обозначение «трансцендентального измерения бытия» [14, с. 7], внимание к которой привлекла В.Е. Набокова в «Предисловии» к посмертному изданию русскоязычных стихотворений мужа и которую много лет спустя утвердил в набоковедении В.Е. Александров, остается у писателя предметом художественного воплощения на протяжении многих лет.

Одной из самых устойчивых метафор инобытия является метафора узора жизни, или, как ее определяет А. Долинин, «текстильная» метафора [7, с. 118]. «Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд, там на воле гуляют умученные тут чудаки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем» [3, т. 4, с. 101]; «как и все прочее, швы и просветы весеннего дня, неровности воздуха, грубые, так и сяк скрещивающиеся нити неразборчивых звуков – не что иное, как изнанка великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых ему образов на ее лицевой стороне» [3, т. 4, с. 489]; «Признаюсь, я не верю в мимолетность времени – легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» [3, т. 5, с. 233]; «я почел бы за лучшее счастье / так сложить ее дивный ковер, / чтоб пришелся узор настоящего на былое – / на прежний узор» [3, т. 5, с. 425]. Второй пример, взятый из романа «Дар», несколько отличается от других: потусторонность трактуется как прекрасная оборотная сторона жизни (слово «изнанка» применимо к земному существованию). Специфика образа в том, что он предполагает не столько иной объект, сколько иной ракурс, т.е. ставит вопрос

онтологический в прямую зависимость от гносеологического. Оборотная сторона жизненного узора, доступная после смерти при выходе из своей ограниченности, действительно, лучшая метафора, обозначающая соединение этой проблематики. В качестве развернутого сравнения двух фаз бытия образ узора жизни может восходить к стихотворению Ходасевича «Без слов»:

А я подумал: жизнь моя,
Как нить, за Божими перстами
По легкой ткани бытия
Бежит такими же стежками.
То виден, то сокрыт стежок,
То в жизнь, то в смерть перебегая...
И, улыбаясь, твой платок
Перевернулся я, дорогая [9, с. 180].

Оборотная сторона здесь напрямую сравнивается со смертью, т.е. герой стремится увидеть жизнь с позиции загробного мира. Впрочем, привычная лексика к миру Ходасевича, как и Набокова, неприменима. Важна не последовательность, а соприсутствие двух планов.

Перестановка оптических призм бытия возможна для Набокова в момент творческого подъема. Поэтическое вдохновение как акт изменения мироисприятия изображен в рассказе «Тяжелый дым». Л.В. Сыроватко уже обращалась к этому произведению, указав на его близость эстетике Ходасевича и отметив в названии отзвук заголовка цикла «Тяжелая лира» [8]. Однако представляется, что у этого рассказа есть и вполне конкретный, не названный ранее претекст – стихотворение «Эпизод». Ходасевич фиксирует в нем скорее мистический опыт, не связанный с творчеством, – опыт трансценденции, тогда как Набоков говорит о рождении стиха. Это изначальное расхождение очень показательно для понимания каждого из авторов.

Герои обоих произведений пребывают в неподвижности, но происходящее у них смешение восприятия сравнивается с морской качкой и созерцанием упывающихся пейзажей. Если Ходасевич ищет просто аналоги ощущений, то герой «Тяжелого дыма» воочию видит прибрежные пейзажи, составленные воображением из рисунков на обоях. Эта случайная морская тема оказывается важной метой родства. Сходно описывают авторы и изменение самоощущения, новое видение мира:

И вдруг – как бы толчок, – но мягкий, осторожный,
И все опять мне прояснилось, только
В перемещенном виде [9, с. 159].

«Он почувствовал, уже не первый, – нежный, таинственный толчок в душе и замер, прислушиваясь – не повторится ли? Душа была напряжена

до крайности, мысли затмевались, и, прия в себя, он не сразу вспомнил, почему стоит у стола и трогает книги. <...> Но тут, то есть в каком-то неопределенном месте сомнамбулического его маршрута, он снова попал в полосу тумана, и на этот раз возобновившиеся толчки в душе были так властны, а главное настолько живее всех внешних восприятий, что он не тотчас и не вполне признал собою, своим пределом и обликом, сутуловатого юношу с бледной небритой щекой и красным ухом, бесшумно проплывшего в зеркале. Догнав себя, он вошел в столовую» [10, т. 4, с. 343].

Это возвращение в себя описывает и Ходасевич, но как нечто мучительное, неудобное: «Свершилось это тягостно, с усилием, / Которое мне вспомнить неприятно» [9, с. 160]. Трансцендентный характер открывшегося видения подчеркнут возможностью увидеть себя со стороны, дать собственный портрет. Если у Ходасевича внутренний опыт передается все же от первого лица, то рассказ Набокова написан от третьего, и лишь в finale возникают перебои, герой обретает право говорить от своего имени, то есть моментом высшего прозрения становится не выход из себя, а как бы возвращение своего «я», интенсивность ощущения собственной экзистенции.

Та же смена местоимений, с той же нагрузкой будет представлена и в романе «Приглашение на казнь», который фабульно наиболее близок к специфической идее Ходасевича о самостоятельности души, неравенстве ее собственному «я» человека, особенно ярко проявившейся в книге «Тяжелая лира». Как отмечал Ю. Левин, «в центральной для ПМХ [поэтического мира Ходасевича] мифологеме души она противопоставлена, как правило, не телу, но именно эмпирическому Я как целому. Душа и Я у Х[одасевича] раздвоены, разведены, душа ведет самостоятельное существование, но это и не христианская концепция, противопоставляющая душу и тело» [6, с. 231]. Набоков ближе к традиционному разделению, не раз он описывает «разоблачение» Цинцинната, включающее освобождение от тела, но он не готов нарушить целостность «я», человеческой самости: «Я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... не знаю, как описать, — но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!» [3, т. 4, с. 98]. Хотя в романе периодически появляется «добавочный Цинциннат» [3, т. 4, с. 50], который воплощает подлинные желания души, не скованной условностями багажного мира, но у Набокова это скорее психологический прием раскрытия подавляемого, че-

онтологическое заявление. Хотя С. Давыдов последовательно разделяет сущность этих персонажей: «В теме двойничества и соперничества двух Цинциннатов реализуется дуализм души и плоти. Духовный “Цинциннат Второй” берет наконец верх над “Цинциннатом Первым”. Плотский Цинциннат как бы растворяется в своей духовной сущности» [15, с. 81]. Свой кажущийся нарциссическим восторг Ходасевич устремляет на иномирное в себе («И как мне не любить себя, / Сосуд непрочный, некрасивый, / Но драгоценный и счастливый / Тем, что вмещает он — тебя?» [9, с. 198]), а герой Набокова на телесное: «А я ведь сработан так тщательно, — думал Цинциннат, плача во мраке. — Изгиб моего позвоночника высчитан так хорошо, так таинственно. Я чувствую в икрах так много тугу на-крученных верст, которые мог бы в жизни еще пребежать. Моя голова так удобна...» [3, т. 4, с. 54–55]. В этом можно усмотреть как слепоту Цинцинната Первого, плотского, так и невозможность Набокова, все органы чувств которого обнажены навстречу миру, отказаться от земного, вещественного в пользу полной развеществленности.

Но некоторые образы Ходасевича были по-своему претворены Набоковым при создании романа о душе-пленнице. Многие мотивы восходят к общекультурным представлениям, например, освобождение души во снах, которые так заманчиво играют с Цинциннатом и которые описаны в стихотворении Ходасевича «Сны». На грани переосмыслиния структуры личности и традиционного поэтизма находятся у обоих обращения к душе. Представление души крылатой обитательницей изначально подлинного мира восходит у обоих авторов к Платону и его диалогу «Федр», хотя гносеологическая проблематика Набокова отсылает нас к мифу о пещере, изложенному в «Государстве» (отметим, что С. Козлова связывает сюжет романа «Приглашение на казнь» с диалогом «Тимей» [16]). О том, что при создании образа героя могла учитываться трехчастная структура личности, обоснованная в «Федре», говорит странное оправдание Цинцинната: «Пускай не спрашиваешь с озномом и так далее, — это ничего. Всадник не отвечает за дрожь коня» [3, т. 4, с. 50], оно напоминает о знаменитой платоновской метафоре: «Пусть уподобится идея души соединенной силе, состоящей из крылатой колесницы и возничего. У богов все кони и возничие сами по себе благородны и происходят от благородных; у остальных существ — смешанного характера» [17, с. 123].

Платоновский генезис имеет и еще один запоминающийся образ с неожиданной физиологической подкладкой. Вслед за Платоном,

сравнивавшим «то же страдание, какое бывает при прорезывании зубов, когда они только что начинают прорезываться и когда десны испытывают зуд и раздражение, происходит с душой при начале роста крыльев» [16, с. 130], Ходасевич пишет в стихотворении «Из дневника»: «Прорезываться начал дух, / Как зуб из-под припухших десен» [9, с. 214]. Набоков использует сходную метафору, но меняет основания, снова утверждая жизнь как норму и ценность. Рост заменен удалением: казнь «ясно предошущалась им как выверт, рывок и хруст чудовищного зуба, причем все его тело было воспаленной десной, а голова этим зубом» [3, т. 4, с. 87]. О. Сконечная, отметив данную фразу как аллюзию на стихотворение Ходасевича [17, с. 618], не указывает их общий платоновский источник.

Другая редкая метафора разлучения тела с душой принадлежит уже собственно Ходасевичу. В стихотворении «Пробочка» он обращается к аптекарской сфере:

Пробочка над крепким иодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело [9, с. 213].

Сходная аналогия «тело – сосуд», «душа – жидкость» звучит в «Приглашении на казнь»: «Бедненький мой Цинциннат. Обтираясь, стараясь развлечь себя самим собой, он разглядывал все свои жилки и невольно думал о том, что скоро его раскупорят и все это выльется» [3, т. 4, с. 82]. При устойчивости метафоры в культуре специфически ее окрашивает мысль о закупоривании души, препонах, мешающих ей легко излиться. Важно, что оба образа сразу привлекли внимание Набокова, он отметил процитированные стихотворения в рецензии на книгу Ходасевича в 1927 г. Поэтому даже при обращении к платоновскому образу можно предполагать, что он был актуализирован запомнившимся Набокову строками старшего современника. Вообще, сама настойчивость мотивов устремленности прочь от земного в «Тяжелой лире» чрезвычайно сходна по пафосу с романом Набокова.

Отметим, что мы обратились (за единственным исключением) только к прозаическому наследию Набокова, в поэзии тема двоемирия, желания и способов прорыва к инобытию разрабатывается полнее, но там она выглядит менее самостоятельной. Ходасевич занимал совершенно особое место среди поэтов Серебряного века. Его изначальная связь с символизмом, как бы далеко не отходил от него поэт, продолжала существовать. На фоне старших современников он мог выглядеть скептиком, поэтом без метафизической составляющей, но объективно его творчество говорит об ином.

Эти общие истоки при последующем нежелании погружаться в богоискательство, ощущение гибельности жизнетворчества как писательского пути сблизили с ним В.В. Набокова. Именно поэтому новый вырабатываемый Ходасевичем способ, не впадая в мистику, не ограничиваться плоским материализмом, мог заинтересовать В. Набокова. Однако разрыв между земным и иномирным у Набокова практически отсутствует, двоемирие часто заменено двумя точками зрения на мир. Прорыв осуществляется не только к инобытию, сколько к наиболее интенсивному восприятию реальности. Поэтому Набоков смягчает как степень эманципации души от мира, своюственную «Тяжелой лире» Ходасевича, так и скепсис его «Европейской ночи».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабиков А., Шруба М. Письма В.В. Набокова к В.Ф. Ходасевичу и Н.Н. Берберовой (1930–1939). Письмо Н. Берберовой к В. Набокову // Vienna Slavic Yearbook. 2017. № 5. С. 217–248.
2. Ходасевич В. О Сирине // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: НЛО, 2000. С. 219–224.
3. Набоков В.В. Русский период. Собр. сочинений: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002.
4. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб.: Искусство-СПБ; Набоковский фонд, 1998. 924 с.
5. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. 962 с.
6. Левин Ю.И. О поэзии Вл. Ходасевича // Левин Ю.И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 209–267.
7. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004. 400 с.
8. Сыроватко Л.В. Тяжелый дар. Концепция творчества В. Ходасевича и мотив «встречи с небожителем» у В. Набокова // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 95–122.
9. Ходасевич В.Ф. Собр. сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. М.: Согласие, 1996. 592 с.
10. Набоков В.В. Собр. сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990.
11. Nabokov V.V. Details of a Sunset and Other Stories. New York: McGraw-Hill, 1976. 182 p.
12. Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 415–471.
13. Набоков В.В. [Стихотворения] Р/на-Дону: Феникс, 1998. 480 с. (Серия «Всемирная библиотека поэзии»).

14. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н.А. Анастасьева. СПб.: Алатейя, 1999. 313 с.
15. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. 158 с.
16. Козлова С.М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // Звезда. 1999. № 4. С. 184–189.
17. Платон. Полн. собр. творений: В 15 т. Т. 5: Пир. Федр / Пер. С.А. Жебелева. СПб: Academia, 1922. 182 с.
18. Сконечная О. Приглашение на казнь. Примечания // Набоков В.В. Русский период. Собр. сочинений: В 5 т. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 603–634.
7. Dolinin, A. *Istinnaya zhizn pisatelya Sirina* [The Real Life of the Writer Sirin]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 2004. 400 p. (In Russ.)
8. Syrovatko, L.V. *Tiazhelyi dar. Kontseptsii tvorchestva V. Khodasevicha i motiv "vstrechi s nebozhitelem" u V. Nabokova* [A Heavy Gift. The Concept of V. Khodasevich's Creativity and the Motive of V. Nabokov's "Meeting with the Celestial"]. *Voprosy literatury* [Topics in the Study of Literature]. 2010, No 3, pp. 95–122. (In Russ.)
9. Khodasevich, V.F. *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 1 Stikhotvoreniia. Literaturnaya kritika 1906–1922* [Collected Works in 4 vols. Vol. 1 Poems. Literary Criticism 1906–1922]. Moscow: Soglasie Publ., 1996. 592 p. (In Russ.)
10. Nabokov, V.V. *Sobranie sochinenii v 4 t.* [Collected Works in 4 Vols.]. Moscow: Pravda Publ., 1990. (In Russ.)
11. Nabokov, V.V. *Details of a Sunset and Other Stories*. New York: McGraw-Hill, 1976. 182 p.
12. Bocharov, S.G. *"Pamiatnik" Khodasevicha* [“Monument” of Khodasevich]. Bocharov S.G. *Siuzhetы russkoi literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow: Languages of Russian culture Publ., 1999, pp. 415–471. (In Russ.)
13. Nabokov, V.V. *Stikhotvoreniia. Seriia "Vsemirnaya biblioteka poezii"* [Poems. The World Poetry Library Series]. Rostov-on-Don: Feniks Publ., 1998. 480 p. (In Russ.)
14. Aleksandrov, V.E. *Nabokov i potustoronnost: metafizika, etika, estetika* [Nabokov's Otherworld]. Translated from English by N.A. Anastasiev. St. Petersburg: Alateya Publ., 1999. 313 p. (In Russ.)
15. Davyдов, S. *“Teksty-matreshki” Vladimira Nabokova* [“Matryoshka Texts” by Vladimir Nabokov]. St. Petersburg: Kirtsideli Publ., 2004. 158 p. (In Russ.)
16. Kozlova, S.M. *Utopija istiny i gnoseologija otrezannoj golovy v “Priglashenii na kazn”* [Utopia of Truth and the Epistemology of a Severed Head in “Invitation to a Beheading”]. *Zvezda* [The Star]. 1999, No. 4, pp. 184–189. (In Russ.)
17. Platon. *Polnoe sobranie tvorenii Platona v 15 t. T. 5. Pir. Fedr* [The Complete Collection of Plato's Works in 15 Vols. 5. Feast. Fedr]. Transl. by S.A. Zhebelev. St. Petersburg: Academia Publ., 1922. 182 p. (In Russ.)
18. Skonechnaia, O. *Priglashenie na kazn. Primechaniiia* [“Invitation to a Beheading”. Notes]. Nabokov, V.V. *Russkii period. Sobranie sochinenii v 5 t. T. 4.* [Russian Period. Collected Works in 5 Vols.]. St. Petersburg: Simpozium Publ., 2002, pp. 603–634. (In Rus.)

REFERENCES

1. Babikov A., Shruba M. *Pisma V.V. Nabokova k V.F. Khodasevichui N.N. Berberovoi (1930–1939)*. *Pismo N. Berberovoi k V. Nabokovu* [V.V. Nabokov's Letters to V.F. Hodasevič and N.N. Berberova. A letter from N. Berberova to V. Nabokov]. *Vienna Slavic Yearbook*. 2017, No. 5, pp. 217–248. (In Russ.)
2. Khodasevich, V. *O Sirine* [About Sirin]. *Klassik bez retushi. Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova* [Classic Without Retouching. The Literary World about the Work of Vladimir Nabokov]. Moscow: NLO Publ., 2000, pp. 219–224. (In Russ.)
3. Nabokov, V.V. *Russkii period. Sobranie sochinenii v 5 to-makh* [Russian Period. Collected Works in 5 Vols.]. St. Petersburg: Symposium Publ., 2002. (In Russ.)
4. Nabokov, V.V. *Kommentarii k romanu A.S. Pushkina “Evgenii Onegin”* [Commentary on A.S. Pushkin's Novel “Eugene Onegin”]. Transl. from English. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ., Nabokov Foundation, 1998. 924 p. (In Russ.)
5. Nabokov, V.V. *Predislovie k angliiskomu perevodu romana “Dar”* (“The Gift”) [Preface to the English Translation of the Novel “The Gift”]. *V.V. Nabokov: pro et contra*. [V.V. Nabokov: Pro Et Contra]. St. Petersburg: Publishing House of Russian Christians. humanitarian institute, 2001. 962 p. (In Russ.)
6. Levin, Yu.I. *O poezii VI. Khodasevicha* [On the Poetry of V. Khodasevich]. Levin, Yu.I. *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works. Poetics. Semiotics]. Moscow: Languages of Russian culture Publ., 1998, pp. 209–267. (In Russ.)
7. Dolinin, A. *Istinnaya zhizn pisatelya Sirina* [The Real Life of the Writer Sirin]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 2004. 400 p. (In Russ.)
8. Syrovatko, L.V. *Tiazhelyi dar. Kontseptsii tvorchestva V. Khodasevicha i motiv “vstrechi s nebozhitelem” u V. Nabokova* [A Heavy Gift. The Concept of V. Khodasevich's Creativity and the Motive of V. Nabokov's “Meeting with the Celestial”]. *Voprosy literatury* [Topics in the Study of Literature]. 2010, No 3, pp. 95–122. (In Russ.)
9. Khodasevich, V.F. *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 1 Stikhotvoreniia. Literaturnaya kritika 1906–1922* [Collected Works in 4 vols. Vol. 1 Poems. Literary Criticism 1906–1922]. Moscow: Soglasie Publ., 1996. 592 p. (In Russ.)
10. Nabokov, V.V. *Sobranie sochinenii v 4 t.* [Collected Works in 4 Vols.]. Moscow: Pravda Publ., 1990. (In Russ.)
11. Nabokov, V.V. *Details of a Sunset and Other Stories*. New York: McGraw-Hill, 1976. 182 p.
12. Bocharov, S.G. *“Pamiatnik” Khodasevicha* [“Monument” of Khodasevich]. Bocharov S.G. *Siuzhetы russkoi literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow: Languages of Russian culture Publ., 1999, pp. 415–471. (In Russ.)
13. Nabokov, V.V. *Stikhotvoreniia. Seriia “Vsemirnaya biblioteka poezii”* [Poems. The World Poetry Library Series]. Rostov-on-Don: Feniks Publ., 1998. 480 p. (In Russ.)
14. Aleksandrov, V.E. *Nabokov i potustoronnost: metafizika, etika, estetika* [Nabokov's Otherworld]. Translated from English by N.A. Anastasiev. St. Petersburg: Alateya Publ., 1999. 313 p. (In Russ.)
15. Davyдов, S. *“Teksty-matreshki” Vladimira Nabokova* [“Matryoshka Texts” by Vladimir Nabokov]. St. Petersburg: Kirtsideli Publ., 2004. 158 p. (In Russ.)
16. Kozlova, S.M. *Utopija istiny i gnoseologija otrezannoj golovy v “Priglashenii na kazn”* [Utopia of Truth and the Epistemology of a Severed Head in “Invitation to a Beheading”]. *Zvezda* [The Star]. 1999, No. 4, pp. 184–189. (In Russ.)
17. Platon. *Polnoe sobranie tvorenii Platona v 15 t. T. 5. Pir. Fedr* [The Complete Collection of Plato's Works in 15 Vols. 5. Feast. Fedr]. Transl. by S.A. Zhebelev. St. Petersburg: Academia Publ., 1922. 182 p. (In Russ.)
18. Skonechnaia, O. *Priglashenie na kazn. Primechaniiia* [“Invitation to a Beheading”. Notes]. Nabokov, V.V. *Russkii period. Sobranie sochinenii v 5 t. T. 4.* [Russian Period. Collected Works in 5 Vols.]. St. Petersburg: Simpozium Publ., 2002, pp. 603–634. (In Rus.)

Дата поступления материала в редакцию: 9 августа 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 25 сентября 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on August 9, 2024

Revised on September 25, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060082

**Киносценарий А. Платонова
«Воодушевление (или – Пусть нам завидуют боги!)»
в контексте кинематографического «железнодорожного» проекта
1936–1938 гг.**

© 2024 г. М. В. Осипенко

Кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
ORCID ID: 0000-0002-0294-8546
msn08383@gmail.com

Резюме. Кинодраматургия А. Платонова представляет наименее изученную часть наследия писателя. В настоящем исследовании впервые предпринята попытка реконструировать полную историю киносценария «Воодушевление (или – Пусть нам завидуют боги!)» (1936) – от заключения договора с киностудией до фактического прекращения работы над текстом. Впервые детально рассматриваются предпосылки его создания, освещаются отразившееся в произведении кинематографические, политические, железнодорожные и прочие реалии середины 1930-х годов. К анализу привлечены не опубликованные ранее архивные документы, а также издания и периодика 1936–1938 гг. В ходе исследования выявлены существенные разногласия позиций Платонова и политически ангажированной киноорганизации. Эти разногласия, как показывает автограф сценария, повлекли за собой значительную правку цензурного характера. Ее внесение, однако, не уменьшило художественной ценности произведения (снимая или заменяя отдельные элементы, Платонов, как правило, сохранял в тексте маркеры нежелательной темы или поднятой проблемы).

Благодарность. Исследование выполнено по гранту в форме субсидии Минобрнауки РФ (проект «Русская и европейская классика в XXI веке: подготовка цифровых научных комментированных изданий», соглашение 075-15-2024-549 от 23 апреля 2024 г.).

Ключевые слова: Андрей Платонов, кинодраматургия, киносценарий, «Воодушевление», фильм, советская литература, советский кинематограф.

Для цитирования: Осипенко М.В. Киносценарий А. Платонова «Воодушевление (или – Пусть нам завидуют боги!)» в контексте кинематографического «железнодорожного» проекта 1936–1938 гг. // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 89–107. DOI: 10.31857/S1605788024060082

**A. Platonov's Script "Inspiration (or – Lets the Gods Envy Us!)"
in the Context of the Cinematographic "Railway" Project 1936–1938**

© 2024 Maria V. Osipenko

Cand. Sci. (Philol.),
Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0294-8546
msn08383@gmail.com

Abstract. A. Platonov's dramaturgy represents the least studied part of the writer's heritage. In this study, for the first time, an attempt has been made to reconstruct the complete history of the film script "Inspiration (or – Lets the gods envy us!)" (1936) – from the conclusion of the contract with the film studio to the actual cessation of work on the text. For the first time, the prerequisites for its creation are examined in detail, the cinematic, political, railway and other realities of the middle of 1930s reflected in the work are highlighted. The analysis involved previously unpublished sources or the text, cinematic archival documents, publications and periodicals of 1936–1938. During the study significant disagreements between the positions of Platonov and the politically engaged film organization were revealed. These disagreements entailed considerable censorship corrections, the introduction of which, however, did not reduce the artistic value of the work: Platonov, as a rule, kept markers of an undesirable topic or a problem which was raised in the text by removing or replacing individual elements

Acknowledgements. The work was financially supported by the grant from the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (agreement no. 075-15-2024-549 by April 23, 2024) "Russian and European Classical Texts in the 21st Century: Preparing Digital Academic Editions with Commentaries."

Key words: Andrey Platonov, film dramaturgy, script, "Inspiration", Mosfilm, soviet literature, soviet cinematograph.

For citation: Osipenko, M.V. *Kinoscenarij A. Platonova "Voodushevlenie (ili – Pust' nam zavidujut bogi!)" v kontekste kinematograficheskogo "zheleznodorozhnoego" proekta 1936–1938 gg.* [A. Platonov's Script "Inspiration (or – Lets the Gods Envy Us!)" in the Context of the Cinematographic "Railway" Project 1936–1938]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 89–107. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060082

Сценарий «Воодушевление (или – Пусть нам завидуют боги!)» был написан Андреем Платоновым в 1936 г. в рамках кампании по созданию фильмов о железнодорожном транспорте. Автрам в кинематографической форме нужно было показать те изменения, которые произошли в железнодорожной отрасли в 1935 г. под руководством наркома путей сообщения, секретаря ЦК ВКП(б) Л.М. Кагановича. Одновременно кампания приурочивалась к выпуску юбилейных фильмов, посвященных 20-летию Октябрьской революции. Этот проект стал одним из наиболее крупных социальных и государственных заказов в кинематографе 1930-х годов. В него были вовлечены десятки сценаристов, режиссеров, штатных сотрудников кинофабрик, Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР (далее – ГУКФ, ГУК¹), НКПС, железнодорожников. Из сценаристов к этому проекту, помимо Платонова, в той или иной степени привлекались: А. Авдеенко, О. Леонидов, Л. и Ю. Никулины, Л. Рахманов, В. Скрипицын, Г. Шаховской, В. Шкловский, Э. Фурманов, В. Ядин. Из режиссеров проектом интересовались или принимали активное участие в нем С. Эйзенштейн, Г. и В. Ва-сильевы, Э. Гарин, Е. Червяков и др.

Для Платонова работа над сценарием ознаменовала начало нового, самого активного этапа

его кинодраматургической деятельности (только в 1936 г. им разработано не менее трех киносценариев к полнометражным художественным фильмам, включая более десятка их вариантов и редакций). Впервые после работы над «Песчаной учительницей» (1927)² создание киносценария велось в рамках полноценного сотрудничества с кинофабрикой. Сам писатель в последующие годы неоднократно возвращался к этому сценарию, не теряя надежды воплотить (хотя бы частично) этот замысел в жизнь.

В статье впервые предпринята попытка реконструировать полную историю киносценария «Воодушевление (или – Пусть нам завидуют боги!)» – от заключения договора с кинофабрикой до фактического прекращения работы над текстом; впервые детально рассматриваются предпосылки его создания, освещаются повлиявшие на судьбу сценария кинематографические, политические и идеологические контексты, а также некоторые отразившиеся в произведении биографические, железнодорожные и другие реалии середины 1930-х годов. К рассмотрению привлечены неизвестные и неопубликованные ранее архивные материалы и периодика 1936–1938 гг.

Начало кинематографическому «железнодорожному» проекту положило обращение Л.М. Кагановича в Союз писателей и на кинофабрики в конце 1935 г. К этому времени Каганович уже

¹ В августе 1936 г. Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) было переименовано в Главное управление кинематографии (ГУК).

² См. подробно: [1].

выступал «заказчиком» таких культурных проектов, как произведения и фильмы о московском метро и о Москве³; в общественном сознании уже существовали представления о победах в той или иной области социалистического строительства, свершившиеся под руководством «ближайшего и лучшего соратника т. Сталина», умело применяющего на практике «сталинский стиль» управления⁴.

Пожелания Кагановича в связи с идеей создания фильма о «железнодорожной державе» (определение Сталина) известны по различным источникам. Они, например, звучали в ходе встреч, посвященных этой кампании. Так, например, заведующий литературной редакцией издательства «Гудок» Виталий Ермилов, возглавлявший этот проект⁵, транслировал их следующим образом: «...Л.М. Каганович поставил перед всеми нами вопрос о превращении железнодорожников в самых передовых и самых культурных пролетариев. <...> ...нам нужно показать... настоящих, живых людей, которые были на транспорте в полосе неудачи, а сейчас, под большевистским руководством, поднялись и начали совершать геройские дела. <...> Поставлен также вопрос о том, что у нас нет ни одной хорошей кинофильмы. Между тем, нет недостатка в исключительно героических эпизодах и в замечательных исторических материалах. <...> ...настоящих, серьезных, увлекательных фильмов у нас до сих пор еще нет. Нам нужно создать «Чапаева» железнодорожного транспорта. Так поставил вопрос наш нарком»⁶. На совещании в Союзе писателей СССР (далее – СП) 29 апреля 1936 г. О. Леонидов рассказывал членам кинобюро (входило в состав драмсекции СП) о готовности Кагановича лично «вдохновить» писателей: «Тов. Каганович лично обращался к Мосфильму с тем, чтобы все силы сценарной и режиссерской кинематографии были брошены на то, чтобы к юбилею создать фильм о транспортной державе. <...> Тов. Соколовская

³ Результатами этих инициатив стали: [2]; [3]; [4]; роман А. Платонова «Счастливая Москва» (1933–1935) и др.

⁴ См., например, [3, с. 132, 144, 179 и др.]; [4, с. 15, 16, 40 и др.].

⁵ В 1935–1936 гг. в издательстве «Гудок» вышли книги: «Люди великой чести» (М., 1935), «Знатные люди железнодорожной державы» (М., 1936), «Молодая гвардия транспорта» (М., 1936); готовящийся в «Гудке» с конца 1935 г. сборник «Люди железнодорожной державы» (который, единственный, должен был сосредоточить вокруг этой темы профессиональный писательский коллектив) не был напечатан по плану.

⁶ Выступление В.И. Ермилова 26 января 1936 г. на встрече в СП писателей, драматургов, сценаристов с транспортниками: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 140. Л. 8–10.

(заместитель директора «Мосфильма» Е.К. Соколовская – М.О.) предполагает устроить совещание у т. Кагановича с участием работников драмсекции. <...> Тов. Каганович хочет сказать, чего ждет транспорт от кинематографии. «Гудок», который возглавил эту кампанию, не может вдохновить авторов, как это сделает Лазарь Моисеевич»⁷.

Однако нарком принял лишь одного Л. Никулина: в начале мая и 29 сентября 1936 г.⁸ В ходе этих встреч Кагановичем были довольно четко сформулированы ожидания политической власти от транспортных кинокартин (зарегистрированы Никулиным в виде тезисов бесед с наркомом). Основные среди них: «показать связь транспорта с хозяйством и обороной страны»; показать транспортную отрасль в динамике: до «перелома» («отчуждение железнодорожников», «общие успехи и отставание транспорта»), затем удар по «предельщикам» в апреле 1935 г.⁹, период стахановского труда и «подъем» на железнодорожном транспорте¹⁰; «показать в фильме причины поражений в прошлом и причины побед в настоящем»; показать стимулы развития: «основа сценария – суд и орден» («99% железнодорожников были кандидатами на скамью подсудимых. Дело не в том, чтобы их разогнать, а в том, чтобы научить работать. <...> Чувство победы. Слезы и волнения при получении орденов»); показать «проблему чести» железнодорожников («Стыдно за себя, за свое отставание»), «накопление уважения» и кульминацию: «Велика честь работать на ж. д. транспорте» (Сталин)¹¹. Кроме того, требовалось показать деятельность «врагов и полуваргов», роль социалистического соревнования, работу парторганизации¹².

Таким образом, сценаристам в художественной форме предписывалось закрепить официальную версию событий, произошедших в транспортной

⁷ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 147. Л. 25–26.

⁸ Впервые об этой встрече упоминается 16 апреля 1936 г. на одной из рабочих совещаний представителей кинобюро драмсекции СП с руководством Мосфильма. Е.К. Соколовская, озвучив проблему создания транспортных сценариев, впервые поделилась планами работы Никулина: «...а с Львом Никулиным мы наметили схематические линии, по которым должны работать. По этому вопросу мы едем к Лазарю Моисеевичу, и он даст нам указания» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 169. Л. 161).

⁹ О кампании борьбы с «предельщиками», ее подоплеке и последствиях см.: [5, с. 79–82].

¹⁰ Об истории и особенностях стахановского движения на транспорте см. [Там же, с. 82–85].

¹¹ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 1–4.

¹² Там же.

отрасли с приходом Кагановича в марте 1935 г., (она была подробно изложена наркомом в докладе «Вопросы железнодорожного транспорта в связи со стахановским движением» [6]) и одновременно сыграть агитационную роль, эмоционально поддержать моральный дух железнодорожников. По этому заданию Л. Никулиным (который привлек к этой работе своего брата Ю. Никулина) в июне 1936 г. была написана первая редакция сценария «Честь».

Вместе с тем со стороны кинофабрик предложения поступали, после инициативы Кагановича, ко всем писателям (к Платонову оно, скорей всего, поступило через редакцию издательства «Гудок»); сценаристских ресурсов не хватало — об этом неоднократно говорилось на рабочих встречах драмсекции с кинематографистами, а также с трибуны в Доме писателей: «Мы должны ГУКФ помочь найти авторов», «вся работа секции драматургов должна быть сосредоточена» на пьесах и сценариях к 20-летию Октябрьской революции [7].

На первых порах для откликнувшихся на этот призыв писателей задача, связанная с железнодорожной темой, стояла довольно широко; запущенный процесс предполагал, по словам киноруководства, многообразие ракурсов и проблематики: «По транспорту мы не боимся затевать целый ряд больших работ, потому что тема эта многообразна»¹³, — рассуждала Е. Соколовская 10 мая 1936 г. на совещании в Доме писателей. На этом совещании присутствовали руководители Союза писателей, драматурги и кинематографисты, все руководство киноотрасли и кураторы из ЦК ВКП(б) (А. Щербаков, А. Ангаров, Е. Тамаркин, К. Юков, П. Керженцев и др.); проверялась степень готовности кинофабрик к 1937 г. и обеспеченность сценариями важнейших юбилейных тем. Кинематографисты признавали: «Для нас не секрет, что мы не успели откликнуться на большую полосу побед нашего транспорта»¹⁴, но весьма оптимистично смотрели в будущее: среди планов выпуска в 1937 г. были названы «железнодорожные» фильмы, по которым уже началась работа: «Высокие скорости» Г. Шаховского, «Предел» В. Шкловского (другие названия: «Петр Кривонос», «Машинист», «Железная дорога»), «Нерв» Л. Рахманова (другое название «Железная дорога»), «Человек-песня» А. Авдеенко, «Честь» Л. Никулина¹⁵. О сценарии Платонова объявила Е. Соколовская, накануне подписавшая с ним

договор (см. ниже): «...тов. Платонов начал работу над транспортной темой и должен закончить ее 20 июля»¹⁶.

Присутствовавшие на совещании сценаристы подтвердили разнообразие своих планов и замыслов. В. Шкловский планировал «поскорее сдать либретто для того, чтобы показать товарищам», что можно «работать над одним романом», и раскрывал нюансы своей работы о машинисте-стахановце П. Кривоносе: «Основная тема — борьба с пределом. Трудность та, чтобы не было семейного конфликта, а чтобы была показана сила сопротивления, которую приходится преодолевать героям, всему миру железнодорожников»¹⁷. Л. Никулин вскользь подчеркнул свою удачу: «Я на днях вел разговоры с «Мосфильмом», и два дня тому назад руководитель «Мосфильма» и я были приняты Лазарем Моисеевичем. Разговор продолжался часа два. Лазарь Моисеевич дал очень важные и конкретные указания по построению сюжета, по идеологии и по тем людям, которые должны быть показаны. Это был очень интересный и глубокий разговор, который в значительной степени облегчил мою работу»¹⁸.

Майское киносовещание имело важное значение: озвученные на нем задачи и директивы партии определили ведущие тенденции и настроения в кинопроизводстве 1936—1937 гг.

Представители ЦК ВКП(б) напомнили кинематографистам прежде всего об особом статусе юбилейных картин: требовались «высококачественные» произведения, разрабатывающие «крупные, по-настоящему проблемные» темы; при этом важно, «как предложенные темы будут поданы» [7]. А. Щербаков, направляя работающих для кино писателей, предупредил, что «настоящая юбилейная тема» должна «звучать положительно» [Там же]. Сценаристам, не желающим брать на себя «крупные» темы, необходимо было, по словам Щербакова, «себя перестроить»: «Тов. Финн говорил здесь, что писатель может дать только то, чем он полон. Мы не можем целиком стать на ту точку зрения, что каждый может писать о том, чем он полон. Товарищам, которые захвачены мелкой, неинтересной темой, мы должны дать совет — попробовать себя перестроить в соответствии с теми требованиями, которые предъявляет к драматургии великая юбилейная дата» [Там же].

¹³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 171. Л. 79.

¹⁴ Там же. Л. 10.

¹⁵ См.: [7], [8], РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 171. Л. 14, 79.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 171. Л. 22.

¹⁷ Там же. Л. 32.

¹⁸ Там же.

Лейтмотивом выступления А. Щербакова стали предупреждения о необходимости выполнения плана, обязательств, требования установить «жесткий порядок, чтоб сценарий был готов в срок»¹⁹ (сроки на этом совещании прозвучали следующие: сдача – в августе-сентябре, «самый крайний срок окончательного утверждения юбилейных сценариев – первое декабря 1936 г.» [Там же]).

После этого совещания задача выполнения плана 1937 г. выходит на первое место в повестках дня всех киноорганизаций. Уже через неделю, на проходившем в Москве с 17 по 20 мая 1936 г. ежегодном киносовещании, звучали предостережения о недопустимости срыва сроков, отмечалась традиционная причина рисков неисполнения планов, вызывающая «затяжку» запуска фильмов в производство: «либеральное» понимание сценария, «малокритический подход» к принимаемому от авторов литературному сценарию, небрежность в заключении договоров с «крупнейшими» авторами и т. п.²⁰ На этом же совещании, в докладе директора «Мосфильма» Б. Бабицкого, была представлена заявка Платонова под «условным названием» «Транспорт»: «О людях железнодорожной державы, о стахановцах и о новой системе работы, о тех достижениях и трудностях, которые имеются там»²¹.

19 мая 1936 г. ситуация вокруг производства юбилейных кинокартин обсуждалась на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) (в обсуждении участвовали секретарь ЦК ВКП(б) А. Андреев, секретарь Партиколлегии Комиссии партийного контроля М. Шкирятов, А. Щербаков, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств П. Керженцев и др.). Комиссии во главе с Щербаковым было поручено разработать организационные мероприятия, обеспечивающие выполнение плана, «особенно в качественном отношении»²². 13 июня Щербаков подписывает и направляет в Оргбюро проект постановления ЦК ВКП(б), 27 июня 1936 г. утверждается Постановление, согласно которому Комитету по делам искусств при СНК СССР указывалось на необходимость пополнить сценарный портфель темами, «не нашедшими отражения в производственном плане» 1936 г. Среди восьми предлагаемых тем, первая – «Люди социалистического транспорта»²³. При этом

указывалось, что картины на эти темы должны «выйти на экран не позднее 1 октября 1937 г.»²⁴. Этим же постановлением Комитету по делам искусств и ГУКФ предписывалось усилить контроль за сценариями, повысить ответственность директоров фабрик и режиссеров за брак и перерасходы по сметам и т.д.; ужесточался цензурный надзор.

С июня 1936 г. стиль публикаций, посвященных кинопроизводству (особенно в многотиражных газетах, выпускаемых парткомами и фабкомами кинофабрик), стали определять угрозы, напоминания о долге перед партией, обязательствах, о крайних сроках и высочайших требованиях к юбилейным фильмам – «произведениям большого идеиного значения и высокого мастерства» [9]. Е. Соколовская, отчитываясь в начале июня о текущей работе «Мосфильма», поддерживала тревогу по поводу наличия сценариев: «Еще пять сценариев должны поступить в студию 10 и 15 июня. Однако есть надежда только на сценарий А. Платонова “Транспорт” и А. Чапыгина “Степан Разин”. <...> Э. Фурманов по своему сценарию “Зеленая улица” представил только либретто» [10].

К середине года в озвучиваемых планах разных кинофабрик упоминались «железнодорожные» сценарии следующих авторов: Л. Никулина, А. Платонова, В. Шкловского, Л. Рахманова, В. Скрипицына и В. Ядина [11, с. 13]. В сентябре этот список пополнился еще одним сценарием А. Платонова о транспорте – уже для «Ленфильма» – «Священная жизнь»²⁵. К этому времени руководству кинофабрик уже неоднократно высказывались предупреждения по поводу обилия заключенных договоров, в том числе в связи с задержкой юбилейного плана: «По данным ГУК, студиями заключено 172 договора с писателями и драматургами на сценарии для юбилейного года. Известно, что кадры кинодраматургов и писателей, работающих для кино, чрезвычайно невелики. Откуда же берется такая астрономическая цифра? Вопрос разрешается просто, если просмотреть списки авторов различных студий. Одни и те же фамилии фигурируют в этих списках. Лев Славин работает над второй серией “Юности Максима” для Ленфильма и над сценарием “Октябрь” для Мосфильма. А. Толстой для

¹⁹ Там же. Л. 55.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 179. Л. 73, 84, 86 и др.

²¹ Там же. Л. 60.

²² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Ед. хр. 607. Л. 4.

²³ Там же. Ед. хр. 763. Л. 82.

²⁴ Там же.

²⁵ Сценарий появился в планах под названием «Бессмертие» (см., например, [12]). Готовый сценарий (получивший название «Священная жизнь») Платонов предположительно отправил на кинофабрику «Ленфильм» в конце сентября – начале октября 1936 г. (см.: [13, с. 443–446]).

Ленфильма пишет два сценария... для Мосфильма — сценарий фантастического фильма “Утренняя Звезда”, а для Белгоскино — “Октябрь в Белоруссии”. В. Гусев тоже пишет два сценария: для Ленфильма “Пограничники” и для Мосфильма “Три солдата”. Платонов пишет “Транспорт” для Мосфильма и “Дружба народов” для Туркмении (речь идет о сценарии для “Туркменфильма”, который позже получит название “Песнь колес” — *M.O.*). И так работает большинство авторов. Нередко сроки сдачи сценариев почти совпадают, и автор сознательно идет на значительную просрочку или вообще откладывает в долгий ящик работу над одним из сценариев <...> Большинство сценариев по планам студий должны были поступить в мае-июне (как и сценарий Платонова “Водушевление” — *M.O.*). Однако, сценарные портфели пусты и в августе» [18, с. 4]. Такая практика планирования сценарной работы рассматривалась как крупный недостаток кинопроизводства, становилась объектом жесткой критики в адрес киностудий (в 1938 г. она официально объявлена «антигосударственной» [14, с. 521]) и еще более усугубляла положение в отрасли.

В конце августа 1936 г. в Комитете по делам искусств при СНК СССР прошло еще одно правительственные совещание (присутствовали А. Ангаров, Е. Тамаркин, П. Керженцев и др.). Снова было указано на высокий риск неисполнения сроков, плохое руководство производством, растраты, хаотичность сценарной работы и т.д. [15]. На вопрос П. Керженцева «Как у вас обстоит дело с новыми сценариями?» директор «Мосфильма» Б. Бабицкий отвечал: «Пока не блестяще. <...> Ряд сценариев уже поступил, но они требуют дальнейшей работы над ними». В перечне сценариев, требующих переделки, названы и «железнодорожные», в том числе платоновский «Транспорт» [Там же].

В октябре 1936 г., на фоне обсуждения разгромной статьи в «Правде» [16] и показательного процесса над руководством «Востокфильма»²⁶, кинофабрики представили осторожные, пока ориентировочные, планы выпуска кинокартин на юбилейный, 1937-й год. В план «Мосфильма» вошло лишь 10 полнометражных художественных картин (позже это число было снижено до 8). Платоновского сценария, который не удовлетворил сценарный отдел кинофабрики по целому ряду причин (см. ниже), в плане не было; о сценарии Л. и Ю. Никулиных «Честь» сказано чрезвычайно

осторожно: «Этот сценарий, однако, нуждается в значительных переделках» [17]. Комментируя этот план, Соколовская признавала, что «сценарный отдел студии не обеспечил в полной мере своевременную подготовку к 1937 году. <...> В портфеле сценарного отдела нет еще сценариев для основных юбилейных фильмов» [Там же].

В этот период решилась судьба почти всех киносценариев, лежавших в портфелях кинофабрик в 1936 г. Она почти одинакова: прекращение контактов с писателями, незапуск в производство. Среди писателей-сценаристов, находившихся в большинстве своем на периферии кинематографического процесса, впрочем, ощущений глобальных изменений не было. В ноябре 1936 г. о пренебрежительном отношении дирекций кинофабрик к сценаристам, нежелании тесно работать с писателями говорилось как о перманентном состоянии: «...мы находимся в состоянии подсобников, подручных», «Писатель в кинематографии никогда не получает отзыв о своей работе от лица, авторитет которого для него безусловен. Чаще всего он получает отзыв в виде анонимной бумажки. Как правило, мы не знаем — кто писал отзыв...», «Часто сценарии бракуются не потому что он плох или хорош, а потому что он дирекции не нужен. А мы просто хотим знать, плох или хорош наш сценарий», «Сценарии, которые мы пишем по заказу киностудий, пишутся на всякий случай. Шансов на то, что они пойдут в производство — очень мало», «...не обеспечена творческая самостоятельность и творческая работа писателей в кинематографии. С писателями в кинематографии не считаются. ...людям уже некогда возиться с тобой, если они знают, что твой сценарий в производстве не пригодится», «...если вам действительно нужны сценарии, если вы можете их поставить — заказывайте, но не следует заказывать наугад, без уверенности в том, что сценарий будет поставлен» и т.д. (реплики В. Шкловского, О. Брика, Л. Никулина и др. на совещании кинодраматургов в Союзе писателей 23 ноября 1936 г.²⁷). В связи с увеличением, накануне юбилейного года, заказов, в этот период, по-видимому, возросло и количество отказов, которые стали, кажется, еще более формальными; причины прекращения работ по сценарию, как правило, не объяснялись, автора могли вовсе не поставить в известность. Так было отказано В. Шкловскому, который узнал о прекращении работы над его сценарием о Петре Кривоносе случайно, прямо на упомянутом совещании 23 ноября 1936 г.²⁸

²⁶ С 21 по 26 октября 1936 г. в Москве проходит судебный процесс над руководством «Востокфильма», обвинения пали на руководство сценарного отдела.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 173. Л. 33, 35, 45 и др.

²⁸ Там же. Л. 94–95.

Платоновский «железнодорожный» сценарий «Священная жизнь» забраковали на кинофабрике «Ленфильм» также без объяснения причин, после получения текста²⁹. Дирекция «Мосфильма» поступила с платоновским «Вдохновением» более дипломатично (см. ниже).

К концу 1936 г. из всех «железнодорожных» сценариев в производстве остались уже только три: «Честь» («Мосфильм»; сценаристы Л. и Ю. Никулины, режиссер В. Червяков), «Железная дорога» («Ленфильм», сценарист Л. Рахманов, режиссер М. Левин), «Зеленая улица» («Белгоскино», сценаристы В. Скрипицын, В. Ядин; режиссер Б. Шрейбер). За судьбами этих, оставшихся в планах кинофабрики фильмов, следили и железнодорожники³⁰, и, в первую очередь, партийное руководство. Очень кратко осветим дальнейшую судьбу этого проекта.

Сообщения о верстке юбилейного плана кинофабрик и информация о вошедших в него «железнодорожных» сценариях шли в январе 1937 г. одновременно с потоком информации о процессе «Параллельного антисоветского троцкистского центра»³¹, а также напоминаний о том направлении, которым должно следовать искусство, чтобы избежать судьбы 2-го МХАТа, оперы Д. Шостаковича, пьесы Д. Бедного «Богатыри», фильмов «Прометей», «Строгий юноша» и других снятых с экрана картин «в результате грубейших формалистических, трюкаческих, натуралистических вывертов» [21]. Основное требование, которое должно соблюдаться при отборе тем, сюжетов, сценария, — «партийность в искусстве»; творческим работникам нужно было «добраться того, чтобы отношение к положительному и отрицательному было выявлено совершенно четко»; «Необходимо полное соответствие задач киноискусства задачам нашей партии» [22]. Только следуя этим заветам, художник будет пользоваться «величайшей заботой и вниманием» со стороны партии и правительства [21]. Самым

²⁹ По воспоминанию Платонова, это происходило следующим образом: «...“Ленфильм” предложил мне написать сценарий... Такой сценарий был мною написан и послан в “Ленфильм”. Вскоре я получаю официальное заключение по своему сценарию... В этом заключении было сказано следующее (точной формулировки я не помню, но за смысл ее я ручаюсь): что ваш (т.е. мой) сценарий настолько своеобразен и талантлив, что не может быть и речи о его постановке» [18, с. 443]. Текст сценария, сохранившийся в архиве «Ленфильма», опубликован: [19].

³⁰ См., например, [20].

³¹ Второй Московский процесс (дело «Параллельного антисоветского троцкистского центра») прошел в Москве с 23 по 30 января 1937 г.

отчетливым подтверждением серьезности этих указаний партии стали принятые в марте 1937 г. решения по фильму С. Эйзенштейна «Бежин луг» [23, с. 280–301].

По вопросу транспортных кинокартин назначенный заместителем заведующего хозяйственно-производственным отделом ГУКа, бывший прокурор на транспорте В. Брук в январе 1937 г., не дожидаясь завершения «процесса», объявил кинофабрикам новые партийные задачи и потребовал переработать все находящиеся в работе сценарии³². Сценарий фильма «Честь» (литературный, а затем режиссерский) подвергся наибольшей правке. Главными из множества переделок стали изменения, связанные с темой партийного руководства и темой «врагов» (в политическую версию событий 1935 г. необходимо было ввести рассказ о стоящих за спинами «предельщиков» членов подпольного троцкистского центра, показать участие НКВД в разоблачении заговора).

Весь 1937 г. сроки сдачи «транспортных» сценариев сдвигались, требования переделок не прекращались даже на стадии съемок. «Железная дорога» Рахманова снят с производства в конце 1937 г. Фильмы «Честь» и «Зеленая улица» Никулина из-за переделок перешли на 1938 г. 14 марта 1938 г. С. Дукельский, назначенный после ареста Б. Шумяцкого начальником ГУКа, направил Сталину записку с приложением плана по производству полнометражных картин в 1938 г. Большинство картин Сталин перечеркнул: «Не стоит»; в том числе обе картины по железнодорожному транспорту: «Честь» и «Зеленая улица»³³. Съемки по ним были уже почти завершены. 29 марта Дукельский представил Сталину сокращенный по его указанию план, без всех транспортных картин³⁴. Однако тут же выходит постановление, в котором отдельным пунктом разрешалось все-таки закончить находящиеся в производстве несколько фильмов, в том числе «Честь»³⁵. На экраны фильм по сценарию Л. и Ю. Никулиных вышел в конце 1938 г. «Самая напряженная сцена», как подчеркнули в «Правде» сразу после выхода картины, «телефонный разговор старого Орлова с Л.М. Кагановичем. ...его присутствие [Кагановича] ощущаешь во все самые важные, самые ответственные моменты» [24]. Надо сказать, что у

³² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 19а, 24, 38.

³³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 63. Л. 85.

³⁴ Там же. Л. 102.

³⁵ Там же. Л. 107.

истоков этой традиции художественного показа Кагановича стоял Платонов, и авторы фильма позаимствовали из его рассказа «Бессмертие» (1936) диалог Левина с наркомом. В фильме звонок Кагановича начальнику политотдела среди ночи начинается заботливым замечанием наркома о позднем времени суток; «Час поздний, правда... Но ведь и народный комиссар тоже не спит», — парирует Шагин³⁶. Функции платоновского железнодорожника Левина неслучайно были переданы начальнику политотдела, как неслучайна была отсылка к «Чапаеву» (1934) в предъявленных к сценариям о транспорте требованиях. Роль политработника Фурманова к середине 1930-х годов была уже ритуализирована, и во всех сценариях о транспорте, допущенных ГУКом к производству, ключевую роль играл партторг («Зеленая улица», «Железная дорога») или начальник политуправления («Честь»).

Хвалебная статья в «Правде» в 1938 г. обозначила основные ожидания политической власти от всех «железнодорожных» кинокартин: «Герои картины — передовые кривоносовцы транспорта: молодой энтузиаст Орлов, мастер быстрой езды, и его отец, прекрасный машинист, которого вредители пытались оклеветать и погубить. Начальник политотдела показан в картине, как спокойный, уверенный, настороженный и умный большевик. Эти основные фигуры картины типичны и для всего советского транспорта. Очень остро дана фигура резидента фашистской разведки на дороге... <...> Мерзкого и коварного врага настигает карающая рука советской разведки. Простым и понятным языком рассказывает фильм о повседневной борьбе за победы сталинского транспорта» [Там же].

Контекст кинематографического «железнодорожного» проекта, контуры которого обозначены выше, документирует еще одну страницу биографии А. Платонова второй половины 1930-х годов. Он позволяет по-новому прочитать историю текста киносценария «Воодушевление» и выявить новые его подтексты.

Киносценарий «Воодушевление (или — Пусть нам завидуют боги!)» написан Платоновым в период «оттепели» в его литературной жизни. Приглашение к работе над фильмом о транспорте, вероятно, не состоялось бы без похвалы секретарем СП В. Ставским «железнодорожного» рассказа Платонова «Бессмертие» весной 1936 г. и

выдвижения Платонова в ряды лучших литературных кадров страны³⁷.

Договор с «Мосфильмом» Платонов подписал 7 мая 1936 г. Согласно документу, он принимал на себя обязательства «не позже 20 мая представить на утверждение киностудии сюжетную схему»; готовый сценарий «звукового полнометражного фильма о людях железнодорожного транспорта» нужно было сдать «не позднее 15 июня 1936 г.»³⁸.

Вероятно, сценарий (его первая редакция) писался в мае — начале июня 1936 г. В июле писатель уже находился с семьей в Крыму, где провел не меньше месяца [18, с. 419—420]; [27, с. 485—490]. До отъезда Платонов, скорей всего, уже сдал на кинофабрику сценарий, а по возвращении в Москву приступил к работе по замечаниям «Мосфильма»³⁹.

Как показывает автограф⁴⁰, замысел сценария родился не сразу. Изначально экспозиционная часть сценария разрабатывалась близко к фабуле рассказа «Фро». Однако по ходу кинематографического «показа» разлуки героев Платонов отказался от развития основного мелодраматического сюжета рассказа и стал вести повествование в героико-производственном ключе, ориентируясь на требования к фильмам о железнодорожном транспорте. Вероятно, какие-то элементы будущего сценария он обсуждал до этого лично с Е. Соколовской (по крайней мере, Платонов ввел в сценарий обозначенные Кагановичем тему «суда и ордена», «проблему чести» железнодорожника).

Следы особых раздумий писателя зафиксировала впервые правка сцены в купе вагона поезда, увозившего Федора на Дальний Восток. Платонов несколько раз перерабатывал сцену, искал способы описать внутреннее состояние тоскующего по жене Федора (29). Отсюда же начал разработку образов и сюжетных линий, которые в дальнейшем резко противопоставят сценарий рассказу «Фро». Героиня Фро получила новое

³⁷ Подробней см. [26].

³⁸ РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 19.

³⁹ Сохранилась рабочая запись секретаря СП В. Ставского от 9 июля 1936 г., свидетельствующая о том, что в начале июля сценарий уже был написан (а также о том, информация о платоновском киносценарии была распространена довольно широко): «Платонов написал сценарий “Воодушевление” или “Пусть нам завидуют боги” — пр<издание> Мосфильм» [26, с. 324].

⁴⁰ ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 1—89 (автограф не опубликован); далее в тексте статьи при цитировании текста автографа указываются только номера листов в круглых скобках, без указания архивного шифра.

³⁶ См. [25], с 27 мин. 23 сек.

имя, Арфа⁴¹, и новую историю жизни, более отвечающее задачам показа стахановцев транспорта. Арфа – трудолюбива⁴² и сознательна – даже более, чем Федор: она не вызывает мужа, как в рассказе, ложным сообщением о своей смерти; напротив, расстроена встречей: «Федя, ты зачем вернулся: тебя в тюрьму возьмут. Федор: – Я по тебе скучился. Арфа берет лопату в углу комнаты. – Я шлак пойду копать, а то нам нечего будет есть, и ты меня разлюбишь. <...> Ложись спать. Снимай штаны и подштанники, я приду их заштопаю. – И уходит» (61–62). Положительный образ героини подчеркивают и ее скромность, робость, аскетичность. В ходе правки, например, Платонов переправил «изящные туфли», «плащ или летнее пальто» Фро на «бедные туфли», «дешевый плащ» Арфы (10); также «одел» Арфу «в пиджак (наверно, старый, отцовский), в валенки (даже при летнейатуре)»; реплика Фро «Я неприличная» исправлена на реплику теперь уже Арфы «Я некрасивая» (23) и т.д.

Согласно новому замыслу, Федор уезжал не на стройку «коммунизма» («Фро»), а на исправительные работы (от прежнего замысла в сценарии осталось нетронутым описание купе пассажирского поезда, открытого вагона без охраны); в начало сценария Платонов ввел сцены суда, вынесшего обвинительный приговор Федору после аварии (эта вставка выполнена на отдельных листах). По ходу работы появился эпизод побега Федора с поезда – прыжка «во тьму» после очередного видения возлюбленной: «Федор вскакивает, ударяется головой о третью полку. Глаза его открыты, но они бессознательны. Он прыгает на пол. Ночь. Поручни из тамбура вагона. Поезд идет быстро. Слышна работа паровоза. Рука Федора хватается за поручень, показывается Федор, он опускается по ступенькам вниз, задерживается на мгновение на нижней ступеньке и прыгает вниз» (А)⁴³. Возвращаясь, Федор совершает

⁴¹ Другой вариант ее имени – Марфа – впервые появился на листе с пометкой в углу «Марфа с косой» (31).

⁴² Труд до «измождения» в шлаковой яме хоть и не спасает героиню от «горя», но служит ей своеобразной заменой Федора. Арфа в сценарии, к слову, находится в более гармоничных отношениях с «железным» мужским миром, чем Фро из одноименного рассказа – см. об этом [28, с. 377].

⁴³ Этот эпизод, позже изъятый Платоновым из сценария «Воодушевление», откликается в послевоенных произведениях писателя: рассказе «Возвращение» и сценарии «Семья Иванова». Примечательно, что в июле 1936 г. Платонов пережил схожие события: по воспоминаниям Э. Миндлина, он пытался вернуться один из Крыма в Москву, но по дороге сошел с поезда, вернувшись к семье: «Меня поразило страшное выражение его лица. В таком состоянии я еще не видел его. <...> Пассажиров в нашем вагоне, помимо нас,

два «героических» поступка: один из них «случайный», совершающий по пути домой, как бы между делом (помощь своему тестю Евстафьеву вывезти тяжеловесный состав), другой – официальный, под руководством Кагановича (Федор ведет «стахановский поезд»⁴⁴). В финале Федор возвращает себе расположение Арфы и «честь» железнодорожника.

К образам персонажей, в которых так или иначе отражена тема стахановского труда, новых методов работы, можно отнести машиниста «в отставке» Евстафьева, который возвращается по просьбе Кагановича на работу и принимает участие в победоносном пробеге, а также «толкача, слушающего человека, отправляющего грузы для командировавшей его организации» Корчебокова, который успешно решает насущные проблемы транспорта («расшивает» станцию, вывозит грузы: «У меня завод стоит!!» и пр.)⁴⁵. Оба наращивают свою значимость в сюжете, социальный статус обоих существенно повышается к финалу.

Вместе с тем образы «лучших людей транспорта» в сценарии Платонова полностью лишены каких-либо признаков элитарности, возвышенной избранности⁴⁶, «героического»⁴⁷. Стахановка

два-три человека. Жена остается в купе, мы с Платоновым сходим в тамбур. С ним происходит неладное, он и чемоданчик свой не выпускает из рук. Остается две или три минуты до отхода поезда – Платонов вдруг произносит фразу, смысл которой доходит до меня много позднее. Он второпях жмет мне руку... и выскакивает из вагона на перрон. <...> ...бежит по перрону к выходу из вокзала. <...> Три недели спустя Платонов вернулись в Москву» [27, с. 490–491].

⁴⁴ В рамках организованного стахановского движения на транспорте стояла задача «ширить и множить стахановские поезда», под которыми понимались поезда, идущие точно по графику, с увеличенным весом и без аварий; доверялись они только лучшим машинистам [29].

⁴⁵ С решением этих проблем (увеличение грузоперевозок и вагонооборота) связывалась важнейшая задача железнодорожного транспорта – обслуживание быстро растущей индустрии: «Железные дороги не только бесперебойно вывозили увеличивающуюся продукцию, продукцию промышленности в течение всего 1935 года и в течение первого квартала 1936 года, но и расчищали то, что накопилось не вывезенным в прошлые годы. Это означает, что в народнохозяйственном организме приведены в движение такие огромные капиталы, которые лежали мертвым грузом. Лежали уголь, лес, металлы, соль, лежали товары широкого потребления» [30, с. 11–12].

⁴⁶ О типе героя-стахановца в советской литературе см., например, [31, с. 128–131].

⁴⁷ Прочитав сценарий Никулиных «Честь», Л.М. Каганович, в частности, попросил сценаристов «усилить» фигуру главного героя, «сделать его героичнее» (РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 6).

Арфа – горбата⁴⁸, больна, бездетна («— Я больная. Я рожать не умею» (86)) и несчастна (пребывает «в своем горе», окружена «энергией печали и вечной разлуки» и т.д.). Федор совершает побег не для того, чтобы доказать свою невиновность в аварии, а из-за любви; после побега он – в подавленном состоянии (см. обращение Арфы к лежащему на кровати «вниз лицом» Федору: «Вставай жить, становись героем – я ведь тоже счастья хочу, я горбатая...» (65)). Машинист Евстафьев «ездит на усах», пьет одеколон, дружит с «предельщиком» Арчаповым, в стахановском пробеге участвует без инициативы (его паровоз по просьбе Федора помогает тронуться тяжеловесному составу). Единственный в сценарии истинный «энтузиаст» – «энергичный» и «жизнерадостный» Корчебоков; однако он подчеркнуто пародиен и комичен (во всех сценах), напорист, предприимчив, успешно решает проблемы транспорта «по блату».

В кинокартинах о транспорте изначально ставилась задача изображения «врагов», противодействующих стахановцам (этот тип героя есть во всех транспортных сценариях). В сценарии Платонова единственный «предельщик» – эпизодический персонаж помощник машиниста Захар Арчапов; он, однако, пребывает в весьма доброжелательной атмосфере и не является объектом какой-либо борьбы и разоблачения. На его реплики «Ни хрена не выйдет, Лазарь Моисеевич!..», «Нет... Расшибете стрелки, поломаете путь, пожжете паровозы – и станете навеки!..» (66) нарком, подумав, отвечает: «Я поеду сам»; после чего Арчапов, как и все, принимает участие в стахановском пробеге (вместе с Евстафьевым ведет второй паровоз-толкач).

⁴⁸ В образе героини, по-видимому, отразились черты реальной стахановки-железнодорожницы – бригадира пути Октябрьской железной дороги А.В. Спиридоновой (награждена Орденом Трудового Красного знамени постановлением ЦИК СССР от 8 декабря 1935 г.), которая была горбуньей. Подробно о своей истории А. Спиридонова рассказывала 27 января 1936 г. на совещании писателей, участвующих в сборнике «Люди железнодорожной державы», в литературной редакции «Гудка» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 78. Л. 33–43). История Спиридоновой, видимо, глубоко тронула Платонова; после этого совещания в «Гудке» он записал: «Безразлично: люди должны проявлять свою жизнь, наслаждаться, стремиться – при всех обстоятельствах во все времена, будь рабство, будь средн^{ие} века, будь будущее. Нельзя согнуться всем, присмиреть, нет – это немногие. Количество радости, оптимизма прибл^{изительно} одинаково, и оно, это количество, способно проявляться почти в любых формах – в самой даже жалкой форме. Жизнь никто не может, не хочет откладывать до лучших времен, он совершает ее немедленно, в любых условиях. – Отсюда горбунья – путевой рабочий на совещ^{ании} в «Гудке» [32, с. 179].

Описание рекордного события при этом содержит сниженные коннотации, подвиг сочетается с комичными ситуациями. Впереди стахановского поезда идет «дрезина Кагановича», увидев это, Корчебоков наспех организует оркестр: «Вокзальный садик за низкой изгородью у перрона. В этом садике самодеятельный оркестр: кондуктора со стаинными служебными лицами, пионеры, уборщицы и др. Оркестр играет марш, и от неслаженности он звучит жалко, а Корчебоков дирижирует оркестром с вдохновенным, высшим лицом» (71); затем «Корчебоков бежит, упираясь в поручень трапа, точно помогая паровозу <...> Корчебоков корчится, приплясывает, кричит, хватает песок и ест его, плачет – и падает на землю» (73) и др.

Этому «героическому» событию предшествует более драматичное, захватывающее описание инцидента на подъеме (вывоз Федором вставшего «в упор» тяжелого состава Евстафьева), что дополнительно снижает пафос и ценность состоявшегося по инициативе Кагановича достижения. Кроме этого, оба описанных в сценарии «подвига» сопряжены с показом поломок и в целом отсылают к распространенным проблемам паровозного хозяйства (в первом случае – плохое снабжение паровозов песком⁴⁹, во втором – поломки пресс-масленок⁵⁰).

Награждаются в платоновском сценарии не Арфа и Федор, которые совершили с Кагановичем стахановский пробег, а старики и дети (ордендается Евстафьеву, который непосредственно в поездке не участвовал (он при этом встречает весть о награждении «хмуро»: «Орден мне что ль дают?.. Давно пора!» (80), на радостях выпивает одеколон); мальчику на железной дороге Кагановичем вручаются часы⁵¹).

⁴⁹ Одна из самых актуальных проблем транспорта при стремительном наращивании объема перевозок и увеличения веса товарных поездов (в 1936 г. тоннаж увеличился в 2–3 раза по сравнению с нормами 1935 г.) было снабжение паровозов песком, которое было, среди всех экипировочных мероприятий, «самым запущенным и технически отсталым участком» [33].

⁵⁰ На больших скоростях нередко происходил перегрев пресс-масленок, подача масла прекращалась и приходилось вращать «трещотку» вручную [34].

⁵¹ Аллюзия на традицию награждения часами. В 1936 г. оно было неотъемлемым поощрением героев-стахановцев – см., например: «Я подошел к столу президиума и товарищ Сталин надел мне часы и проговорил: – Вот вам часы...»; «Тогда товарищ Сталин похлопал меня по плечу и проговорил: / – Хорошо, молодец... / Я никогда не забуду, как после беседы с нами товарищ Сталин и товарищ Молотов надели мне на руку золотые часы и подарили очень хороший патефон и 25 пластиинок» [35].

Больше всего обращает на себя внимание особыя трактовка роли партийного руководства. Едва заметная роль парторга из рассказа «Фро» выросла в сценарии в фигуру Л.М. Кагановича. Даже при первом прочтении очевидно несоответствие способов его изображения официальной риторике. В описаниях и поступках героев подчеркнуто снижен пафос личных контактов с наркомом и связанных с этим ритуалов: «Силуэты людей встают все враз. Аплодисменты. Громкий, глубокий, печальный голос Кагановича, заглушающий аплодисменты: – Кончайте, товарищи, шутить со мной! Не заглушайте мне паровозов. Аплодисменты робеют и стихают. Плачущее пение паровозов» (64); «Арфа... Подбегает к окну. Раскрывает его настежь, в ночь, свешивается наружу, говорит туда (не очень громко, почти тихо, стеснительно): – Лазарь Моисеевич!.. Я забыла вам сказать – да здравствует товарищ Каганович!..» (23), «Лазарь Моисеевич, ударьте меня по плечу публично! Я вас очень прошу!» (64) и т.д. Своеобразно отражены в сценарии такие, культивируемые в партийной печати черты Кагановича, как его личное участие в решении проблем транспорта, чуткость, интерес и внимание к «мелочам». Визиты, звонки, телеграммы наркома (в том числе официальные), как правило, описывались в духе внезапного, «чудесного» снисхождения⁵², после которого кардинально менялась жизнь людей (им открывались не только новые знания; появлялись и «сверхъестественные» способности: сразу обещались рекорды, новые достижения и пр.).⁵³ Эта традиция повлияла и на железнодорожные

⁵² Этот образ Кагановича может рассматриваться в контексте развития темы учителя-наставника в советской литературе – см. [31, с. 129–131].

⁵³ См. довольно характерное описание его визита на железнодорожную станцию: «14 февраля 1936 г. останется в моей памяти на всю жизнь. Этот день для меня исторический. Ничего похожего в моей долголетней трудовой жизни не бывало. <...> ...входят ко мне много людей и с ними Лазарь Моисеевич. Первым словом его было: “Здравствуйте!..” Я его сразу узнал, очень сходственный висит портрет Лазаря Моисеевича у нас в телеграфе станции. <...> – Успокойтесь! – сказал Лазарь Моисеевич. Крепко пожал руку и стал со мной беседовать. <...> Много еще Лазарь Моисеевич задавал вопросов, интересовался всей моей жизнью – прошлой и настоящей. Всю робость, которую я ощущал в начале разговора с наркомом, как рукой сняло... Он говорил со мной просто, сердечно, как чуткий, знающий жизнь человек. <...> Поделившись своим горем с Лазарем Моисеевичем, я воспрял духом. Появились энергия, бодрость, желание работать так, чтобы добиться невиданных еще показателей. <...> Какой замечательный день в моей жизни! Все думаю, чем поблагодарить наркома за его внимание. Лучшим моим ответом будет работать честно, безаварийно, работать для большевистского транспорта социалистической родины, пока хватит моих сил! Даю также наказ своим сыновьям Георгию и Ивану

сценарии (во всех, по крайней мере принятых ГУКом, присутствовал подобный образ Кагановича); например, при чтении стахановцем телеграммы от Кагановича голос героя «дрогнул», затем – «гром аплодисментов»: нарком пригласил его в Москву⁵⁴ («Честь»); при новости о вызове наркомом в столицу герой другого сценария «вздрагивает, поднимает голову», затем – обещание рекордов, «обвал» аплодисментов, «буря оваций»⁵⁵ («Зеленая улица»).

В сценарии Платонова персонаж Каганович (по контрасту с «портретным» Кагановичем⁵⁶), действует в окружении «великого и пустынного» железнодорожного хозяйства и царствующих здесь «стихийных» сил (сцены очистки буксы, в проходной будке и др.). Нарком – одинокий, подавленный, «сгорбленный», несчастный человек – словно ищет в окружающем его «железному» мире «правды», отклика, помощи, тепла и – родства (см. разговор с «холодным паровозом»: «Каганович: – А возить будешь? Голос: – Дело не во мне. Каганович: – А в ком же? Голос: – В тебе. Силуэт Кагановича подходит к машине паровоза, к его колесу, трогает его, прислоняется к колесу (диаметр которого у “ФД” равен росту человека) – и стоит, скавшись в шинели, с поднятым воротником. Голос: – Ты что? Озяб? Каганович: – Да, я давно не спал... Голос: – Иди ко мне, я еще теплый. <...> Силуэт Кагановича поднимается по лесенке (трапу) в будку. <...> Каганович берет его протянутую руку. Поднимается в будку паровоза, скрывается там»).

Для Платонова, сына железнодорожника, кажется, важно было показать иородность наркома (неслучайно в сценарии в ходе правки Каганович будет переименован в Иных – см. далее); с этим связан и главный драматизм образа персонажа. Преодолеть эту «пришлость», стать «своим» в «железному» мире транспорта герою удается не через протокольные, официальные пути (которые в целом отрицательно оцениваются в сценарии⁵⁷), а с помощью живых, человеческих,

учиться отлично, а по окончанию техникума стать лучшими стахановцами-кривоносовцами» [36].

⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 1558. Л. 90.

⁵⁵ РГАЛИ. 631. Оп. 3. Ед. хр. 283. Л. 50–55.

⁵⁶ В сценарии портреты Кагановича присутствуют в описании проходной будки в депо и сундука Евстафьева, на крышке которого приклеен портрет наркома. Эти детали точно отражают реалии 1935 г.: портреты играли важнейшую роль в создании культа Кагановича на транспорте – см. [37, с. 128].

⁵⁷ См., например, аллюзию на приказы Кагановича: «...на вагоне написано мелом: “В буксе грязь и песок. Промыть, сдезлатить новую набивку. Ц–Каганович”» (буквой Ц («центр»)

«физических» контактов: Каганович попадает в депо, обойдя пропускную систему⁵⁸, через дыру в заборе; там «трогает» паровозы, «наклоняется к буксе; сидит перед ней на корточках, роется в ней рукою, выкидывает оттуда что-то на землю» и т.д.). Только пройдя такого рода «инициацию», он становится во главе стахановского движения. Сниженное в его образе вызывает к символическому плану — см. кульминационные сцены: «Дрезина едет вплотную к паровозу, их скорости сравнялись. Каганович берется за передний поручень паровоза и вскакивает на переднюю площадку паровоза. <...> Каганович склоняется к Арфе, берет рукоятку самосмазы, Арфа отползает немного назад. Каганович качает рукоятку самосмазы. <...> Полный сифон. Пар во всю отсечку и на все клапана. <...> На большой скорости входит в экран паровоз. На левой галерее Каганович качает самосмаз» (78–79).

Размышая над «хэппи эндом», Платонов разрабатывал сначала символически-бытоописательную сцену прихода Кагановича в гости к Арфе и Федору: «Лазарь Моисеевич просил печенья купить — он в гости придет. / Арфа, отстраиваясь от Федора: — Не надо. Он торт будет кушать. / Стук в дверь» (87), но отказался, вычеркнул диалог о госте и оставил влюбленных в комнате одних, наедине со зрителем: «Федор обнимает Арфу. Арфа: — А ты умеешь играть на губной гармонии? / Федор: / — Нет... Но я выучусь <...> Она обращается лицом к зрителю, она улыбается и по лицу ее текут крупные слезы» (88).

Сохранился пересказанный информатором НКВД в июне 1936 г. любопытный автокомментарий Платонова к образу Кагановича и сценарию в целом: «Одним из действующих лиц сценария является сам тов. Каганович. Как говорит сам Платонов, он выводит тов. Кагановича “несчастным человеком”. Время действия — год назад. КАГАНОВИЧ только что стал наркомом путей сообщения, не знает, что ему делать, за что приняться. “Спросить не у кого”. В угловатой железнодорожной шинели он бродит по путям, “везде пусто, поезда не идут, запустение, неразбираха”. КАГАНОВИЧ наталкивается на паровоз, холодный

маркировались приказы наркома). Показателен также образ Корчебокова, который действует «не по закону» и добиваеться таким способом успеха для общего дела.

⁵⁸ То есть «порядок», им же заведенный, — см.: «Сторож говорит: — Сказал уж, гражданин, — не могу без пропуска, не уполномочен... Каганович (тихо): — Я документы забыл взять, я работаю в наркомате... Сторож: — Я вижу. Ты — вон у меня где! (Показывает на портрет Кагановича под лампой — над дверью в будку.) Мало ли что! Мы за порядочек стоим — вы нас научили...».

со снятыми частями. Спрашивает паровоз — “будешь возить”. Паровоз отвечает — “от тебя зависит”. Ночь. КАГАНОВИЧ в шинели спиной к зрителям стоит с громадным паровозным колесом. Получается впечатление маленького ничтожного человека. “Это само собой выйдет, — подчеркивает ПЛАТОНОВ — а я это имею в виду”. <...> ...в сценарии будет много трагичного, не по внешнему действию, а по внутренней сути» [38, с. 862].

Эти особенности платоновского сценария были отмечены и вызвали неприятие на уровне первой же инстанции — сценарного отдела «Мосфильма».

На кинофабрике по получении сценария (к сожалению, ни одной машинописи, сделанной с автографа на этом этапе, не сохранилось) подготовили отзыв, за подписью Е. Соколовской (отзыв не датирован).

Представленный сценарий, заявили в «Мосфильме», «является пока еще только неорганизованной записью отдельных, очень талантливо сделанных эпизодов, интересно намеченных (в отдельных случаях) образов и характеров, очень хорошо, за отдельными исключениями, сделанного диалога. Эти талантливо и мастерски сделанные места в Вашем сценарии, сюжетно, к сожалению, никак не организованы, а намечающаяся иногда сюжетная линия дана настолько неясно, что в результате целый ряд эпизодов и ситуаций вызывает недоумение, а отдельные поступки героев, некоторые реплики, а иногда и вся линия поведения вызывают категорическое возражение»⁵⁹. Выразив уверенность в том, что дальнейшая «тщательная и серьезная работа» даст «в итоге полноценный сценарий», рецензент перешел к образу Кагановича: «Сознавая всю трудность Вашей попытки в художественной форме, обобщающе, показать зрителю работу наркома Л.М. Кагановича, мы все же считаем необходимым попытаться решить эту задачу». «При такой установке», по мнению кинофабрики, надо уделять внимание не «техническим вопросам» («как снимать актера, который в фильме будет раскрывать художественный образ Л.М. Кагановича»), а «именно художественному раскрытию образа наркома, показу — средствами искусства — того, как новые методы руководства Л.М. Кагановича привели наш ж. д. транспорт к замечательным победам. Ответственность за правильное решение очень трудной, но вместе с тем очень благодарной задачи диктует максимально внимательное Ваше отношение к каждому поступку, к каждой реплике этого образа. Мы считаем необходимым,

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 2.

чтобы первое же появление наркома в сценарии было сюжетно мотивировано и оправдано. <...> При раскрытии художественного образа Наркома желательно усилить в сценарии такие элементы его деятельности, как показ максимально внимательного отношения к опыту лучших людей ж. д. транспорта, плодотворности совместной работы, блестяще организованного руководства сверху с поддержкой идущей снизу инициативы лучших людей, показу того, какие блестящие результаты дала работа наркома в правильном отборе и правильно расставке людей, в умении использовать на соответствующем месте работы каждого»⁶⁰.

Второй персонаж, который вызвал на кинофабрике резкое неприятие, — Корчебоков: «...коренной переработке подлежит образ Корчебокова и вся линия взаимоотношений с ним Наркома. Все подчеркнуто-водевильное и чрезмерно пошлое в Корчебокове должно быть устраниено. Пусть это будет ловкий делец, даже жучок, вся энергия, напористость и хитрость которого оказывается в нужный момент правильно направленной для работы на транспорте. Все это никак не должно... приводить к тому, что нарком ему, как единственному, кто может справиться с этим делом, поручает "расшивать транспорт"»⁶¹.

Требования переделок коснулись и всего сценария: «...мы считаем все же необходимым, чтобы уже в завязке сценария была ясна расстановка сил, создавшаяся ситуация, чтобы эпизоды сменяли друг друга в какой-то причинной зависимости, чтобы были изъяты мотивы, совершенно не связанные с центральной темой сценария (трагедия Арфы в связи с тем, что она не может иметь детей). В связи с этим должен быть найден новый финал сценария, диктуемый темой и идеей сценария». В отзыве перечислялись эпизоды и детали, которые подлежали полностью изъятию: «Совершенно излишним мы считаем наделение Арфы горбом; этот горб, троекратно повторяющийся танец Арфы, так же как непонятный эпизод посещения Арфой счастливой пары — все это делает ее образ патологическим и болезненным. Подлежат выброске сделанные на очень невысоком уровне такие эпизоды и сцены, как видения Федору Арфы, капающие в мусор на перроне вокзала слезы Арфы, вырывание волос из ноздрей, кушание песка Корчебоковым, пьющий одеколон Евстафьев, появление Арфы в шелковом платье»⁶². Высказывались пожелания доработать

«эпизод суда над Федором, чтобы судьи не были охарактеризованы только как тупые, ничего не понимающие люди». В заключение была выражена уверенность, что автор сможет добиться «создания идейно и художественно полноценного сценария, соответствующего уровню тех требований, которые поставлены перед советской кинематографией в деле создания художественного фильма о людях нашего ж. д. транспорта». Только после исправления согласно этим указаниям киностудия соглашалась принять сценарий «дляпуска в производство»⁶³.

Получив замечания кинофабрики, Платонов переработал текст сценария (правка вносится прямо в автограф). На этом этапе сделаны следующие изменения: 1) по всему тексту вычеркнуты упоминания о горбатости Арфы, в списке «Действующих лиц» целиком вычеркивается характеристика: «горбатая с прекрасным, одушевленным лицом, какие бывают иногда у горбатых» (1); 2) в начало сценария добавлен обширный эпизод появления Кагановича в суде, осмотра им места аварии и разбора, выявляющего суть аварии и невиновность Федора (6–9); 3) вместо описания спрыгнувшего от тоски по Арфе Федора (соответствующий лист перечеркивается и изымается), введен эпизод появления в вагоне поезда агента НКВД, вручающего Федору телеграмму от Кагановича: «Возвращайтесь работать домой суд ошибся просьба извинить Наркомпуть Каганович», после получения телеграммы Федор покидает поезд (42); 4) введена сцена объяснения Федора, предъявляющего на работе телеграмму по возвращении домой («Федор показывает им телеграмму Кагановича. Старые машинисты читают ее. Евстафьев: — А чего ж молчал сидел, нахал! Федор: — Я еще молодой машинист, начальник дороги меня не знает... Я стыдился. Евстафьев: — Фу, хулиган!...») (68); 5) полностью переработан финал (сцены в комнате Арфы после завершения пробега): вычеркиваются описания героини в шелковом платье: «Арфа в сильном изменении: на ней длинное шелковое платье, роскошный шарф золотые часы на руке, ноги обуты в туфли на высоких каблуках, в одной руке небольшой букет цветов, горба почти незаметно» (83), «Она сидит на полу, измыв свое роскошное платье, немного раздвинув ноги» (84); изъяты описания встречи и разговор ее с мальчиком с губной гармошкой (в ходе этой правки исчезает и отмеченное Е. Соколовской упоминание о болезни Арфы) (84); Арфу зовут на торжественное мероприятие в депо: «Товарищ Корчебоков будет произносить

⁶⁰ Там же. Л. 2–3.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

вам приветствие. Это хорошо! Арфа (улыбаясь): — Это хорошо. Я люблю славу — пойдемте!» (85); фильм оканчивается описанием мальчика в пустой комнате, зашедшего в гости к Арфе, затем, после его ухода, описанием пустой комнаты, далекой «торжественной музыкой» и «пением паровоза».

Вычеркиваются также фрагменты с видениями Арфы Федору в купе поезда: «Лицо Арфы склоняется из воздуха к лицу Федора и останавливается невдалеке над ним: мешает потухшая папироса. Федор выкидывает папиросу языком. Арфа целует его; лицо ее исчезает» (28); «Лицо Арфы появляется в воздухе над лицом спящего и печально, тоскующе глядит на него. Лицо Арфы медленно склоняется к лицу Федора. Федор поворачивается лицом к простенку. Арфа целует его в волосы» (43). Исчезает и танец главной героини — изъяты фразы «блаженно танцует одна», «движение пары танцующих ног» (22). Редактируется фрагмент с упоминанием выпитого одеколона: вместо «Выпивает одеколон из флакона, крякает, прячет одеколон к себе в карман: — Пойдем дочку встречать: пора!» вписывается: «Нюхает флакон, потом прячет его к себе в жилетный карман: — Я его дочке подарю. Пойдем ее встречать: пора!» (81).

После этой правки рукописный текст снова отдается машинистке; один или, скорей, несколько экземпляров машинописи отсылаются на кинофабрику. Из «Мосфильма» предположительно поступили новые указания (возможно, устные). Платонов снова вносит правку — в свой экземпляр машинописи⁶⁴. На титульном листе он снимает второй заголовок сценария: «(или — Пусть нам завидуют боги!)», в списке действующих лиц заменяет «Л.М. Каганович» на «Иных — начальник дороги, пожилой большой большевик»⁶⁵; под словом «Сценарий» вписывает «(3-й, и последний, окончательный, вариант)» (по договору с «Мосфильмом», студия имела право требовать от автора изменить или дополнить сценарий «не более двух раз», то есть — три «варианта» сценария⁶⁶). Везде по тексту машинописи все упоминания наркома Кагановича исправлены на начальника дороги Иных.

На этом же этапе появляются нескольких новых вставных фрагментов, с помощью которых, например, показывается возвращение Федора

⁶⁴ Эта машинопись сохранилась в архиве Платонова (предположительно третий-четвертый экземпляр): ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 297. Л. 1–83.

⁶⁵ Там же. Л. А.

⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 19.

домой на товарном поезде (одновременно снимается фрагмент возвращения Федора пешком «по обочине железнодорожной колеи», который остался после описания его побега)⁶⁷; описывается радость Арфы от встречи с вернувшимся, уже прощенным, Федором: «Федор: — Не ходи никуда. Я теперь прощеный. <...> — А все равно ведь зарплату ты нескоро получишь — я пойду немножко потружусь! — и она уходит»⁶⁸ и др.

После этой правки машинопись еще раз была перепечатана⁶⁹, и предположительно уже в третий раз сценарий отправлен на кинофабрику.

По его прочтении дирекция киностудии «Мосфильм» подготовила «Постановление» (датировано 14 ноября 1936 г.), в котором констатировалось: «В представленном нам третьем варианте сценария внесены значительные изменения согласно указаниям дирекции киностудии и сценарного отдела. Вместе с тем целый ряд эпизодов, исправление которых мы считали обязательным, автору выправить не удалось»⁷⁰. Однако в целом решение было положительным: «Учитывая большую работу автора над сценарием, признавая, что автору удалось создать ряд высохудожественных образов, создать ряд волнующих эпизодов, эмоционально очень насыщенных, мы считаем возможным принять третий вариант сценария, поскольку автор дает свое согласие на дальнейшую доработку сценария, когда определятся производственные перспективы сценария»⁷¹.

Тут же перечислялись указания автору сценария для дальнейшей работы: «Доработать образ начальника дороги — Иных. Он слишком однобран в своих поступках, он действует в подчеркнутом отрыве от тех сил на ж.-д. транспорте, на которые он должен был опереться в первую очередь. Нужно освободить его поведение, слова, поступки от элементов подавленности, обреченности»; «В образе и характере Арфы устраниить элементы истеричности, найти мотивировку отдельных ее поступков»; «Превращение Арфы в почтальона и в последнем варианте сценария сделано неубедительно»; «Проверить правильность временной протяженности езды Федора (после суда)»; «Получение Федором телеграммы от наркома должно сказаться в его поведении: эта

⁶⁷ ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 297. Л. 21.

⁶⁸ Там же. Л. 57.

⁶⁹ ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 296. Л. 1–50; Там же. Ед. хр. 308. Л. 18–19, 25–27, 30–31, 33–35, 37–39, 80–83, 92–94.

⁷⁰ Госфильмофонд. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 738 (архивной нумерации нет).

⁷¹ Там же.

телеграмма от наркома должна заставить Федора почувствовать себя полноценным человеком; его пассивность, подавленность после возвращения домой ничем не оправданы»; «Изъять такие эпизоды, как язык Корчебокова⁷², «счастливая пара»⁷³; «Исправить политически неправильные реплики, как разрешение Корчебокову по блату расшивать дорогу, о наркомсвязи⁷⁴, об орденах⁷⁵, о сознательности Арфы, после того, как угнали ее мужа⁷⁶»⁷⁷. В завершении авторы отзыва выражали уверенность: «Выправление образов Арфы, Федора, Иных, освобождение их от подавленности, обреченности, – особенно во второй половине сценария, когда развертывающие в сценарии события уже говорят о первых успехах, достигнутых при новом руководстве, приведет к тому, что и весь сценарий в своей направленности сделается более оптимистическим, радостным и утверждающим»⁷⁸.

Копия заключения, подписанная 23 ноября 1936 г. Е. Соколовской и заведующим сценарным отделом «Мосфильма», была направлена Платонову⁷⁹. В это время уже был сформирован план выпуска фильмов в 1937 г. (см. выше). Платоновский сценарий был помещен в «резервный»

⁷² Имеется в виду фрагмент: «Корчебоков не имеет возможности открыть рот, потому что маникюрша сжала обе его губы своими пальцами и подстригает ему усы и бороденку, но он просовывает между прижатых губ язык и шевелит им, касаясь пальцев маникюрши, стеная от благодарности, от удовольствия, от готовности на все» (ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 296. Л. 22).

⁷³ Работая почтальоном, героиня посещает среди прочих богатую пару: «Прекрасно оборудованная комната. Стол в цветах, в убранстве, полный яств. За столом сидит женщина с прелестным, вдохновенным лицом. Сонная улыбка, блаженство жизни, свободное счастье запечатлены на ее лице. <...> Молодой человек наливает три бокала шипучего вина. Дает бокал Арфе, – она отказывается. Молодой человек и женщина пьют вино, Арфа бережно берет одну конфетку из вазы. Арфа «выскаивает» прочь из этой квартиры» (ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 296. Л. 30).

⁷⁴ Имеется в виду реплика почтальона в ответ на вопрос Арфы «А у Вас пропадают письма?»: «Не шумят ведь народ, что Наркомсвязь, дескать, дюже хороша, значит пропадают!..» (ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 308. Л. 31). 26 сентября 1936 г. нарком связи Н. Рыков был снят с поста.

⁷⁵ В сценарии всего два упоминания орденов: на груди женщины в купе поезда («Высокая грудь спящей женщины; на груди – орден») и в реплике Евстафьева: «– Орден мне, что ль, дают?.. Давно пора!..»

⁷⁶ На приглашение Лиды потанцевать Арфа отвечает: «– Не-охота. Пойдем шлак копать... Мужа угнали – я ведь теперь сознательная!..» (ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 296. Л. 19).

⁷⁷ Госфильмофонд. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 738.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 4. Ед. хр. 64.

план⁸⁰. Судя по отсутствию каких-либо дальнейших упоминаний в печати и на киносвещениях, посвященных плану 1937 г., работа по нему больше не велась. В архиве «Мосфильма» сохранилась подшивка материалов подготовленного к производству фильма по сценарию Платонова «Воодушевление»⁸¹. На обложке указана дата: 20 декабря 1936 г.; обозначен жанр фильма: «драма». На отдельном листе указана техническая информация:

«Натура (район и время года съемок) – Под Москвой, лето.

Павильоны: ориентировочное количество декораций – 5 больших и 11 м²аленьких»

Ориентировочное процентное отношение натуры к павильонным съемкам 50% и 50%.

Общее количество ролей – 8». Указан «Перечень основных действующих лиц».

Далее приложена составленная сценарным отделом кинофабрики «Аннотация»:

«Тема и материал сценария “Воодушевление” – перестройка людей железнодорожного транспорта.

В семье старого машиниста Евстафьева развал. Евстафьев, прекрасный машинист, освобожден от работы за выслугой лет. Муж его дочери Федор, тоже прекрасный машинист, осужден линейным судом за случайную аварию. Евстафьев томится от безделья, тоскует по работе и находит утешение в том, что проводит время на холодном паровозе.

Посланный, по приговору линейного суда, на дальнюю дорогу машинист Федор Евстафьев (ошибка в фамилии: Евстафьев – тест Федора. – М.О.) получает телеграмму от Наркома ж.-д. транспорта: Нарком оценил работу прекрасного машиниста, перед которым, когда он на больших скоростях вел ж.-д. состав, “колхозники снимали шапки” и которого предельщики окрестили “аварийщиком”.

Начальник дороги Иных новыми методами руководства, правильной расстановкой сил перестраивает работу дороги: возвращается на паровоз старый машинист Евстафьев, находит свое место дочь Евстафьева – Арфа.

Иных сумел разгадать сущность такого человека, как “толкач” Корчебоков (замечательный сатирический образ Корчебокова – одно из больших достоинств сценария). Всегда униженно

⁸⁰ Внутренний тематический план «Мосфильма» (РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 379. Л. 9. Указано Р. Клементьевым).

⁸¹ Госфильмофонд. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 738.

клянчаший, готовый расшибиться в лепешку, не брезгающий почти ничем, лишь бы добыть несколько вагонов, и протолкнуть груз для своего завода – Корчбоков, разгаданный Начальником дороги и посаженный на свое место, становится полезным, нужным очень энергичным железнодорожным работником»⁸².

Основную часть подшивки составляет машинопись сценария, сделанная, возможно, на кинофабрике (на титульном листе сценария синими чернилами из фразы «(3-й, и последний, окончательный, вариант)» вычеркнуты слова «, и последний, окончательный»; внесено несколько незначительных карандашных правок по тексту⁸³). Важно отметить: единственный опубликованный на сегодняшний текст сценария «Воодушевление»⁸⁴ набран именно по этой, сохранившейся в архиве Госфильмофонда, машинописи и относится, очевидно, ко второй редакции, созданной по указаниям киностудии.

Таким образом, к началу 1937 г. работа «Мосфильма» над сценарием «Воодушевление» была фактически остановлена. Инициатива возвращения к работе над текстом этого «железнодорожного» сценария принадлежала сначала режиссеру А.К. Ледащеву, который предложил Платонову на основе двух сценариев, «Воодушевление» и «Священная жизнь», разработать новый текст для «Туркменфильма» (что и было сделано в начале 1937 г.⁸⁵).

Затем в 1938 г. Платонов обращался в сценарный отдел Комитета по делам кинематографии при СНК СССР с предложением написать сценарий о Л.М. Кагановиче [13, с. 443–446]. В тот же год Платонов направляет письмо недавно назначенному редактором Комитета по делам кинематографии Я.З. Черняку: «Яков Захарович! У вас есть мой сценарий «Воодушевление», он уже давно у вас. Когда же будет решение по нему? Сообщи мне пожалуйста» [39, с. 731].

Платонов не оставлял надежды реализовать свой замысел и в 1940-х годах. В апреле 1941 г. он отправил на кинофабрику «Мосфильм» предложение написать сценарий с «условным названием “Воодушевление”» о «стахановском движении на ж. д. транспорте» [40, с. 595]. После войны Платонов снова вернулся к тексту «Воодушевления»,

⁸² Там же.

⁸³ Госфильмофонд. Ф. 1. Оп.1. Ед. хр. 738.

⁸⁴ Впервые: [41].

⁸⁵ См. [42]. Фильм по этому сценарию поставлен не был.

использовав некоторые его элементы в сценарии «Солдат-труженик, или После войны» (1946).

Рассмотрение киносценария А. Платонова «Воодушевление» в контексте крупного кинематографического проекта позволяет сделать некоторые выводы о своеобразии истории создания этого произведения и причинах прекращения сотрудничества писателя с кинофабрикой. Написанный отчасти по мотивам рассказа «Фро» (1936) киносценарий Платонова «Воодушевление» не был вторичен по отношению к его прозе, а представляет собой самостоятельное полноценное художественное произведение. Его отличает тесная включенность в кинематографический и политический контексты времени. Очевидные разногласия позиций Платонова и политически ангажированной киноорганизации повлекли за собой правку цензурного характера, внесение которой, однако, до определенного момента, не уменьшало художественной ценности произведения: снимая или заменяя отдельные элементы, Платонов сохранял в тексте маркеры нежелательной темы или поднятой им проблемы. От дальнейшей правки писатель отказался; в политическом пространстве 1936–1937 гг. условий для экранизации платоновского «Воодушевления» не было. Наблюдения над историей киносценария позволяют говорить о возможности (и необходимости) восстановления текста в первой, авторской, редакции и его публикации для дальнейших исследований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богомолова (Осипенко) М. Первый кинодраматургический опыт Андрея Платонова (История экранизации рассказа «Песчаная учительница») // Киноведческие записки. 2009. № 110. С. 89–98.
2. Зозуля Е. Моя Москва. М.: Журнально-газетное объединение, 1936. 48 с.
3. Москва. М.: Рабочая Москва, 1935. 647 с.
4. Рассказы строителей метро. М.: История фабрик и заводов, 1935. 505 с.
5. История железнодорожного транспорта России и Советского Союза: в 2 т. Т. 2: 1917–1947. СПб., 1997. 416 с.
6. Вопросы железнодорожного транспорта в связи со стахановским движением (доклад тов. Л.М. Кагановича на заседании Пленума ЦК ВКП(б) 22 декабря 1935 г.) // Известия. 1935. 28 декабря. С. 3.
7. Подготовка к XX-летию Октябрьской революции // Кино. 1936. 17 мая. С. 1.

8. Сценарный портфель ГУКФ // Кино. 1936. 17 мая. С. 1.
9. Борьба за план // Кино. 1936. 4 июня. С. 1.
10. Выдержать сроки // Кино. 1936 г. 4 июня. С. 1.
11. Усевич В. План юбилейного года // Искусство кино. 1936. № 7. С. 11–15.
12. Кальм Д. Дела и нравы «Ленфильма» // Известия. 1936. 22 сентября. С. 4.
13. Платонов А. «... я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. М.: АСТ, 2019. 717 с.
14. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. М.: РОССПЭН, 2005. 1117 с.
15. План производства художественных фильмов не выполняется (совещание в комитете по делам искусств при СНК СССР) // Кино. 1936. 4 сентября. С. 1–2.
16. Моров Ал. Почему задерживается выпуск кино картин // Правда. 1936. 7 октября. С. 3.
17. Борисов К. К XX-летию Октября (Мосфильм запаздывает) // Кино. 17 октября. С. 1.
18. Подготовка к юбилейному году // Искусство кино. 1936. № 9. С. 4–6.
19. Платонов А. Священная жизнь // Киноведческие записки. 2019/2020. № 112/113. С. 388–415.
20. Киноорганизации должны выполнить свои обязательства // Гудок. 1937. 22 января. С. 4.
21. Со знаменем Ленина // За большевистский фильм. 1937. 28 января. С. 1.
22. Задачи нашей кинематографии и планы Мосфильма на 1937 г. (из доклада т. Шумяцкого) // За большевистский фильм. 1937. 28 января. С. 2.
23. История отечественного кино. Хрестоматия. М., 2011. 672 с.
24. Иванов П. «Честь» (фильм о стахановцах железнодорожного транспорта) // Правда. 1938. 25 декабря. С. 6.
25. «Честь» («Мосфильм», режиссер Е. Червяков, 1938 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LhfkIcluLSw&t=2270s>. Дата обращения: 01.06.2024.
26. Осипенко М. А. П. Платонов и В. П. Ставский (новые материалы к биографии писателя) // Studia litterarum. 2024. Т. 9. № 1. С. 304–341.
27. Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники. М.: Советский писатель, 1979. 560 с.
28. Жолковский А. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов. Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 373–396.
29. Открыть семафоры стахановским поездам // Сигнал. 1936. 2 февраля. С. 1.
30. Каганович Л. М. Год подъема и ближайшие задачи железнодорожного транспорта. М.: Транжелдориздат, 1936. 134 с.
31. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 262 с.
32. Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. 2-е изд. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 424 с.
33. Механизировать снабжение паровозов песком // Транспортный рабочий. 1936. 6 апреля. С. 6.
34. Венедиктов С. Пресс-масленкам не уделяют внимания // Транспортный рабочий. 1936. 18 апреля. С. 2.
35. О Сталине, о Москве (рассказы героев-орденоносцев) // Транспортный рабочий. 1936. 4 января. С. 1.
36. Филатов В. Нарком был у меня на нашей маленькой станции // Гудок. 1936. 8 марта. С. 3.
37. Медведев Р. Они окружали Сталина. М.: Политиздат, 1990. 351 с.
38. Андрей Платонов в документах ОГПУ-НКВД-НКГБ / публ. В. Гончарова и В. Нехотина // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 848–884.
39. Корниенко Н. В. [Комментарий к сценарию «Водоудушевление»] // Платонов А. Собрание. Дураки на периферии. Пьесы, сценарии. М.: Время, 2011. С. 729–731.
40. Заявки А. Платонова на киносценарии и пьесы / публ. Е. Антоновой // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 594–609.
41. Платонов А. Воодушевление // Здесь и теперь. 1992. № 1. С. 174–219.
42. Платонов А. Песнь колес / публ. С. Огудова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 458–501.

REFERENCES

1. Bogomolova (Osipenko), M. *Pervyy kinodramaturgicheskii opyt Andreja Platonova (Istoriya iekranizacii rasskaza "Peschanaja uchitel'nica")* [Andrei Platonov's First Film Dramaturgy Experience (The Story of the Film Adaptation of the Story "The Sandy Schoolmarm")]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes]. 2009, No. 110, pp. 89–98. (In Russ.)
2. Zozulya, E. *Moja Moskva* [My Moscow]. Moscow: Magazine and Newspaper Association Publ., 1936. 48 p. (In Russ.)
3. *Moskva* [Moscow]. Moscow: Rabochaja Moskva Publ., 1935. 647 p. (In Russ.)

4. *Rasskazy stroitelej metro* [Stories from Metro Builders]. Moscow: Istorija fabrik i zavodov Publ., 1935. 505 p. (In Russ.)
5. *Istorija zheleznodorozhnogo transporta Rossii i Sovetskogo Sojuza* [History of Railway Transport in Russia and the Soviet Union]. Vol. 2: 1917–1947. St. Petersburg, 1997. 416 p. (In Russ.)
6. *Voprosy zheleznodorozhnogo transporta v svjazi so stahanovskim dvizheniem (doklad tov. L.M. Kaganovicha na zasedanii Plenuma CK VKP(b) 22 dekabrja 1935 g.)* [Issues of Railway Transport in Connection with the Stakhanov Movement (Report by Comrade L.M. Kaganovich at the Meeting of the Plenum of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks on December 22, 1935]. *Izvestija* [News]. 1935, December 28, p. 3. (In Russ.)
7. *Podgotovka k XX-letiju Oktjabrskoj revoljucii* [Preparations for the 20th Anniversary of the October Revolution]. *Kino* [Cinema]. 1936, 17 May, p. 1. (In Russ.)
8. *Scenarnyj portfel GUKF* [GUKF Script Portfolio]. *Kino* [Cinema]. 1936, May 17, p. 1. (In Russ.)
9. *Borba za plan* [Fight for the Plan]. *Kino* [Cinema]. 1936, June 4, p. 1. (In Russ.)
10. *Vyderzhat' sroki* [Meet Deadlines]. *Kino* [Cinema]. 1936, June 4, p. 1. (In Russ.)
11. Usievich, V. *Plan jubilejnogo goda* [Jubilee Year Plan]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. 1936, No. 7, pp. 11–15. (In Russ.)
12. Kalm, D. *Dela i nravy "Lenfilma"* [Affairs and Morals of Lenfilm]. *Izvestija* [News]. 1936, September, p. 4. (In Russ.)
13. Platonov, A. *“...ja prozhil zhizn”*: *Pisma. 1920–1950 gg.* [“... I Lived My Life”: Letters. 1920–1950]. Moscow: AST Publ., 2019. 717 p. (In Russ.)
14. *Kremlevskij kinoteatr. 1928–1953: Dokumenty* [Kremlin Cinema. 1928–1953: Documents]. Moscow: ROSSPJeN Publ., 2005. 1117 p. (In Russ.)
15. *Plan proizvodstva hudozhestvennyh filmov ne vypolnjaetsja (soveshhanie v komitete po delam iskusstv pri SNK SSSR)* [The Production Plan for Feature Films is not Being Fulfilled (Meeting at the Committee for Arts Affairs of the Council of People's Commissars of the USSR)]. *Kino* [Cinema]. 1936, September 4, pp. 1–2. (In Russ.)
16. Morov, Al. *Pochemu zaderzhivaetsja vypusk kinokartin* [Why are Film Releases Delayed?]. *Pravda* [The True]. 1936, October 7, p. 3. (In Russ.)
17. Borisov, K. *K XX-letiju Oktiabria (Mosfilm zapazdyvajet)* [To the 20th Anniversary of October (Mosfilm is Late)]. *Kino* [Cinema]. October 17, p. 1. (In Russ.)
18. *Podgotovka k jubilejnemu godu* [Preparing for the Anniversary Year]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. 1936, No. 9, pp. 4–6. (In Russ.)
19. Platonov, A. *Svjashhennaja zhizn* [Sacred Life]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes]. 2019/2020, No. 112/113, pp. 388–415. (In Russ.)
20. *Kinoorganizacii dolzhny vypolnit' svoi objazatelstva* [Film Organizations Must Fulfill Their Obligations]. *Gudok* [Horn]. 1937, January 22, p. 4. (In Russ.)
21. *So znamenem Lenina* [With the Banner of Lenin]. *Za bolshevistskij film* [For the Bolshevik Film]. 1937, January 28, p. 1. (In Russ.)
22. *Zadachi nashej kinematografii i plany Mosfil'ma na 1937 g. (iz doklada t. Shumjackogo)* [The Tasks of Our Cinematography and Mosfilm's Plans for 1937 (from the Report of Comrade Shumyatsky)]. *Za bolshevistskij film* [For the Bolshevik Film]. 1937, January 28, p. 2. (In Russ.)
23. *Istorija otechestvennogo kino. Hrestomatija* [History of Russian Cinema. Reader]. Moscow, 2011. 672 p. (In Russ.)
24. Ivanov, P. *“Chest” (film o stahanovcah zheleznodorozhnogo transporta)* [“Honor” (Film about the Stakhanovites of Railway Transport)]. *Pravda* [The True]. 1938, December 25, p. 6. (In Russ.)
25. *“Chest” (“Mosfilm”, rezhisser E. Chervjakov, 1938 g.)* [“Honor” (“Mosfilm”, Director E. Chervyakov, 1938)]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LhfklcluLSw&t=2270s>. Date of the Application: 01.06.2024. (In Russ.)
26. Osipenko, M.V. A.P. Platonov i V.P. Stavskij (novye materialy k biografi pisatelia) [A.P. Platonov and V.P. Stavsky (New Materials to the Writer's Biography)]. *Studia Litterarum*. 2024, Vol. 9, No. 1, pp. 304–341. (In Russ.)
27. Mindlin, Jem. *Neobyknovennye sobesedniki* [Extraordinary Conversationalists]. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1979. 560 p. (In Russ.)
28. Zholkovskiy, A. *Dusha, dal' i tehnologija chuda (Pjat' prochtenij “Fro”)* [Soul, Distance and Technology of Miracle (Five Readings of “Fro”)]. *Andrej Platonov. Mir tvorchestva* [Andrey Platonov. The World of Creativity]. Moscow: Contemporary writer Publ., 1994, pp. 373–396. (In Russ.)
29. *Otkryt' semafore stahanovskim poezdam* [Open Semaphores for Stakhanov Trains]. *Signal*. 1936, February 2, p. 1. (In Russ.)
30. Kaganovich, L.M. *God podjema i blizhajshie zadachi zheleznodorozhnogo transporta* [A Year of Growth and the Immediate Challenges of Railway Transport]. Moscow: Transzheldorizdat Publ., 1936. 134 p. (In Russ.)
31. Klark, K. *Sovetskij roman: istorija kak ritual* [Soviet Novel: History as Ritual]. Ekaterinburg: Ural University Publ., 2002. 262 p. (In Russ.)
32. Platonov, A. *Zapisnye knizhki. Materialy k biografi* [Notebooks. Materials for the Biography]. Moscow: IWL RAS Publ., 2006. 424 p. (In Russ.)
33. *Mekhanizirovat' snabzhenie parovozov peskom* [Mechanize the Supply of Locomotives with Sand].

- Transportnyj rabochij* [Transport worker]. 1936, 6 April, p. 6. (In Russ.)
34. Venediktov, S. *Press-maslenkam ne udeljajut vnimaniya* [No Attention is Paid to Grease Nipples]. *Transportnyj rabochij* [Transport worker]. 1936, April 18, p 2. (In Russ.)
35. *O Staline, o Moskve (rasskazy geroev-ordenonoscev)* [About Stalin, about Moscow (Stories of Order-Bearing Heroes)]. *Transportnyj rabochij* [Transport worker]. 1936, January 4, p. 1. (In Russ.)
36. Filatov, V. *Narkom byl u menja na nashej malenkoj stancii* [The People's Commissar Visited Me at Our Small Station]. *Gudok* [Horn]. 1936, March 8, p. 3. (In Russ.)
37. Medvedev, R. *Oni okruzhali Stalina* [They Surrounded Stalin]. Moscow: Politizdat Publ., 1990. 351 p. (In Russ.)
38. *Andrej Platonov v dokumentah OGPU-NKVD-NKGB* [Andrei Platonov in the Documents of the OGPU-NKVD-NKGB]. *"Strana filosofov" Andreia Platonova: problemy tvorchestva* [Andrey Platonov's "Country of Philosophers": Unanswered Questions]. Vol. 7. Moscow: IWL RAS Publ., 2011, pp. 594–609. (In Russ.)
39. Kornienko, N.V. *Komentarij k scenariju "Voodushevlenie"* [Commentary on the Script "Inspiration"]. Platonov, A. *Sobranie. Duraki na periferii. Pjesy, scenarii* [Collection. Fools on the Periphery. Plays, Scripts]. Moscow: Vremja Publ., 2011, pp. 729–731. (In Russ.)
40. *Zajavki A. Platonova na kinoscenarii i p'esy* [Applications by A. Platonov for Film Scripts and Plays]. *"Strana filosofov" Andreia Platonova: problemy tvorchestva* [Andrey Platonov's "Country of Philosophers": Unanswered Questions]. Vol. 7. Moscow: IWL RAS Publ., 2011, pp. 594–609. (In Russ.)
41. Platonov, A. *Voodushevlenie* [Inspiration]. *Zdes' i teper'* [Here and Now]. 1992, No. 1, pp. 174–219. (In Russ.)
42. Platonov, A. *Pesn' koles* [Song of the Wheels]. *"Strana filosofov" Andreia Platonova: problemy tvorchestva* [Andrey Platonov's "Country of Philosophers": Unanswered Questions]. Vol. 8. Moscow: IWL RAS Publ., 2017, pp. 458–501. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 13 июня 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 22 июля 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on June 13, 2024

Revised on 22, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060094

Выбрать путь по тексту: проблематизация паратекста в романе П. Остера «Ночь оракула» (2003)

© 2024 г. Д. В. Шулятьева

Кандидат филологических наук,
доцент Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»,
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
dshulyatyeva@hse.ru

Резюме. В статье рассматривается рецепция идеи Х.Л. Борхеса о «расходящихся тропках» в романе П. Остера «Ночь оракула» (2003). «Расходящиеся тропки» становятся принципом, по которому в романе моделируется читательское взаимодействие с текстом. «Ночь оракула» усложняет более привычное читателю линейное чтение и включает в себя элементы, стимулирующие читателя двигаться по тексту нелинейно, нарушая привычный ход. Такими элементами в романе становятся сноски, включенные в его паратекстуальное поле. Функционирование паратекста в романе усложнено: он не только переключает внимание читателя с основного текста на его «пограничную зону» (в терминах Ж. Женетта), не только стимулирует его то продвигаться вперед, то возвращаться назад, не только ставит акцент на выборе как своеобразном опыте, предлагаемом читателю. Паратекст (в виде сносок) оказывается включенным в повествовательный мир романа, он создает теперь те развилики, те «расходящиеся тропки», по которым читателю предлагается пройти, открыв для себя вариации уже представленных в романе событий. Этим, однако, функции сноска в романе не ограничиваются: они то варьируют события романа, то, наоборот, «выбрасывают» читателя из повествовательного мира, препятствуя его погружению (в терминах М.-Л. Райан) в представленные в романе события. Сноски, к тому же, включают и комментарии к уже описанным событиям, призваны расширить контекст происходящего в романе, являются (в некоторых случаях) «необязательным» дополнением, которое предлагается читателю для варьирования его собственного «пути по тексту». Благодаря такому воздействию сноска в романе читатель все время находится в процессе выбора, в плену вариаций, которые охватывают и его собственное движение по тексту, но и события, происходящие непосредственно в повествовании. Экспериментальное использование паратекста в романе, таким образом, делает читательский опыт более разнородным, но и усложняет презентацию повествовательных событий.

Ключевые слова: паратекст, чтение, «расходящиеся тропки», Пол Остер, Хорхе Луис Борхес, нелинейность, постмодернизм.

Для цитирования: Шулятьева Д.В. Выбрать путь по тексту: проблематизация паратекста в романе П. Остера «Ночь оракула» (2003) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 108–117. DOI: 10.31857/S1605788024060094

Choosing a Path Through the Text: Problematization of the Paratext in P. Auster's Novel “The Night of the Oracle” (2003)

© 2024 Dina V. Shulyatyeva

Cand. Sci. (Philol.),
Associate Professor at the National Research University
Higher School of Economics,

20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia
dshulyatyeva@hse.ru

Abstract. In this article the author examines the reception of J.-L. Borges' concept of "forking paths" in P. Auster's contemporary novel "The Night of the Oracle". The "forking paths" become the main principle by which the reader's interaction with the text is modeled in the novel. "Night of the Oracle" problematizes linear reading which is more familiar to the reader and includes elements that stimulate the reader to move through the text non-linearly, disrupting the usual course. Such elements in the novel are footnotes included in its paratext. The paratext in the novel is problematized: it not only switches the reader's attention from the main text to its "threshold" (in terms of G. Genette), not only stimulates him to move forward, then back, not only puts an emphasis on choice as a kind of experience offered to the reader. The paratext (in the form of footnotes) turns out to be included in the diegetic world of the novel, it now creates those forks, those "forking paths" along which the reader is invited to walk, discovering variations of the events already presented in the novel. However, the functions of footnotes in the novel are not limited to this: they either vary the events of the novel, or, on the contrary, "throw" the reader out of the diegetic world, preventing him from immersing (in M.L. Ryan's terms) in the events presented in the narrative. Footnotes, in addition, include comments on the events already described, are designed to expand the context of what is happening in the novel, are (in some cases) an "optional" addition that is offered to the reader to vary his own "path through the text". Due to this involvement of paratextual elements in the novel, the reader is always in the process of choosing, in captivity of variations that cover both his own movement through the text, but also the events taking place directly in the novel. The experimental use of paratext in a novel thus problematizes the reader's experience, making it more heterogeneous, but also complicates the representation of narrative events.

Key words: paratext, reading, forking-paths, Paul Auster, Jorge Borges, nonlinearity, postmodernism.

For citation: Shulyatyeva, D.V. *Vybrat' put' po tekstu: problematizaciya parateksta v romane P. Ostera "Noch orakula"* (2003) [Choosing a Path Through the Text: Problematicalization of the Paratext in P. Auster's Novel "The Night of the Oracle" (2003)]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 108–117. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060094

Идея Х.Л. Борхеса о «расходящихся тропках» получила активную рецепцию в литературе и культуре второй половины XX века: разветвление как принцип конструирования повествовательного мира был воспринят многими писателями (среди которых – и Х. Кортасар, и Р. Кувер, и П. Остера) [1] и режиссерами (К. Кесьлевским, например) [2], по-своему осмыслен такими нарративными медиа, как видеоигры, стал одним из ключевых для интерактивной и – шире – цифровой литературы. Разветвление как принцип создания повествовательного мира задействовалось и при создании пути героя (как в «Стеклянном городе» П. Остера, например), и при проблематизации событийности в повествовании (как в новелле «Бебиситтер» Р. Кувера), и при переосмыслении фигуры повествователя (как в новелле «Слюни дьявола» Х. Кортасара). Но принцип «расходящихся тропок» оказался востребован и в тех литературных экспериментах, которые обращались к проблематизации материальности текста – той среды, в которой повествование неизбежно оказывается, но присутствие и значение которой читателем не всегда осознается, а автором – не всегда подчеркивается. В этом аспекте идея разветвления традиционно подхватывалась эргодической литературой (греческий корень

hodos в ее имени и обозначает «тропу») и интерактивными аудиовизуальными произведениями (кино и сериалами), которые превращали саму материальную оболочку повествования (книгу / фильм) в пространство, которое предложено читателю для изучения и обживания, в пространство, которое предполагает особое читательское внимание и которое можно освоить, пройдя по нему разными тропами [3]. В этом контексте оказываются и «Игра в классики» Кортасара, и «Бледный огонь» Набокова, и более поздний роман «Дом листьев» Данилевского, но и «Ночь оракула» Остера по-своему вписывается в эту традицию, продолжая размыщление о разветвлении на уровне читательского движения по материальной поверхности текста.

Случай П. Остера примечателен тем, что идея о «расходящихся тропках» получает в его творчестве масштабную рецепцию: как в его романах, так и в собственных фильмах, и в иных творческих проектах, в которые он оказывается вовлечен (он сотрудничает с фотографами, его проза адаптируется в кино, по его романам создаются графические новеллы и инсталляции) [4]. С Борхесом Остера сближает и интерес к «превращениям письма», на которых, как подчеркивает Б.В. Дубин, полностью построена новелла «Сад

расходящихся тропок» [5, с. 20]. Потому эксперимент с «расходящимися тропками» в его романе «Ночь оракула» – не случайность, а скорее часть последовательного размышления о том, как вымышленные миры могут открывать читателю мир, наполненный вариациями, могут концентрироваться на альтернативных вариантах развития событий, больше размышляя не о «свершившемся» внутри этого мира, но о «несвершившемся» [6] – только о том, что могло бы произойти, но не произошло. Во множестве романов Остер исследует «поиск идентичности, роль случая, совпадений, относительность истин» [7, с. 83] – и этот поиск тоже соотносим с осмыслением альтернативных версий событий, происходящих с героям. Такое направление творческого размышления проявляется себя и в том, как в собственных романах П. Остер все активнее предлагает читателю опыт выбора: выбора той или иной событийной «тропы», выбора той или иной точки зрения на одно и то же событие; наконец – и выбора собственного пути по тексту, по которому, подобно борхесовскому же лабиринту, читатель может двигаться в разных направлениях.

Такая проблематизация читательского взаимодействия с текстом, кажется, «восстает» против привычной линейности чтения: чтение как практика в его конвенциональном воплощении предполагает в самом общем виде, что читатель движется от строки к строке, от страницы к странице, не отступая от намеченного линейностью текста пути. Конечно, читатель может и уклоняться от такой линейности: делать паузы в чтении, возвращаться к уже прочитанному или, наоборот, мчаться по тексту прочь, желая узнать, чем все закончится, забегая тем самым вперед, пропуская на своем пути страницы. Произвольность такой нелинейности чтения предсказать нельзя, зато можно попытаться осмыслить повествовательные элементы, стимулирующие такое читательское движение. К подобным стимулам, конечно, могут относиться и те элементы презентации в литературном тексте, которые буквально (не «внутри» повествовательных событий, а за их пределами) направляют читательское движение, приглашая его к уклонению от привычной и линейной формы чтения, нарушая эту привычку и усложняя в результате сам процесс чтения и взаимодействие читателя как с повествованием, так и с его материальным оформлением.

Для постмодернизма в целом характерно и нарушение «внешней связности повествования» [8, с. 156], и игра с границами вымышленных миров. Они нередко размываются, меняя

взаимодействие читателя с предложенными в романе событиями: попутно осмысляется и сам процесс письма и отвечающего ему чтения. Этой задаче и служит у Остера усложненная работа с паратекстом. Проза Остера, в соответствии с духом постмодернизма, и метарефлексивна, и интертекстуальна, она же все время «проваоцирует» читателя, включая его в игру с текстом, превращая этот текст для него в головоломку. Но что-то изобретает Остер и сам, делая шаг навстречу уже иному состоянию культуры – заглядывая в будущее художественных форм. Потому сноски в его романе моделируют для читателя нелинейное движение по тексту, которое становится благодаря различным функциям сносок вариативным, открывая ему все большее пространство выбора. Проблематика выбора, которая в результате появляется в романе благодаря такому приему, сближает эксперимент автора с феноменами современной ему культуры, наделенными интерактивностью как свойством. Интерактивность как свойство особых типов повествования позволяет читателю совершать непосредственный выбор, оказывающий влияние на развитие сюжета. В романе Остера такая «текучесть», «подвижность», «динамичность» сюжета и текста обеспечивается за счет усложненной работы со сносками (паратекстом).

В романе «Ночь оракула» сноски сопровождают основное повествование (в англоязычном издании романа 2003 г. они расположены после текста, в конце книги; в некоторых переводах – например французском или русском – постранично; мы рассмотрим первый случай). Включение сносок в повествовательный эксперимент – явное переосмысление паратекста. Паратекст, как его описывал Ж. Женетт, обрамляет текст, составляет его «пограничную зону» [9, р. 261]. Паратекст – это «отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.» [10, с. 104]. Он не является включенным в диегетический мир, воплощенный непосредственно в повествовании, но включается в мир недиегетический (подобно тому, как в фильме функционирует недиегетический звук: недоступный слуху героя и не включенный в повествовательный мир, он обращен к зрителю и управляет его ожиданиями, переживанием и осмысливанием того, что представлено на уровне изображения). Но у Остера сноски функционируют несколько иначе: визуально они отделены от основного текста (оформлены традиционно), но повествовательно связаны с ним, т.к. объединены общей фигурой нарратора (который ведет рассказ и в основном повествовании, но и, как оказывается, за его пределами), и общей событийностью,

т.е. фактически могут быть включены в фабулу представленного произведения. Повествователь в романе Остера, таким образом, свободно переступает тот порог, который отделяет текст от паратекста, и властвует повсюду, но одновременно и раздваивается, объединяя в себе в данном случае и функции того, «кто говорит», т.е. ведет рассказ, и того, «кто комментирует», кто традиционно в паратексте «задает <...> программу чтения текста, его код» [11, с. 149], захватывая и диегетический мир, но и мир недиегетический. Можно описать этот прием и иначе: как использование имитации паратекста или ложного паратекста, при котором его графическое воспроизведение сохраняется, а повествовательное (разграничение двух миров) – нарушается. Граница между сносками и основным текстом на уровне повествования в «Ночи оракула», как видно, размыта, но на уровне визуального восприятия читателем она явна сохраняется: он пребывает сразу в двух мирах (если сноски даны на той же странице) или балансирует между ними (если вынужден заглядывать в конец книги) и в двух пространствах, в «вестибюле» (если пользоваться метафорой Борхеса) и в «основной части здания», представляющего собой текст.

Не менее значимо и то, что все имеющиеся в тексте сноски наделяются разными функциями: Остер как будто специально играет с ожиданиями читателя, каждый раз их нарушая. Непривычным для читателя является и само появление сносок, включенных в повествовательный мир произведения, но и последовательное изменение их функций: только привыкнув к одной, снова приходится отвыкать и переключаться на другую. Всего сносок в романе 13, их основные функции можно определить следующим образом: первая перебрасывает читателя в будущее главного героя; вторая и третья – предлагает ему вернуться (вместе с героем) в прошлое, следующие – расширяют историю за счет уточнений, шестая – выступает в качестве необязательной подсказки, намека, своеобразного подмигивания читателю, вводит дополнительную информацию, заостряющую конфликт и рождающую у читателя новые ожидания, с этим конфликтом связанные; седьмая и восьмая – обращают внимание читателя на исторический контекст, управляют его вниманием, позволяют реконструировать еще одно измерение рассказываемой истории; девятая пытается объяснить происходящее с героем в настоящем, десятая связывает вымышленные и реальные миры, одиннадцатая вводит элемент ненадежности и создает сомнение, и, наконец, последняя

сноска вновь моделирует у читателя ожидания того, что произойдет в будущем.

Все эти сноски, таким образом, визуально предлагают дополнительные «тропки», по которым можно пройти, двигаясь по тексту; они не всегда меняют движение по сюжету, но меняют читательское взаимодействие с текстом (материальной оболочкой повествования), выступая в роли комментария, уточнения, дополнительного контекста и пр.; некоторые из них, однако, меняют и движение читателя по сюжету романа, то перебрасывая его вперед, то оттягивая назад. Этот тип сносок как источник повествовательного разветвления в романе «Ночь оракула» будет рассмотрен далее.

Переосмысление идей Борхеса в прозе Остера не раз подчеркивалось [12]; как заметно и внимание к тому, как эти идеи были осмыслены у Кортасара, а затем были восприняты и самим Остером. «Игра в классики» превращает пространство текста в пространство выбора для читателя, а само читательское движение по нему – в квест. Кажется, в этом романе Кортасар отвечает на свой же вопрос, заданный им в «Слюнях дьявола»: «поди знай, как это рассказать...», но одновременно и перебрасывает этот вопрос читателю, давая ему возможность самостоятельно выстроить нужный ему порядок событий в повествовании. «Игра в классики» заставляет читателя кружить по книге не воображаемо, а вполне реально: превращает книгу в конструктор, в «модель для сборки», требует от читателя буквальных физических усилий и движений, но переосмыслияет и само повествование: как открытое к пересборке и перепрохождению (подобно видеоигре), требующее от читателя внимания к самому процессу чтения и взаимодействия с книгой как с пространством.

Неудивительно поэтому, что канцелярский магазин, в котором начинается действие романа Остера, называется «Бумажный дворец» – таким «дворцом» становится сам роман, все время требующий от читателя «челночного бега» по бумаге: физического движения по страницам, от начала к концу, затем обратно и снова вперед. Устройство материальной оболочки текста, стимулирующее подобный читательский опыт, конечно, в чем-то отражает его же работу воображения при взаимодействии с самим повествованием и временем, в нем создаваемом: редко какая литературная история обходится без отступлений от хронологии, чаще в ней читателю предлагается (хотя и при линейном чтении) мысленно возвращаться в прошлое героя или заглядывать в его будущее. Нарушенная линейность чтения теперь – в таком

эргодическом эксперименте — буквализирует и делает физически проживаемым то, что прежде случалось только в читательском воображении.

Нелинейная форма чтения, предлагаемая в тексте романа читателю, сталкивается с линейным ходом событий в самом повествовании: всё вроде бы «идет своим чередом», как вдруг в тексте возникает сноска, а в ней — ссылка на другой фрагмент текста, в который читатель может нырнуть, как в кроличью нору, и оказаться в другой части текста (пространственно), но и в другом времени. Подобные сноски в романе — как воплощение «машины времени», в которую усаживается читатель при этом вполне добровольно, без особого (со стороны текста) принуждения: он может следовать за указанной ссылкой, а может — нет, и на вопрос «что будет, если?» отвечает по-прежнему самостоятельно, собственным выбором. При этом такая работа с организацией материальной оболочки повествования по-своему проблематизирует и то измерение повествования, которое связано с моделированием читательских эмоций, среди которых универсальными нарратологами признаны «любопытство, удивление и напряжение (саспенс)» [13]. Обычно эти эмоции моделируются внутри повествования: за счет структур репрезентаций событий, героев, их опыта, переживаний и пр. В эргодическом романе «Ночь оракула» любопытство как читательская эмоция моделируется материальностью текста: он может и не «нырять» в предложенную ему в тексте сноsku, но в любом случае будет осознавать, что эта повествовательная развилка осталась для него в «слепой» зоне, осталась упущенной и не освоенной. В случае, если читатель все-таки поддается соблазну и проходит по указанной ссылке, его движение по тексту прогрессирует стремительно: он как будто бы оказывается игроком в настольной игре, которому дали возможность обогнать противников на много ходов вперед, дали возможность стремительно приблизиться к финалу. Такое движение по тексту и вправду как будто бы имитирует гонку или бег и явно отсылает нас (как читателей) к тому типу чтения, который Барт описывал в «Удовольствии от текста». Только теперь дело не в специфике предложенной интриги, ключевой лакуны или «жанрового вопроса», стимулирующих читателя поскорее продвинуться вперед и узнать же (наконец-то!) разгадку, ответ или «чем все закончилось». Теперь это скачкообразное читательское движение задано материальностью текста, превращающей читателя и в играющего, и в бегущего по страницам текста.

Бег как своеобразный опыт читателя, моделируемый таким устройством текста, предполагает высокую скорость движения: в прозе Остера и прежде отмечалось внимание к этому измерению повествования и читательского опыта, при этом прежде (высокая) скорость чтения задавалась на уровне вербальной репрезентации (синтаксически, пунктуационно). Здесь эта скорость тоже формируется (и потому может быть воплощена в метафоре бега), но уже не на уровне репрезентации событий, но на уровне предлагаемого освоения текста как пространства. Любопытно и то, что такая скорость (в отличие от «прежней») читателем как будто бы вообще плохо осознается: он скорее не несется по представленным событиям вперед, а проносится над ними так, что они «сжимаются» в читательском времени в несколько секунд (пока он проходит по этой ссылке из сноски, пока листает страницы). Что таким образом происходит? Читательское время сжимается и сокращается подобно тому, как оно могло бы быть редуцировано на уровне репрезентации событий: такой классический прием Женетт называл «эллипсисом» («прошло много лет») [14], и вот теперь он воплощен не в самом повествовании, но на уровне материальности текста. Повествовательный «эллипсис» представляет собой лакуну — непредставленную информацию, имеющую отношение к рассказываемой истории. В повествовании она может быть заполнена (позднее), а может остаться элементом, указывающим читателю на скрытое, упущенное, ему неизвестное, тем самым вовлекая читательское воображение в процесс взаимодействия с рассказанной историей. В эргодическом романе Остера всё иначе: да, на уровне читательского восприятия происходит разрыв во времени («эллипсис»), возникает лакуна, но эту лакуну всегда можно заполнить, вернувшись назад и пройдя свой читательский путь в традиционном линейном режиме. Наверное, поэтому дополнительные линии (сноски) нередко начинаются указанием на этот «эллипсис» («через 20 лет...», «тогда, в 1979 году...»), как будто сопоставляя традиционный повествовательный эллипсис и тот, который возникает в читательском опыте в романе Остера. «Эллипсис» на читательском уровне у Остера производит не столько эффект пропущенного времени, вырванного из повествования, сколько наоборот подчеркивает, что для читателя «все пути открыты», а вместе с этими линиями открыт и путь к разному опыту: линейному и последовательному, развивающемуся плавно, и (наоборот) скачкообразному, напоминающему бег.

Разветвление (за счет организации структуры текста) в романе Остера устроено таким образом, что, забежав вперед (заглянув в сноски), неизбежно вернешься обратно (текст в сноске конечен и предполагает такое возвращение): в этом смысле читательский «бег» по его роману поистине «челночный». Но интересно и то, что текстуальное продвижение вперед не всегда у него обозначает возможность заглянуть в будущее героев (продвинуться вперед по фабульному времени): встречаются и сноски, которые фабульно отсылают читателя в прошлое героев, таким образом делая возможным расширение истории в разных направлениях. Но подобное использование «дополнительных тропок» в структуре текста – не только расширение фабулы и не только возможность физически пройти по тексту заново («разветвив» его повествовательную структуру).

Продвижение по тексту вперед для читателя у него всегда становится иллюзорным: и потому что текстуально он вынужденно возвращается назад, и потому что фабульно нередко тоже не прогрессирует во времени, а оборачивается вспять. На этой иллюзии в романе, наверное, и строится еще один прием, отчасти связанный с идеей разветвления и (позднее) разветвленного повествования в целом. Ветвящаяся структура текста дает читателю ощущение, что ему доступно если не всё (в повествовательном мире), то очень многое: не только основное повествование, но и дополнительное, не только магистральный путь, но и дороги, к нему примыкающие. Линии, представленные в сносках, создают и иллюзию заполнения лакуны (по контрасту с линейной структурой текста, которая такой возможности читателю не предоставляет). Однако в действительности оказывается, что при всем созданном эффекте бега, и даже гонки, и в чем-то соревнования, – всякое прогрессирование оборачивается возвращением вспять, читателя, как буксиром, оттаскивает назад, превращая иллюзию всесилия в источник временной воронки, петли, из которой нельзя выбраться.

Этот эффект, в чем-то парадоксально возникающий в связи с разветвлением, сочетается и с тем, как устроено само повествование (не только его текстуальное оформление). Оно привычно зеркально и лабиринтообразно (такое встречалось у Остера и прежде нередко): главный герой раздваивается, и сам признает это раздвоение, он «и там, и здесь», он «не там и не здесь», он живет в мире вымысла (книги), порожденного им самим, и в мире реальном; и тот, и другой уклоняются от его контроля. Оно рекурсивно: главный

герой – писатель, по сюжету он пишет роман, а в нем есть героиня – тоже писательница, которая тоже пишет роман, он называется «Ночь оракула», который – уже в свою очередь – в чем-то дублирует историю, рассказанную Д. Хэмметом в «Мальтийском соколе», которая – в другую очередь – была по-своему адаптирована в кино Дж. Хьюстоном – всё это создает «круги на воде». Оно размывает границы между разными частями этого лабиринта: вымысел в нем влияет на реальность, реальность – на вымысел, и всё, кажется, переплетено. Оно полно сюжетных линий, которые только намечаются и намеренно обрываются, дойдя до, казалось бы, кульминационной точки, после которой должно наступить «разрешение» и объяснение всего произошедшего, они резко тормозят, оставляя читателя «над пропастью»: вроде бы он и на «пике» конкретной сюжетной линии, и одновременно – над пустотой, над обрывом, и ключевое событие (завершение сюжетной линии) отдано только его воображению, но никак не эксплицировано. В результате такое повествование всячески направляет свои усилия наdezориентацию читателя и на создание эффекта «ловушки» (запертого, закрытого, герметичного пространства, «отсюда не выбраться») – иными словами, эффекта, аналогичного временной петле, но теперь реализованного на пространственном уровне.

«Временная петля» и пространственная «ловушка», которые как эффекты моделируются при помощи паратекста для читателя, появляются и в самом повествовании: Остер подкладывает читателю зеркало, и проживаемый им читательский опыт «здесь и сейчас» он обнаруживает, взглянув на героя. Главному герою предлагают работу над сценарием для ремейка «Машины времени» Г. Уэллса. Ремейк как жанр сам обозначает повторение и возвращение к уже созданному, но и идея машины времени не далека от семантики временной петли. К тому же герой отмечает: путешествие в будущее (как было у Уэллса) его не интересует, зато он крайне заинтригован возможностью попасть в прошлое, а ведь именно на невозможности выбраться из прошлого, как правило, и строятся сюжеты с такой темпоральной моделью. В пространственной «ловушке», в которую попадает читатель, оказывается и один из героев романа: но не писатель, а другой, возникающий уже в его собственном вымышленном мире. По стечению обстоятельств он заперт в бункере, не может из него выбраться и оказывается, к тому же, окружен множеством артефактов прошлого – тысячей телефонных справочников, привезенных изо всех уголков мира, которые вкупе представляют собой

этого мира копию: странную, каталогообразную, призрачную и одновременно материальную, застывшую (во времени) и навсегда остающуюся в прошлом.

Уже в предшествующих романах Остера читателю нередко встречались герои, которые нуждались в восстановлении: душевном ли, физическом ли. Таким предстает и герой «Ночи оракула» писатель Сидни уже на первой странице романа: он тяжело болен, еле вернулся к жизни и теперь пытается эту жизнь (личную, но и писательскую) восстановить. То же было и с Дэвидом Зиммером («Книга иллюзий»), спасавшимся от депрессии при помощи кинематографа, написания книги, съемок фильма. Так было и у других остеровских героев. В «Ночи оракула», однако, восстановлению «подлежат» не только герои, но и сам текст: и теперь этим восстановлением, своеобразной реконструкцией, должны заняться читатели. И в этом отношении опыт героя тоже транслируется читателю, отражая его собственный, моделируемый посредством паратекста.

Но является ли движение по этим паратекстуальным «тропкам» для читателя обязательным? И что будет, если их и вовсе опустить?

Сноски как элемент паратекста производят эффект дополнительного, необязательного чтения, бремя выбора которого всегда ложится на читателя. Сноски (обычно) предполагают, что их можно пропустить, не потеряв основную линию повествования и не утратив его основной смысл, не затерявшись в повествовательном мире. Какое же взаимодействие с точки зрения их обязательности сноски предлагают читателю в романе Остера? Они не ограничиваются только созданием дополнительных тропок, по которым – по своей воле – может пройти читатель, расширив собственное представление о происходящем. Пропуск (вынужденный или сознательный) некоторых из этих линий способен привести читателя к дезориентации в повествовательном пространстве, к существенному упущению элементов рассказываемой истории. В этом смысле сноски у Остера тоже отклоняются от конвенционального использования паратекста, визуально сохраняя эффект необязательности и дополнительности, а повествовательно требуя к себе внимания.

В первой сноске читателя не только перебрасывают в будущее героя (об этом речь у нас уже шла прежде), но и в «будущее» текста – предоставляют ему ту информацию, которая в основном тексте появится существенно позже. В этой сноске раскрывается происхождение фамилии главного героя: его фамилия – Opp, но в действительности,

говорит он, это сокращенная версия фамилии Орловский, той самой, которую он обнаружит в польском телефонном справочнике 1937 года сюжетно позже. Так, повествовательная линия в сноске опережает «основное» повествование, но и уводит читательское взаимодействие с историей в другую сторону, высвечивая польско-еврейский (исторический) контекст, который в основной части повествования в целом (вплоть до финала) будет только намечен, но не получит объемного развития.

Вторая (а затем и четвертая, и пятая) сноска – тоже письмо из будущего – переключает внимание читателя на любовную линию романа. Впрочем, в будущем (в этих сносях) находится только повествователь, а вспоминает он о прошлом: так событие дискурсивное и событие фабульное явно противоречат друг другу. Читатель только успел познакомиться с Джоном Траузе, еще ничего не знает о нем, но сноска не только расширяет объем сведений о герое, знакомит с ним, но и высвечивает те конфликты, которые в основной части появятся позже: возможный роман Джона с женой главного героя, его конфликт с собственным сыном – указания на эти сюжетные линии появляются уже здесь («рано») и вновь оказываются для читателя «направляющими», берущими в фокус то развитие истории, которое (без этой сноски) могло бы остаться если не вовсе не замеченным, то не ключевым.

В третьей сноске повествователь отправляет нас не в будущее, а в прошлое – заполняя ту сюжетную лакуну, которая описывает его знакомство с будущей женой и героиней романа Грейс. Но дело не только во временном движении, в расширении фабулы (без этой сноски читатель ничего не знал бы об этом эпизоде из жизни героя), в заполнении напрашивающейся лакуны и в восстановлении полноценной линии их отношений (а о них в основной части повествования говорится немало). Эта сноска – как будто бы являясь и впрямь дополнительной, т.е. не меняя представление читателя о всех событиях, которые произойдут в основной части текста позже, переключает его на другой режим взаимодействия с героем и с повествовательным миром в целом. В основной части повествования, хоть оно и ведется от его лица, герой нередко ускользает от читателя: отражается в собственном друге (тоже писателе Джоне, в фамилии которого обыгрывается фамилия Остера), перекликается с героем собственного романа, выступает то в роли писателя, то в роли сценариста, то в роли обманутого мужа... – масок слишком много, и они

скорее по-своему отдаляют читателя от героя, чем позволяют ему традиционно и последовательно сопереживать, делая это сопереживание «прерывистым», дискретным, все время смешая акцент на появление все новых и новых инкарнаций героя, на его переход из одного мира в другой, из одной конвенции в другую. Третья сноска явным образом меняет предлагаемое взаимодействие с героем: да, она тоже полна романтических и мелодраматических клише (куда же Остера без них, усмешка всегда где-то рядом), но все-таки целиком и полностью она концентрирует внимание читателя на переживании героя, личном и чувственном, приближает к нему и погружает в аффективное взаимодействие с ним – так, как будто бы нет никакой многослойной конструкции, предъявленной в основной части текста, нет лабиринтообразного героя и его мира, в котором не трудно и потеряться (и тут уже не до сопереживания), есть только последовательное и плавное простираивание нарративной эмпатии – в ее концентрированной форме, вынесенной к тому же в отдельное текстовое (сноска) пространство.

Линию Грейс в романе продолжает и шестая сноска – только теперь аффективный акцент скорее приглушается, если не снимается; хоть в представленных событиях речь идет о прошлом (фабульно), знакомство с ними читателю явно дает сюжетную фору и формирует у него ожидания, связанные с романом Грейс и Джона. Герой (в основной части) об этом еще не догадывается, а читатель уже обгоняет его, зная как будто больше, имея над ним преимущество, ощущая собственное превосходство – впрочем, тоже временное и иллюзорное, поскольку с окончанием сноски он вынужденно (и тут уж у него нет выбора) возвращается в основное повествование, в котором герой еще ничего не подозревает, а расширение читательского знания (с окончанием сноски) тоже прерывается.

Седьмая, восьмая и двенадцатая сноски высвечивают исторический контекст происходящих событий и явно направлены на производство эффекта достоверности, усиленного и упоминанием отдельных документов, и перечисляемыми датами и фактуальными подробностями. То же и с девятой сноской: только тут правдоподобие создается (и поддерживается) обоснованием происходящего в основной части повествования, выстраиванием причинно-следственных связей (в основной части герой рьяно берется за написание сценария, в сноске во всех подробностях объясняется, почему он реагирует именно так). Неудивительно, впрочем, что одиннадцатая сноска

производит прямо противоположный эффект: она не укрепляет правдоподобие и иллюзию реальности всего произошедшего, а расшатывает их, предлагая читателю альтернативную версию изложенного (в основной части повествования) события, создавая, как было и в предшествующих случаях, не только расширение, дополнение истории, но и эффект «двойного переживания», при котором переживание, созданное в основной части, вступает в противоречие с тем, что создается паратекстуально.

Можно ли читателю обойтись без этих трюков, оставив их в «слепой зоне», посчитав конвенционально дополнительными, т.е. вовсе необязательными? Подобная «слепота» явно лишит читателя того балансирования (как опыта), которое задается при помощи этих линий, причем разнообразного: балансирования между разными временами, разными сюжетными линиями романа, между вымышленным и фактуальным, сконструированным (условным) и правдоподобным (переживаемым аффективно), надежным и ненадежным, между, наконец, эффектом длящейся и продолжающейся истории, ветвящейся, обрывающейся, недорассказанной, и эффектом завершенности и конечности – и текста, и повествовательного мира; лишит, в конце концов, того противоречия, которое и рождает эстетический эффект.

Разветвление на паратекстуальном уровне, созданное в «Ночи оракула», формирует у читателя особое взаимодействие с повествовательным миром, делает этот опыт более разнородным. Но все-таки этот читательский опыт – не только «бег», как мы видели, но и гонка, т.е. содержит элемент соревновательности (что предполагает и всякая игра, например). Но с кем соревнуется читатель в данном случае? Кого он спешит обогнать, над кем одержать победу? Он то обгоняет героя (повествователя), но все равно вынужденно пятится назад; то соревнуется со временем, прокакивая множество событий; то борется с самой фабулой, перестраивая ее за счет альтернативной информации, предлагаемой паратекстуально; то ведет бой с подчеркнутой условностью повествовательного мира, начиная вживаться в него и сопереживать его героям; и, главное, наверное, пытается преодолеть ту незавершаемость множества сюжетных линий, которые в романе только намечаются, пытается, проходя по всем возможным дополнительным тропам, эту незавершаемость побороть, а лакуны (чем всё закончилось?) – заполнить. И, конечно, при всем переживаемом ощущении преимущества и превосходства, все равно проигрывает, оставаясь

в неопределенности, в балансируении между завершенностью текста и незавершаемостью рассказанной в нем истории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Alvarez M. Paul Auster's Ghosts. The Echoes of European and American Tradition. Lexington Books, 2018.
2. Diffrient D. Alternate Futures, Contradictory Pasts: Forking Paths and Cubist Narratives in Contemporary Film // Screening the Past, 2006.
3. Ensslin A., Bell A. Digital Fiction and the Unnatural: Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis. Columbus: Ohio State University Press, 2021.
4. Bökös B. Palimpsestuous Intermediality: Paul Auster's "City of Glass" (1985) and "City of Glass: The Graphic Novel" (1994) // Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS), 2014. 20 (2). Pp. 101–119.
5. Дубин Б.В. Литературные окраины и тайнопись целого // Борхес Х.Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе. М.: ACT, 2003. С. 5–37.
6. Prince G. The Disnarrated // Style, 1988. Vol. 22. Pp. 1–8.
7. Панова О.Ю. Постмодернизм. США // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В двух книгах. Книга вторая: П–Я. Указатели / отв. ред. А.Ф. Кофман; редакторы: Е.Д. Гальцова, Ю.Н. Гирин, В.Б. Зусева-Озкан, Т.В. Кудрявцева, О.Ю. Панова, О.И. Половинкина, И.А. Эбаноидзе. М.: ИМЛИ РАН, «Река времен», 2023. С. 80–84.
8. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интранда, 1998.
9. Genette G. Introduction to the Paratext // New Literary History, 22 (2). 1991. Pp. 261–272.
10. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН – Интранда, 2001.
11. Зенкин С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
12. Bernstein S. The Question Is the Story Itself: Postmodernism and Intertextuality in Auster's New York Trilogy // P. Merivale & S. E. Sweeney (Eds.), Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. University of Pennsylvania Press, 1999. Pp. 134–154.
13. Sternberg M. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II) // Poetics Today, vol. 24 no. 3, 2003, p. 517–638.
14. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. М., 1998.

REFERENCES

1. Alvarez, M. Paul Auster's Ghosts. The Echoes of European and American Tradition. Lexington Books, 2018.
2. Diffrient, D. Alternate Futures, Contradictory Pasts: Forking Paths and Cubist Narratives in Contemporary Film. *Screening the Past*, 2006.
3. Ensslin, A., Bell, A. Digital Fiction and the Unnatural: Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis. Columbus: Ohio State University Press, 2021.
4. Bökös, B. Palimpsestuous Intermediality: Paul Auster's "City of Glass" (1985) and "City of Glass: The Graphic Novel" (1994). *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*. 2014, No. 20 (2), pp. 101–119.
5. Dubin, B.V. *Literaturnye okrainy i tajnopusi celogo* [Literary Outskirts and the Secret Writing of the Whole]. Borges, H.L. *Stihotvoreniya. Novelly. Esse* [Poems. Short Stories. Essay]. Moscow: AST Publ., 2003, pp. 5–37. (In Russ.)
6. Prince, G. The Disnarrated. *Style*, 1988, Vol. 22, pp. 1–8.
7. Panova, O.Y. *Postmodernizm. SShA* [Postmodernism. USA]. *Slovar techenij literatury XX veka. Rossiya, Evropa, Amerika. Vdvuh knigah. Kniga vtoraya: P–YA. Ukarateli. Otv. red. A.F. Kofman; redkollegiya: E.D. Galcova, Yu.N. Girin, V.B. Zuseva-Ozkan, T.V. Kudryavceva, O.Yu. Panova, O.I. Polovinkina, I.A. Ebanoidze* [Dictionary of Literary Trends of the 20th Century. Russia, Europe, America. In Two Books. Book Two: P–Ya. Indexes. Ed. by A.F. Kofman; editorial board: E.D. Galcova, Yu.N. Girin, V.B. Zuseva-Ozkan, T.V. Kudryavtseva, O.Yu. Panova, O.I. Polovinkina, I.A. Ebanoidze]. Moscow: IMLI RAS, "River of Times" Publ., 2023. pp. 80–84. (In Russ.)
8. Ilyin, I.P. *Postmodernizm ot istokov do konca stoletiya: evolyuciya nauchnogo mifa* [Postmodernism from the Origins to the End of the Century: The Evolution of Scientific Myth]. Moscow: Intrada Publ., 1998. (In Russ.)
9. Genette, G. Introduction to the Paratext. *New Literary History*, 22 (2). 1991, pp. 261–272.
10. Ilyin, I.P. *Postmodernizm. Slovar terminov* [Postmodernism. Dictionary of Terms]. Moscow: INION RAS – Intrada Publ., 2001. (In Russ.)
11. Zenkin, S.N. *Teoriya literatury: problemy i rezul'taty* [Theory of Literature: Problems and Results]. Moscow: New Literary Review Publ., 2018. (In Russ.)
12. Bernstein, S. The Question Is the Story Itself: Postmodernism and Intertextuality in Auster's New York Trilogy. P. Merivale & S. E. Sweeney (Eds.), Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 134–154.

13. Sternberg, M. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II). *Poetics Today*, Vol. 24, No. 3, 2003, pp. 517–638.
14. Genette, G. *Figury: Raboty po poetike: V 2 t.* [Figures: Works on Poetics: In 2 Volumes]. Moscow, 1998. (In Russ.)

*Дата поступления материала в редакцию: 25 января 2024 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 4 июля 2024 г.*

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on January 25, 2024

Revised on July 4, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024060106

Новелла Г. Джеймса «Поворот винта» в контексте традиции викторианских «драматических монологов»

© 2024 г. А. Э. Луговцова

Аспирант Отдела классических литератур Запада
и сравнительного литературоведения
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
winchester_alex@rambler.ru

Резюме. Творчество Генри Джеймса широко известно обилием оригинальных повествовательных приёмов, обогативших предмодернистскую прозу. Становление литературного стиля англо-американского писателя приходится на период позднего викторианства (последняя треть XIX в.), что объясняет близость его художественной прозы к жанровой системе той эпохи, в том числе и переклички с особым экспериментальным жанром викторианской литературы – драматическим монологом (“dramatic monologue”). Этот викторианский жанр с недавнего времени заново осмысливается литературоведами в русле неовикторианской прозы. Цель данной статьи заключается в уточнении представлений о диапазоне повествовательных техник Джеймса на фоне многообразия викторианских традиций, что открывает новые возможности толкования его текстов. В частности, любопытны переклички с викторианским «драматическим монологом», имеющиеся в новелле «Поворот винта» (1898/1908). Новелла в этом ракурсе подробно еще не рассматривалась, хотя никогда не была обделена вниманием критиков. Исследовательский интерес также вызывает ритмическая организация текста новеллы, примечательная в контексте не только прозаической, но и поэтической литературной традиции.

Ключевые слова: Генри Джеймс, «Поворот винта», новелла, викторианский драматический монолог, повествовательный приём, ритмическая организация текста, английская поэтическая традиция.

Для цитирования: Луговцова А.Э. Новелла Г. Джеймса «Поворот винта» в контексте традиции викторианских «драматических монологов» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 118–127. DOI: 10.31857/S1605788024060106

Henry James's “The Turn of the Screw” in the Context of the Victorian “Dramatic Monologues” Tradition

© 2024 Alexandra E. Lugovtsova

Postgraduate Student at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
winchester_alex@rambler.ru

Abstract. The work of Henry James is widely known for its abundance of original narrative techniques that enriched pre-modernist prose. The formation of the literary style of the Anglo-American writer falls on the period of late Victorianism (the last third of the 19th century), which explains the closeness of his artistic prose to the genre system of that era, including overlap with a special experimental genre of Victorian literature – “the dramatic monologue”. This Victorian genre has recently been rethought by literary scholars in line with neo-Victorian prose. The purpose of this article is to clarify ideas about the range of James's narrative techniques against the background of the diversity of Victorian traditions, which provides new possibilities for

the interpretation of his texts. The structural and stylistic correspondences between the Victorian "dramatic monologue" and the novella "The Turn of the Screw" (1898/1908) merit particular attention. The novella has not yet been examined in detail from this perspective, although it has never been deprived of the critics' attention. Research interest also stems from the rhythmic text organization of the tale, remarkable in both prosaic and poetic literary context.

Key words: Henry James, "The Turn of the Screw", novella, Victorian dramatic monologue, narrative techniques, the rhythmic text organization, the English poetic tradition.

For citation: Lugovtsova, A.E. *Novella G. Dzhejmsa "Povorot vinta" v kontekste tradicii viktorianskih "dramaticheskikh monologov"* [Henry James's "The Turn of the Screw" in the Context of the Victorian "Dramatic Monologues" Tradition]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 118–127. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060106

На протяжении всего XX столетия творчество американского писателя Генри Джеймса (1843–1916), который считал себя также продолжателем европейских – и особенно британских – литературных традиций [3, с. 445–446], исследовалось литературоведами, опирающимися на различные методологические направления. Читателям XXI в. его творчество обыкновенно преподносят как включающее три основных этапа: 1) ранний период, когда Джеймс создавал крупные романы, описывающие многонациональное общество и межнациональные связи; 2) переходный этап, когда он экспериментировал с излюбленной малой формой *nouvelle*; 3) зрелая фаза, отмеченная новым модернистским стилем (подробнее о тонкостях периодизации см.: [3]). Викторианская литературная эпоха, свидетелем и непосредственным культурным представителем которой, на правах англоязычного автора, являлся Генри Джеймс, обусловила специфику его повествовательных техник и стилевых приёмов.

Поиск творческих перспектив англоязычного прозаика пришелся на период позднего викторианства (рубеж XIX–XX вв.), когда литературная традиция преимущественно развивалась в сторону психологизации повествования. Викторианская Англия славилась художественными открытиями на этом поприще: жанровая номенклатура как в прозе, так и в поэзии пестрит разнообразными литературными формами, описывающими психологические катаклизмы. В прозе заметным явлением сделался сенсационный роман, а в поэзии – экспериментальный викторианский жанр так называемого драматического монолога [9]; [16]. Виднейшим поэтом викторианской эпохи был Альфред Теннисон, и именно благодаря его творческим исканиям «драматический монолог» впервые заявил о себе. Роберт Браунинг, ещё один мастер «драматического монолога», как считается, довёл этот жанр до совершенства.

Викторианскому драматическому монологу посвящено большое количество подробных исследований. Специалисты сходятся во мнении, что этот тип экспериментальной викторианской поэзии предвосхищает многие эксперименты модернистской и постмодернистской литературы. Синтез лирических и драматических высказываний в викторианских драматических монологах особым образом высвечивает субъективность как говорящего лица, так и его слушателя. Одним из наиболее известных исследователей этого жанра является американский литературовед Роберт Лангбаум, который в своей работе 1957 г. рассматривал жанр английского драматического монолога как продолжение романтической «поэзии опыта» (см.: [12]). Викторианский монолог, по мнению исследователя, подчёркивает важную для эпохи романтизма и постромантизма тенденцию обращения непосредственно к жизненному и эмоциональному опыту говорящего – опыту, который может вызывать у сторонних наблюдателей совершенно разный отклик, от положительного до отрицательного. Что касается драматического монолога, то персонаж, произносящий эту речь, согласно Лангбауму, вызывает к себе особое противоречивое отношение читателя, балансирующее на грани симпатии и осуждения (*sympathy / judgement*). Исследовательский интерес Лангбаума сосредоточен главным образом на проблеме риторического воздействия драматических монологов на их слушателей и читателей.

Отметим, что в отечественном литературоведении практически не встречаются труды о традиции драматического монолога, за исключением недавно опубликованного исследования (см.: [5]), на базе которого здесь формулируются главные черты викторианского драматического монолога. Необходимо помнить, что термин «драматический монолог» – «dramatic monologue» – закрепился в литературоведческом обиходе только в начале XX в. (подробнее об истории термина

см.: [5, с. 80–82]). Было акцентировано, что такой монолог произносит персонаж, страдающий духовно-нравственным недугом, а адресатом является молчаливый собеседник / слушатель, намеренный или случайный очевидец неприглядной тайны [5, с. 78]. В исследовании также уточняется понятие драматического монолога как особого индивидуально-авторского жанра викторианской литературы, изначально известного по многочисленным образцам, созданным Браунингом и Теннисоном, а впоследствии породившим массу подражаний среди англоязычных поэтов, включая модернистских, как в Великобритании, так и в США. Крайняя эмоциональная субъективность говорящего, маскирующегося под объективного оратора, столь красноречиво показанная в лучших образцах викторианской поэзии, сегодня не менее красочно изображается в постмодернистских неовикторианских романах.

Здесь нас занимает следующий вопрос: наблюдалась ли примечательные переклички между «драматическими монологами» (поэзия) и прозаическими жанрами английской литературы той же викторианской эпохи? Специальных трудов, посвященных этой проблеме, нам выявить не удалось. Между тем некоторые исследователи отмечают в прозе Генри Джеймса поэтическо-драматические элементы весьма близкие тем, которые присутствовали в поэзии Брауニングа.

Непосредственное влияние Р. Браунинга на прозаическое творчество Г. Джеймса неоднократно было отмечено специалистами (см.: [11]; [14]; [17]). Наиболее досконально эту сторону дела изучил Росс Поснок в работе 1985 г. «Генри Джеймс и проблема Роберта Брауニングа», исследовавший историко-культурное, литературное и психологическое воздействие, которое Браунинг оказал на Джеймса. Поснок отмечает «чувство художественного родства» Джеймса с поэтом, ссылаясь на заметки Джеймса об особом сходстве между драматическим монологом Брауニングа и «драмой сознания» (“drama of consciousness” – принцип «интенсивного и intimного повествования» с помощью попыток описать душевное состояние героя), которую разрабатывал Джеймс [17, р. 155]. В соответствии с этим драматические монологи являются словесным выражением психологических процессов, которые они запускают. Одним из наиболее выразительных примеров эффекта такого рода является монолог Брауニングа «Епископ заказывает себе гробницу в церкви Святой Пракседы» (1845), где, как и в случае с «Поворотом винта», эффективность монолога задается уже в самом названии.

Заметим, однако, что о драматическом монологе как жанре Поснок говорит очень мало, посвятив ему всего лишь одну страницу своей монографии. Объяснить подобное «невнимание» можно лишь тем, что литературоведческое представление о викторианской жанровой номенклатуре в 1985 г. отличалось от современного. Серьезные системные труды о центральном положении драматического монолога в викторианской поэзии были созданы следующим поколением ученых, на рубеже XX и XXI вв. [9]; [16].

О каких жанровых перекличках новелл Джеймса с викторианской литературой было принято говорить раньше? К примеру, в первой половине XX в. исследователи отмечали, что новелла Джеймса наводит на размышления о природе реальности. В новелле присутствует множество повторяющихся образов, которые подчиняют повествование особому ритму, приближая это прозаическое произведение к драматическому стихотворению [8]. Викторианский литературный контекст создания новеллы подробно характеризовали исследователи в 1960–1970-х годах (см.: [15]; [18]; [19]). Так, «Поворот винта», в их рассмотрении, вбирает в себя отголоски из нескольких жанровых разновидностей викторианского романа. В частности, детективного и сенсационного романов. Новеллу «Поворот винта» иногда характеризуют как готический детектив, выстроенный на психологических нюансах.

Вспомним вкратце историю создания и сюжетную канву этой новеллы.

Записные книжки Джеймса демонстрируют, что он обдумывал свой замысел в течение разных периодов времени. Завязкой повествования «Поворота винта» служит история о призрачных злодеях-слугах, угрожающих двум детям, поведанная Джеймсу архиепископом Кентерберийским. Джеймс подчёркивал, что история «неясная и недосказанная, причем в ней угадывается возможность создания странного, зловещего эффекта. История должна быть рассказана сторонним наблюдателем» [1, р. 107]. Отказываясь от любого точного описания ужасных «призраков», Джеймс представил читателю только намек на их очертания, которые каждый может дорисовать сам в соответствии с личными склонностями. Акцент, таким образом, делается не столько на явлении злых духов (каковых много в разных историях о привидениях), сколько на причудах саморефлексии: «Привлекательность всего этого для рассеянного современного ума – в открытом поле переживаний, как я это называю, по которому нас заставляют бродить; <это> смежный,

но независимый мир, в котором нет ничего правильного, а лишь то, что мы себе представляем»¹ [1, р. 119].

Размышляя о писательстве в своих критических работах, Джеймс также использовал термины живописи в качестве метафор². Например, то, что автор художественной литературы может трактовать предмет как картину или же сценическую зарисовку; под этим он подразумевал, что картина является описательной и характерной, в то время как сцена драматична ввиду своей коммуникативности. Он считал, что изобразительный подход больше подходит для формы *nouvelle* (иногда он обозначал эту форму также английским словом *tale*). В случае с новеллой «Поворот винта» (1898 г. – первая редакция, 1908 г. – вторая редакция) можно увидеть смешение обоих стилей.

Первоначально новелла «Поворот винта» появилась в нескольких выпусках журнала «*Collier's Weekly*» (с января по апрель 1898 г.) и сразу же зарекомендовала себя как шедевр массовой литературы – мелодраматичная история о привидениях. Осенью 1898 г. была опубликована англо-американская книжная версия «Поворота винта» с небольшим количеством технических правок. Финальный вариант новеллы, с некоторыми уточнениями, Джеймс представил в 1908 г. в нью-йоркском собрании своих сочинений. Текстологическая работа Джеймса над новеллой свидетельствует об его особой внимательности к структуре или даже метру своего произведения, проявившуюся во внедрении притяжательных местоимений, в замене глаголов восприятия глаголами ощущения. В итоге, всю историю поглотила сфера чувств главной героини – гувернантки. Если в ранних версиях гувернантка окружающее «обозревала» или «видела», то в поздней версии она перестала видеть, а начала «ощущать». Подобная правка способствовала усилиению суггестивности текста, приглашающего читателей, образно говоря, самим до конца «поворачивать винт», «закручивать» смысловые «гайки».

Здесь мы ориентируемся на итоговый текст новеллы «Поворот винта».

Событийный ряд двадцати четырёх глав новеллы строится вокруг весьма субъективного

¹ В оригинале: «The charm of all these things for the distracted modern mind is in the clear field of experience, as I call it, over which we are thus led to roam; an annexed but independent world in which nothing is right save as we rightly imagine it» (здесь и далее текст цит. по: [1]; подстрочки мои. – А.Л.).

² Например, в эссе 1884 г. «The Art of Fiction» / «Искусство прозы» (перевод Н. Анастасьева, см.: [2]).

повествования молодой гувернантки, которую отправляют в загородное поместье Блай присматривать за двумя детьми – Майлзом и Флорой. Их дядя, опекун детей, строго наказывает ей никогда не писать ему, не спрашивать об истории дома и не оставлять детей без внимания. Вскоре гувернантка начинает замечать призраков на территории дома, а когда делится этими наблюдениями с экономкой миссис Гроз, то та, по словесным описаниям, узнает портреты умершей гувернантки (мисс Джессел) и почившего камердинера (Питер Квинт). Поскольку, по ходу истории, поведение детей становится всё более странным, гувернантка делает вывод, что призраки стремятся дурно подействовать на Майлза и Флору, и она клянётся защищать детей пред лицом всех угроз.

Вопрос, который неизменно задают себе читатели и критики разных поколений – действительно ли в новелле имело место явление призраков или всё это плод воспалённого воображения гувернантки?

Необходимо сказать, что эмоциональное повествование геройни оформлено в виде рукописи, на которую в прологе указывает некий Дуглас, присутствующий в компании, расположившейся в старинном доме в канун Рождества, чтобы развлечься и рассказать друг другу историю о привидениях. Дуглас пересказывает рукопись гувернантки (которую он представляет как очень милую и симпатичную женщину) всем собравшимся.

* * *

Важной особенностью викторианского драматического монолога является поэтическое соединение в нем эмоциональной субъективности с риторической эффективностью, что даёт нам основание проследить его переклички с новеллой Джеймса, которая, как литературоведы уже отмечали [8], обладает рядом поэтических особенностей.

Необходимо начать с основополагающей черты викторианского драматического монолога, которую выделяют современные нам специалисты, – то, что речь человека безумного, одержимого душевным недугом или тёмной страстью. То, что на момент разворачивающихся событий гувернантка страдает от духовно-нравственного недуга, не подлежит сомнению, что неоднократно аргументировалось исследователями (подробнее, см., например: [6]; [13]). Джон Лиденберг, к примеру, характеризует героиню Джеймса следующим образом: «...governess is “anxious, fearful, possessive, domineering, hysterical and compulsive”, she is

concerned primarily with herself» (букв.: «её отличают мелодраматичность, тревожность, пугливость, собственнические наклонности, властность, истеричность и компульсивность») [13, p. 290, 276]. На протяжении повествования усиливается общее впечатление, что неослабевающая тревога является не просто результатом стрессовой ситуации, в которую попала молодая девушка, а, скорее, что это сама суть её характера. Кроме того, она получает «тревожные письма из дома, где дела шли неблагополучно»³. Есть весомый намёк на то, что её проблема наследственная – она говорит о «причудливых склонностях»⁴ в характере своего отца. Гувернантка также упоминает о навязчивых идеях, в какой-то момент задавая себе вопрос, как ей «отныне, шаг за шагом, восстановить [собственную] странную одержимость»⁵. Она периодически напоминает о безграничной силе своего воображения и признаётся, что довольно легко «переступает границы» (“be carried away”). Мечтательная девушка, явно начитанная и явно романтически увлечённая своим работодателем, поначалу кажется просто наивной: «В такие минуты чувствовать себя спокойной и оправданной приходилось в радость; и, разумеется, думать, что благодаря моей осмотрительности, моему здравому смыслу и высокому чувству такта и приличия я доставляю радость – промелькни в нём эта мысль! – человеку, напору которого я уступила»⁶. Героиня прячет письма детей дяде, обосновывая это тем, что письма «были столь прекрасны, что с ними трудно было расстаться, отправив по почте, – и я сберегла их и берегу по сей день»⁷. Она и сама пишет послание, но не собирается его отправлять, поскольку опасается раскрытия её «тонкой механики», которую она «пустила в ход, чтобы привлечь его внимание к [её] пренебрегаемым чарам»⁸. От начала и до конца она подтверждает, что сильно встревожена, беспокойна и находится в нервозном состоянии. Любопытно и то, что дядя живёт на Гарлей-стрит – известной

в викторианскую эпоху улице специалистов различных областей медицины – и что именно “a fluttered, anxious girl” попадает туда для устройства на будущую работу. Эта деталь выглядит довольно ироничной.

Ещё одной важнейшей особенностью викторианского драматического монолога является наличие у говорящего некой неприглядной тайны, которая заставляет его погрузиться в «поток оправданий» (о термине см.: [5, с. 80]). Аналогичную картину можно наблюдать и в новелле Джеймса. Важно отметить, что высказывание гувернантки предстаёт в ретроспекции. Использование подобного повествовательного ракурса смещает акцент с содержания истории на мотив и цель его надобности как такового. Казалось бы, гувернантка «прокручивает» ситуацию уже в более осмысленном состоянии, чем это было на момент описываемых событий. Вдобавок она оформляет своё письменное изложение «самым изящным стилем» (“in the most beautiful hand”). Такая видимая объективность изложения маскирует действительную неустойчивость настроения гувернантки, прописывающую через текст. Она оправдывает себя тем, что опасалась этой работы: «Я помню начало всего как чреду взлётов и падений, как невесомое колебание между ритмичными и неравномерными пульсациями»⁹. В заключительных сценах новеллы гувернантка отсылает Флору к дяде и остаётся с Майлзом, чтобы добиться от него признания в каких-либо «безнравственных деяниях». Пытаясь оправдать своё поведение, гувернантка стремится принизить ребёнка, угадать в нем следы порочного общения со злыми призраками и заставить его говорить именно об этом и ни о чём другом [1, p. 84].

Гораздо более богатая почва для поэтического доказательства повествования видится в повествовательной перспективе. Там, где используется точка зрения от первого лица, а в монологах по определению всегда, в картину добавляется дополнительный слой, связанный с ненадёжностью повествователя (“unreliable narrator”). И это ещё одна черта, сближающая викторианские «драматические монологи» и новеллу Джеймса. Рамочная конструкция «Поворота винта» расширяет перспективность повествования, но и затрудняет возможность проследить источники его достоверности. Ко всему прочему, обрамляющее повествование выполняет функции одновременно и вступления, и постскриптума к основной истории. Дуглас, персонаж пролога, хотя

³ Букв.: “I was in receipt in these days of disturbing letters from home, where things were not going well” [p. 20].

⁴ “...many particulars of the whimsical bent of my father” [p. 51].

⁵ “Retrace today the strange steps of my obsession” [p. 52].

⁶ “It was a pleasure at these moments to feel myself tranquil and justified; doubtless, perhaps, also to reflect that by my discretion, my quiet good sense and general high propriety, I was giving pleasure – if he ever thought of it! – to the person to whose pressure I had yielded” [p. 15].

⁷ “They were too beautiful to be posted; I kept them myself; I have them all to this hour” [p. 54].

⁸ “...and for the fine machinery I had set in motion to attract his attention to my slighted charms” [p. 50].

⁹ “I remember the whole beginning as a succession of flights and drops, a little see-saw of the right throbs and the wrong” [p. 6].

и прочитал текст, в котором гувернантка фигурирует как возможная преступница, описывает её как «любезнейшую из женщин, достойную всего чего бы то ни было»¹⁰. Откровенное признание гувернантки в своем покушении на жизнь ребёнка, когда «его [Майлза] сердечко, лишённое / освобождённое, остановилось»¹¹, по-видимому, никак не влияет на мнение Дугласа о ней. Дуглас упоминает, как в свободные летние часы они гуляли и беседовали и что только он знает всю историю¹². Разговоры и прогулки, как о них отзыается Дуглас, видятся недостаточно интимными, чтобы гувернантка почувствовала себя достаточно комфортно перед рассказом такого рода. Кажется, что в интимности пары должно быть нечто большее, о чём Дуглас, вероятно, умалчивает. Читатель ожидает рассказ о привидениях и приспосабливает себя к этому конкретному формату повествования, вследствие чего не замечает определённые недосказанности. Более того, чтобы ещё больше отбить охоту сомневаться в самом факте существования «призраков», пролог культивирует уважение к характеру и проницательности гувернантки, представляя её как надёжного рассказчика. Столь явно позитивный настрой Дугласа в отношении к одержимой героине весьма значительно воздействует на читателя.

В тексте Джеймса, как и в традиционных викторианских «драматических монологах», можно выявить обращение героини-рассказчицы к определённому молчаливому лицу: в её рукописи имеются подобного рода обращения к анонимному читателю (“think what you will of it”, “you may imagine”, “well, you’ll see what”). Дуглас уверенно заявляет, что гувернантка никогда не делилась этой историей ни с кем, кроме него: он первый выносит повествование на широкого слушателя. Автор пролога, в свою очередь, получает рассказ и рукопись от Дугласа в составе завещанного наследства. Таким образом, между гувернанткой и несколькими рядами «слушателей» её «исповеди-оправдания» расстояние постепенно увеличивается (непосредственный слушатель Дуглас, затем автор пролога, затем читатели новеллы Джеймса).

Манипуляции и нарушение логики в мысленном потоке говорящего являются обязательной

¹⁰ “The most agreeable woman... she’d have been worthy of any whatever” [p. 2].

¹¹ “His little heart, dispossessed, had stopped” [p. 88]; курсив в подстрочнике мой. — А.Л.

¹² “She had never told anyone. It wasn’t simply that she said so, but that I knew she hadn’t. I was sure; I could see. You’ll easily judge why when you hear” [p. 2].

характеристикой драматического монолога. Эта же черта присутствует и в новелле Джеймса. Здесь вспоминается ещё один персонаж новеллы — немолодая экономка миссис Гроз (также Гросс, Гроус — Gross; омофон Gross), чья фамилия намекает на грубость и притупленность, что акцентирует Джеймс и что неоднократно подмечали исследователи (см., например: [17]). Для гувернантки экономка, подобно большому зеркалу, расположенному в комнате в поместье Блай, отражает её образ «в полный рост», ясно и без прикрас. В то же время гувернантка наслаждается своим интеллектуальным превосходством над миссис Гроз и возможностью управлять пожилой женщиной: «Я слепила из неё вместилище зловещих тайн, но в её терпеливой покорности моим страданиям нашлось и причудливое признание моего господства — уважение к моим достоинствам и к моей должности. Она предложила своё сознание моим разоблачениям, как если бы я вдруг смешала колдовское варево и протянула ей, а она бы протянула мне большую чистую кастрюльку»¹³. Мысленно возвышаясь над экономкой, гувернантка исключает возможность независимого существования другой точки зрения и не внемлет ей.

Одна из навязчивых идей гувернантки заключается в том, что Майлз представляет угрозу. Это становится оправданием её всё более безрассудных действий. Но такое отношение к Майлзу не было очевидным, когда гувернантка впервые встретилась с мальчиком: реакция гувернантки на Майлза перекликается с её чувствами к дяде, чья привлекательная харизма произвела схожий эффект. Стоит отметить, что автор снова обращает внимание на элемент переосмыслиния, который она использует в рукописи, чтобы оправдать свой рассказ. Через «прекрасную возможность близости» с мальчиком гувернантка пересматривает свою «мелкую и душную жизнь» и обретает новое знание о себе, знание о радости, музыке, свободе и жизни. Она наслаждается этим «открытым полем переживаний», но в ретроспективе видит в этом даре ловушку, поскольку субъект её авторитета стал не получателем, а дарителем знания. Её сверхчувствительность к присутствию призраков дополняется невесть откуда взявшимся пониманием их намерений и предвидением картины будущего [1, р. 27–28]. Она намеренно искажает события, а затем пытается убедить себя

¹³ “I had made her a receptacle of lurid things, but there was an odd recognition of my superiority — my accomplishments and my function — in her patience under my pain. She offered her mind to my disclosures as, had I wished to mix a witch’s broth and proposed it with assurance, she would have held out a large clean saucepan” [p. 46].

в обратном и проецирует собственное возбуждённое состояние на мальчика [1, р. 39]. Она сознательно хочет верить в ужасность происходящего и испытывает облегчение, когда её предчувствия находят подтверждение [1, р. 37].

Среди характерных особенностей викторианских драматических монологов – их переполненность риторической экспрессией и многообразием изобретательных приемов аргументации [5, с. 81], включая использование параллелей, ассоциаций и логических «прыжков». Ассоциативные цепочки, которыми пестрят драматические монологи, вырисовываются и в тексте Джеймса. Литературные отсылки и образная организация речи показывают, как героиня помещает разворачивающиеся для неё события в особые художественные рамки. В её нарративе возникают мрачные метафорические ряды: “the spring of a beast”, “I was like a gaoler with an eye”, “brushed my brow like the wing of a bat” («прыжок зверя», «я была как тюремщица с глазом», «коснулось лба, словно крыло летучей мыши») и т.д. В отношении миссис Гроз на протяжении повествования разбросаны такие формулировки, как “the idea of grossness and guilt”, “the grossness broke out”, “someone had taken a liberty rather gross” («идея непристойности и вины», «обнаружилась непристойность», «кто-то позволил себе довольно грубую вольность»). Ближе к концу новеллы гувернантка, кажется, осознаёт свои преступки: «Я вновь вскочила на ноги, а сознание моё было полно тьмой»¹⁴, «Казалось, я плыву не к ясности, а к ещё более непроясненной темноте, и уже через минуту из глубин моей жалости возникла тревожная мысль о его [Майлза] вероятной невинности. Она была оглушающей и лишающей всякой опоры – если бы он оказался невинен, то кем же, о Господи, оказалась бы я?»¹⁵. Ещё одно рассуждение того же типа встречается в XVIII главе, когда Майлз играет на пианино для гувернантки. «Даже Давид, игравший для Саула, не смог бы проявить более тонкую проницательность»¹⁶, – комментирует она. Согласно Ветхому завету, Саул одержим злым духом безумия, что уже отмечали отдельные критики «Поворота винта» (см., например, исследование О. Каргилла: [6]).

¹⁴ “I jumped to my feet again and was conscious of darkness” [p. 65].

¹⁵ “I seemed to float not into clearness, but into a darker obscure, and within a minute there had come to me out of my very pity the appalling alarm of his being perhaps innocent. It was for the instant confounding and bottomless, for if he were innocent, what then on earth was I?” [p. 87].

¹⁶ “David playing to Saul could never have shown a finer sense of the occasion” [p. 66].

Показательно, что гувернантка, дочь священнослужителя, не могла не знать библейского подтекста, но в своём ретроспективном повествовании она, вероятно, не осознает двойную иронию: с Саулом можно сравнить не только Майлза, но и саму гувернантку. Охваченная безумием, она преследует детей и даже рискует их жизнями.

Стоит также остановиться и на тематике сверхъестественного, которая привлекает большую часть читателей к этому произведению Джеймса. Примечательно, что и здесь легко обнаружить переклички с викторианскими драматическими монологами, пестрящими спиритической тематикой и медиумизмом (подробнее см.: [5, с. 82–83]). В декабре 1898 года, уже после выхода серийной и книжной публикаций «Поворота винта», Джеймс писал известному спиритуалисту Фредерику Майерсу (F.W.H. Myers), что в новелле он намеревался «создать впечатление того, что дети оказались в контакте с наистрашнейшим адским злом и опасностью» [1, р. 112]. Поскольку Джеймс описывал эту новеллу как «образец чистой изобретательности и холодного художественного расчёта» [1, р. 125], многие критики, говоря о новелле, обходили сверхъестественную тематику стороной, поскольку Джеймс пытался показать историю о «сверхъестественном ужасе и страданиях» через психологию подозрений и смутных ощущений (см., например: [10, р. 309]). Потому призраки Джеймса не имеют прямого отношения к спиритуализму; они – явления психологического толка. Посредством такого психологизированного подхода писатель создавал общую атмосферу зла, а читатель додумывал в своём воображении всё остальное.

Джеймс также намекает на в значительной степени игнорируемое измерение своей работы в предисловии к изданию 1908 года, где пишет, что «Питер Квинт и мисс Джессел вовсе не “призраки”, а гоблины, эльфы или демоны, свободно сконструированные, как и старые судебные процессы по обвинению в колдовстве» [1, р. 122]. Упоминание процессов над ведьмами, которое поначалу может показаться крайне неуместным, на самом деле указывает на лежащую в основе новеллы Джеймса юридическую структуру. Если Питер Квинт и мисс Джессел имеют связь с колдовством, то, логично, что гувернантка – их обвинитель, тогда как читатель выполняет роль присяжного. Джеймс показывает лёгкость, с которой читатель склонен верить, даже при отсутствии каких-либо убедительных доказательств, обвинениям в адрес тех, кто вызывает иррациональные подозрения. Подобные, казалось бы,

тривиальные фактические детали, как правило, скучны в интерпретациях новеллы в пользу более двусмысленных элементов, однако они направляют к подлинной и по-настоящему тревожащей проблеме, которую можно обнаружить в собственной готовности читателя / слушателя служить послушными свидетелями необоснованного обвинения в злонамеренности, которое гувернантка выдвигает против детей и призраков.

Концовка новеллы особо примечательна своей незавершённостью: драматичный монолог гувернантки прерывается, а точных ответов на поставленные в новелле вопросы – кто виноват? и в чем именно? – читатель-слушатель так и не получает, бесконечно продолжая решать задачку со множеством неизвестных. Часть этого эффекта – слов и звуков, продолжающих звучать в голове, – Джеймс достигает с помощью особой ритмической организации своего прозаического текста. Вспомним, между прочим, драматическую поэзию Браунинга, где сосуществует несколько голосов и ритмов высказываний: в дополнение к основному говорящему персонажу привлекается маска, которую говорящий использует в общении с аудиторией (подробнее об этом см.: [7]). По сути, этот метод представляет собой риторику убеждения, приближающую слушателя к точке зрения и к ритмам чередования мыслей, образов и слов говорящего. Тонкости ритмического построения не остались вне исследовательского внимания и в творчестве Джеймса. В частности, Д.М. Урнов подмечает в прозе писателя «некий затягивающий ритм» [4, с. 349], то есть особый эффект чередования, соединения и разъединения впечатлений злых, съязвивших и ссылаемых. Джеймс, по мнению исследователя, управляет читательским вниманием, переключая его на какую-либо навязчивую мысль с помощью ритмически чередующихся оговорок и ассоциаций [4, с. 355–356]. Читатель остаётся с впечатлением услышанного и выраженного, когда ничего конкретного, собственно, и не было сказано или показано. Добавим к этому, что история о гувернантке и детях с призраками была поведана умелым рассказчиком, владеющим ритмической дикцией и оставляющим благоприятное впечатление, подобно тому, как красота каллиграфического почерка гувернантки, подарившей Дугласу свою рукопись, тоже оставляла в памяти благоприятный след.

Своего рода «формулой» литературного стиля Генри Джеймса Д.М. Урнов считает описанную – с помощью ассоциативных чередований визуальных и звуковых образов – «интенсивность переживания какого-либо опыта» [4, с. 355].

В какой-то мере формула Джеймса, на наш взгляд, предвосхищает ещё одну формулу конкретного переживания, сотканного из ряда внешних деталей – «объективный коррелят» (*“objective correlative”*) Т.С. Элиота, помогающий писателю опосредованно «показать» свой предмет, придав ему непосредственность, которая становится живым опытом для аудитории.

Итак, подведём некоторые итоги нашим наблюдениям о перекличках новеллы Генри Джеймса «Поворот винта» с особым экспериментальным жанром викторианской литературы – драматическим монологом (*“dramatic monologue”*).

Как было показано, многие приёмы, использованные Джеймсом, напоминают приёмы Браунинга, изученные современными литературоведами на материале его известных произведений (*«Моя последняя герцогиня»*, *«Епископ заказывает надгробный камень»*, *«Мистер Сладж, медиум»* и др.). А именно: выставляя в качестве исповедующегося героя человека с духовно-нравственным недугом, Джеймс создает фигуру «ненадёжного рассказчика». Описывая мучающую его/её не-приглядную тайну в присутствии молчаливого слушателя (или слушателей), этот герой или герой погружается в многочисленные оправдания, в которых много логических ошибок, недомолвок, ассоциативных связей, а также присутствуют красноречивые попытки убедить собеседника в своей правоте при полном отсутствии достаточной фактической основы. Рассказчик невольно обнаруживает свои отрицательные стороны (например, неумение принять альтернативную точку зрения и собственные проступки, неправота, эмоциональная неустойчивость, предвзятость, навязчивые идеи и пр.), а также ссылается на сверхъестественные явления.

Однако наблюдается и существенная разница в том, как сумма этих приёмов функционирует в драматических монологах и в новелле Джеймса. Если, согласно английской литературной традиции (а позже – и американской в лице Т.С. Элиота и Э. Паунда), в драматическом монологе непременно должна быть представлена речь персонажа, обладающего рядом серьёзных отрицательных качеств и повинного в греходеяниях, то в отношении гувернантки такой определённости нет. Согласно записям Джеймса, у него не было замысла писать её как преступницу. На протяжении повествования читатель видит, как гувернантка старательно выполняет свои обязанности педагога, как по вечерам она часто прогуливается по саду и радуется красоте своего окружения. Очевидно и стремление повествовательницы к самопознанию

и самовыражению, что особенно остро ощущимо, когда её исповедь читается публично. Кроме того, согласно английской традиции восприятия драматического монолога предполагается, что говорящий полностью изобличает себя в своем монологе, тогда как в новелле Джеймса существует определённая недосказанность и незавершённость в пользу принципа презумпции невиновности — как в основном сюжете, так и в прологе, что его обрамляет. В новелле Джеймса помимо голоса губернантки присутствует ещё и голос другого рассказчика — «автора» новеллы. Оба голоса порой сливаются так, как будто всезнающий «автор» заглядывает в мысли персонажа, передавая их спонтанность и многонаправленность, что демонстрирует действие техники «потока сознания» (термин “stream of consciousness”, кстати сказать, приписывают брату романиста, Уильяму Джеймсу, автору работы “The Principles of Psychology”, 1890). Такие качества, как особая ритмическая организация новеллистического текста и его нарочитое усложнение образными ассоциациями, выходят за пределы традиционной викторианской прозы и наделяют новеллистический эксперимент Г. Джеймса «предмодернистским» характером.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. James, Henry. *The Turn of the Screw: an Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Essays in Criticism. A Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw.”* Ed. Robert Kimbrough. New York, London: W.W. Norton & Company, 1966. 276 p.
2. Джеймс Г. Искусство прозы (эссе, перевод Н. Анастасьева) // Писатели США о литературе: в 2 томах. М.: Прогресс, 1982. Т. 2. С. 127–164. [James, H. *Iskusstvo prozy (esse, perevod N. Anastasyeva)* [The Art of Fiction, Essay, Translated by N. Anastasiev]. *Pisateli SShA o literature: v 2 tomakh* [Writers of the USA about Literature: in 2 Volumes]. Moscow: Progress Publ., 1982, Vol. 2, pp. 127–184. (In Russ.)]
3. Коренева М.М. Генри Джеймс // История литературы США / гл. ред. Я.Н. Засурский. Т. IV: Литература последней трети XIX в.: 1865–1900 (становление реализма) / отв. ред. П.В. Балдитцын. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 441–481. [Koreneva, M.M. *Henry James* [HenryJames]. *Istoriya literature SShA. T. IV: Literatura posledney treti XIXv.: 1865–1900 (stanovleniye realizma)* [History of Literature of the USA. Gen. ed. Ya.N. Zasursky. Vol. IV: Literature of the Last Third of the 19th Century: 1865–1900 (The Formation of Realism). Ed. P.V. Balditsyn]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2003, pp. 441–481. (In Russ.)]
4. Урнов Д.М. «Точное слово» и «точка зрения» в англо-американской повествовательной прозе // Типология стилевого развития XIX века: сб. ст. / АН СССР, Институт мировой лит. им. А.М. Горького; отв. ред. Н.К. Гей. М.: Наука, 1977. С. 340–360. [Urnov, D.M. “*Tochnoye slovo*” i “*tochka zreniya*” v anglo-amerikanskoy povestvovatelnoy proze [“The Exact Word” and “Point of View” in Anglo-American Narrative Prose]. *Tipologiya stilevogo razvitiya XIX veka* [Typology of Style Development of the 19th Century: Collection of Articles]. USSR Academy of Sciences, A.M. Gorky Institute of World literature. Ed. N.K. Gey. Moscow: NaukaPubl., 1977, pp. 340–360. (In Russ.)]
5. Халтрин-Халтурина Е.В. Переосмысление поэзии Браунингов на страницах неовикторианских романов // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82. № 5. С. 78–86. [Haltrin-Khalturnina, E.V. *Pereosmysleniye poezii Brauningov na stranitsakh neoviktorianskikh romanov* [Revisiting the Brownings’ Poetry in the Pages of Neo-Victorian Novels]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2023, Vol. 82, No. 5, pp. 78–86. (In Russ.) DOI: 10.31857/S160578800028329-7].
6. Cargill, Oscar. “The Turn of the Screw” and Alice James. *A Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw.”* Ed. Robert Kimbrough. New York, London: W.W. Norton & Company, 1966, pp. 145–165.
7. Garratt, Robert F. “Browning’s Dramatic Monologue: The Strategy of the Double Mask”. *Victorian Poetry*. Vol. 11, No. 2, 1973, pp. 115–125.
8. Heilman, Robert. The Turn of the Screw as Poem. *A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw.”* Ed. Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell, 1969, pp. 174–188.
9. Hughes, Linda K. Dramatic Monologue. *The Cambridge Introduction to Victorian Poetry*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010, pp. 15–21.
10. Jones, Alexander E. Point of View in the Turn of the Screw. *A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw.”* Ed. Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell, 1969, pp. 298–318.
11. Landow, George P. Porphyria’s Lover — A Case study in what counts as evidence and where the ambiguities arise in dramatic monologues. URL: <https://victorianweb.org/authors/rb/porphyria/porphyriagpl.html>
12. Langbaum, Robert. The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. New York: Random House, 1957. 246 p.
13. Lydenberg, John. The Governess Turns the Screws. *A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw.”* Ed. Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell, 1969, pp. 273–290.
14. McDonell, Jennifer. Henry James, Literary Fame, and the Problem of Robert Browning. *Critical Survey*. Vol. 27, No. 3, 2015, pp. 43–62.

15. Nardin, Jane. "The Turn of the Screw": The Victorian Background. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 12, No. 1. University of Manitoba, 1978, pp. 131–142.
16. Pearsall, Cornelia D. The dramatic monologue. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. J. Bristow. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000, pp. 67–88.
17. Posnock, Ross. Henry James and the Problem of Robert Browning. Athens: University of Georgia Press, 1985. 232 p.
18. Solomon, Eric. "The Return of the Screw". *A Norton Critical Edition of "The Turn of the Screw."* Ed. Robert Kimbrough. New York, London: W.W. Norton & Company, 1966, pp. 237–245.
19. Spilka, Mark. Turning the Freudian Screw: How Not to Do It. *A Norton Critical Edition of "The Turn of the Screw."* Ed. Robert Kimbrough. New York, London: W.W. Norton & Company, 1966, pp. 245–253.

Дата поступления материала в редакцию: 25 апреля 2024 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 12 августа 2024 г.
Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.
Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on April 25, 2024

Revised on August 12, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Рецензия / Review

DOI: 10.31857/S1605788024060118

**Михаил Безродный. Опыт комментария к «Пиковой даме».
Frankfurt am Main: Esterum Publishing; СПб.: Чистый лист, 2023. 400 с.
ISBN 978-3-910894-02-0**

[Review:] Mikhail Bezrodny. An Essay in the Commentary on “The Queen of Spades”. Frankfurt am Main: Esterum Publishing; St. Petersburg: Chisty List Publ., 2023. 400 p. ISBN 978-3-910894-02-0. [In Russ.]

Так получилось, что эта работа оказалась последней для ее автора: Михаил Владимирович Безродный (16 февраля 1957, Ленинград – 18 ноября 2023, Гейдельберг) ушел из жизни, едва успев ее закончить. Книга эта во многих отношениях замечательна, но для тех, кто не так внимательно следил за творчеством М. Безродного, она может показаться несколько неожиданной. Широкой публике он, по-видимому, больше известен как остроумный и ни на кого не похожий сочинитель, блестящий мастер прозаического и поэтического центона – в этом жанре, так бурно расцветшем в наше время (и так для нашего времени характерном, несмотря на брюзжание моралистов), Безродный, можно сказать, не имел себе равных. Прославила его уже первая книга, «Конец цитаты» (1996), получившая сразу несколько премий и восторженные отзывы критиков; за ней последовали «Пиши пропало» (2003) и «Короб третий» (2019), эту славу упрочившие. Раз прочитав, невозможно забыть и его короткие отточенные реплики (наподобие «мысль изложенная есть речь» или «родина-мама мыла раму картины мира»), и более длинные тексты, написанные на грани между пародией, каламбуром и серьезным (как правило, едким и печальным одновременно) высказыванием. Например, такой:

Среди пиров, в собрании кутил
Родной страны я вспоминаю вымя:
Его сосцы я страстно теребил,
Хотя нередко находил пустыми.

И если мне похмелье тяжело,
Я никого не требую к ответу –
Не потому, что это западло,
А потому, что виноватых нету.

Или такой:

теперь так мало греков в ленинграде
что мы сломали греческую церковь
не подпалить ли также синагогу
дабы любимый город спал спокойно
ни эллина тебе ни иудея

Кажется, комментариев эти тексты не требуют – но сколько-нибудь начитанному собеседнику сразу видно, что в них сконцентрирована и иронически переплавлена практически вся русская литература XX века, от Анненского до Бродского. В книгах Безродного, очень смешных и трагичных одновременно, преобладающей интонацией остается сарказм, но вместе с тем у читающего их странным образом возникает стойкое ощущение, что их автор – человек добрый. И при этом чрезвычайно внимательный к мелочам. Оба эти свойства окажутся важными и для книги, которая сейчас перед нами.

Дело в том, что, конечно, центон – это прежде всего развлечение филолога: в чьей памяти естественным образом сосуществует и взаимодействует столько разных текстов? Михаил Безродный и был самым настоящим профессиональным филологом – это совершенно не удивительно, но не всем его поклонникам хорошо известно. Родившись в Ленинграде, он несколько лет учился, конечно же, в Тартуском университете (наша книга открывается посвящением «памяти Юри-миха»), где позднее, уже в 1990 г., даже защитил диссертацию о поэтике Блока (под руководством З.Г. Минц). Но на следующий год он эмигрирует в Германию, где и останется до конца жизни; сменив целый ряд мест работы, с 2003 г. он бессменно преподавал в Институте славистики Гейдельбергского университета. Как филологу и специалисту по истории русской литературы,

Безродному принадлежит множество профессиональных и подробных исследований о русских поэтах и писателях XIX и XX века, но, что наиболее существенно — в его жизни большое место занимало преподавание русского языка и литературы (о мире европейских славистов, который он хорошо знал и неотъемлемой частью которого был и сам, он, конечно, много писал и в своих художественных текстах, в присущей ему манере). Однако рецензируемая книга предельно серьезна, и в ней Безродный обобщает именно свой многолетний опыт преподавателя, привыкшего работать с аудиторией, для которой русский язык не родной, а классическая русская культура — предмет экзотический. К «прозрачному» и, казалось бы, так хорошо знакомому тексту «Пиковой дамы» автор подходит как к тексту изначально непонятному и сложному, требующему комментариев практически к каждому слову. И эта установка оказывается чрезвычайно плодотворной.

Книга обращает на себя внимание уже начиная с обложки. Что бывает не так часто с научными книгами, она очень красива и решена эстетически необычно. Переплет книги твердый, но приятный на ощупь, глубокого зеленого цвета (не сукно ли карточного стола?), изящные матовые буквы названия отчеркнуты скромной двойной золотой полоской. Очень белая плотная бумага, большие поля, прекрасная верстка с большим числом хорошо читающихся постраничных сносок со ссылками на литературу. На каждой странице — бледно-серым с легким бежевым оттенком — врезки с фрагментами пушкинского текста (причем приводится факсимile последнего прижизненного издания), и под ними — авторский комментарий в обычном формате. Фрагмент во врезке сверстан уже основного текста книги (т.е. текста авторского комментария), при этом комментируемое у Пушкина место набрано ярко, а его контекст — более бледно, но хорошо различимо. Нумерации комментариев нет, но на странице их оказывается немного, так что ссылка на страницу книги легко позволяет найти нужный. Все вместе удобно для чтения, понятно и носителю языка, и иностранцу, ненавязчиво элегантно, глубоко продумано — и безусловно достойно пушкинского шедевра.

Многозначителен и подбор иллюстраций. Собственно, их только две: тициановская «Венера перед зеркалом» и, на обороте, «Аллегория бренности» Строцци из Пушкинского музея; кроме них, на развороте, лицом друг к другу, два наброска: пушкинский профиль на титуле первого издания «Пиковой дамы» и шаржированный курчавый

профиль автора (рисунок был в свое время выполнен Ю. М. Лотманом), на титуле с надписью «Гейдельберг». Нет и долгих предисловий — да и вообще почти никаких, только длинный (больше двадцати фамилий) список благодарностей друзьям и коллегам.

Кратких предварительных замечаний от автора тоже два. Первое проясняет главного адресата книги — студентов-славистов. Иностранные студенты видят русский текст как бы извне — но и для современного носителя русского языка текст почти двухсотлетней давности не так уж понятен: многие реалии забыты, многие выражения настолько необычны, что требуют толкования и перевода. Так что читатель у этой книги может быть любой, и самый широкий; практически, это просто любой человек, который хочет понять Пушкина.

Во втором предварительном замечании, помимо отсылки к первым изданиям «Пиковой дамы» и справке о переводах цитат, формулируется основная задача авторского комментария: «воссоздать фон, на котором воспринимали повесть первые ее читатели: фон реально-исторический, лексико-фразеологический, жанрово-стилевой и мотивно-сюжетный». Другими словами, автор рассматривает свой комментарий как инструмент для того, чтобы превратить филолога-слависта (или просто читателя) в пушкинского современника, дать ему возможность погрузиться в легенду XVIII века, рассказалую с живыми, зримыми подробностями. При этом не только увидеть — говорит автор в предварительном замечании — но и, так сказать, услышать текст Пушкина: во-первых, осознав самые новые, только что вошедшие в то время в обиход галлицизмы («предполагается, что они — в отличие от усвоенных прежде — опознавались или могли опознаваться как заимствования теми из читателей, кто владел русским и французским неодинаково, либо, будучи билингвом, сохранял способность к межъязыковой рефлексии»). А во-вторых — пишет автор там же — наблюдая за ритмикой и звукописью (фоникой) пушкинского текста как «прозы поэта». Конечно, Михаил Безродный, сам будучи тонким поэтом, лучше многих понимает, как соткан текст «Пиковой дамы», и его комментарий как бы расплетает эти невидимые нити.

Главная нить — это то, что можно было бы назвать историей петербургской повседневности конца XVIII — начала XIX в., в мир которой читатель, ведомый автором комментария, вступает с самых первых пушкинских строк: *Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова*. Почему

в карты? Почему у конногвардейца? Кто такой конногвардеец? – и т.д. Понимая, что тут нужны подробности, автор разъясняет: «В 1830 году три четверти населения Петербурга составляли лица мужского пола, и каждый пятый был военным; служебный же путь офицера устилали карты <...>» (с. 18). Степень исторической подробности и точности очень характерна для книги в целом: достаточно сказать, что на с. 133 в дополнение к разъяснению слова *жалованье* приводится таблица годовых окладов IV–VIII классов Табели о рангах. Понятно, что непременно отмечаются и объясняются историзмы – *девичья, челядь* (с. 111), *сени* – как помещение между крыльцом и передней (с. 178). Это можно ожидать от любого комментатора. Но вот еще о сениях – в связи с фрагментом *Герман <...> взошел в ярко освещенные сени* (с. 190): «Сказанное не противоречит тому, что *Окна померкли: <...>* прислуга потушила <...> свет не во всем доме, а только в парадных комнатах бельэтажа, окна которых видны с улицы. Окна же нижнего этажа <...> в том числе окна *сени* – могли выходить во двор <...>». И далее: «Могли ли читатели ПД вообразить *ярко освещенные сени* вовсе лишенными окон? Вряд ли: сени нуждались в хорошей вентиляции: здесь нередко находилась топочная камера печи».

Математическая точность этого рассуждения завораживает. Оно возникает из замеченного автором противоречия между *ярко освещенные сени* и *окна померкли* – и ему требуется бесспорное доказательство того, что Пушкин не ошибся, а имел перед глазами определенную картину, которую надлежит реконструировать и передать читателю.

Конечно, в книге есть и множество (вполне ожидаемых в этом жанре) текстологических комментариев – например, замеченных расхождений между двумя первыми изданиями, как на с. 115 о фрагменте *<Она сопровождала Княгиню на ее прогулках и> отвечала погоду и за мостовую*: перед словом *погоду* ошибочно пропущен (имевшийся в первом издании ПД) предлог *за*. Также свое законное место занимают принятые в комментариях к литературной классике филологические наблюдения интертекстуального и семиотического плана: ср., например, на с. 178: «Нерадивость (из-за беспечности либо продажности) сторожа – стандартная в любовном сюжете мотивировка отсутствия препятствий к свиданию» или на с. 203 (о фрагменте: *Герман стоял, прислонясь к холодной печке*): «Образ холодной печки эмблематичен: герой всецело контролирует свои сильные страсти и огненное воображение». Вместе с тем, не вполне стандартным образом, аргументом

в литературоведческом рассуждении вдруг оказываются и сугубо лингвистические наблюдения: в этом отношении нам кажутся очень показательными два комментария на одну и ту же тему – о сходстве графини с карточной дамой пик. Более привычный литературоведческий комментарий выглядит так: «Будущее тождество графини и карточной дамы («королевы») готовится как упоминаниями о знакомстве графини с королевой Франции и с российской императрицей, так и пекличкой ее образа с обеими <...>» (с. 195). А вот собственно лингвистический: «Первое предложение абзаца – *Старая графиня *** сидела в своей уборной перед зеркалом* – построено по схеме ‘подлежащее – сказуемое – обстоятельство места’, последнее предложение – *у окошка сидела за пальцами барышня, ее воспитанница* – по схеме ‘обстоятельство места – сказуемое – подлежащее’. Портреты героинь, благодаря этому синтаксическому хиазму, а также их взаимоположению в абзаце, напоминают верхнее и перевернутое нижнее изображения одной и той же карточной полуфигуры» (с. 77). И как бы для полноты разнообразия типов замечаний, лингвистический комментарий тут же дополняется исторической (нить истории повседневности!) сноской о том, что такой дизайн карт (т.е. изображения полуфигур) использовался как минимум с начала XVII в. – потому что действительно, откуда мы знаем, что игральные карты во времена графини выглядели так, а не иначе? А ведь если бы они выглядели иначе, то все литературоведческие и лингвистические рассуждения могли бы оказаться несостоятельны.

А вот другой, важнейший фрагмент «Пиковой дамы» – начало, породившее в свое время столько споров: то самое *Однажды играли...* Полемика вокруг интерпретации этого фрагмента подробно обсуждается на с. 20–22: «Отмечалось, что фраза *Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова* несколько “режет слух”» (эта формулировка принадлежит Е.В. Падучевой): как полагал еще В.В. Виноградов (на интуицию которого опирается Падучева), «выдвинутая к началу глагольная форма» заставляет «рассматривать рассказчика как участника событий». Однако далее указывается и на существование другого мнения (восходящего, видимо, к С.М. Шварцбанд и поддержанного рядом более поздних исследователей), согласно которому зачин повести является прямым продолжением текста эпиграфа: *А в ненастные дни собирались они часто; гнули – Бог их прости! – от пятидесяти на сто, и выигрывали, и отписывали мелом. Так в ненастные дни занимались они делом. Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова.* Таким образом, «предмет

сообщения» первой фразы (в лингвистических терминах, рема) — то, где происходила игра, а не то, чем занимались гости Нарумова, и синтаксис ее становится естественным. Именно эту трактовку безоговорочно принимает автор, основываясь прежде всего на лингвистических аргументах о соотношении информационной структуры и порядка слов в русском языке. Но тут же (как и всегда) он дает другой пример такого же перехода от эпиграфа к тексту — как доказательство распространенности приема и релевантности выбранного аргумента.

Лингвистическая нить и в целом пронизывает, прощивает комментарии Михаила Безродного ярко и значимо — тому много примеров. Остановимся подробнее на кальках.

Современному носителю не так просто оценить степень погруженности светского круга Петербурга во французский дискурс, отраженную в классических текстах. С нашей сегодняшней точки зрения эти французские элементы часто кажутся уже полностью растворенными в русском языке, так что нужно какое-то специальное лингвистическое чутье, чтобы почувствовать этот «французский след», ср. отмеченные комментатором (как правило, со ссылками на аналогичные примеры у других авторов, чтобы подтвердить употребительность данного выражения) *холодный эгоизм; оканчивать свой туалет ‘заканчивать приводить себя в порядок’; верить на слово (<sur parole>) ‘доверять, не требуя доказательств и гарантий’, и др. под.* В особенности интересны замечания по поводу калькирования разговорных формул, организующих дискурс, которые, как известно, первыми вступают в игру при серьезном контактном влиянии другого языка: ср. сказать нет (<dire non>) ‘ответить отказом’; вот и все (<tum> (<voilà tout>) ‘и говорить больше не о чем’ (обычно в конце возражения); как? что? (<comment? quoi?>) — восклицание, выраждающее негодование, испуг или недоумение от случившегося.

Знакомство с собственными сочинениями Михаила Безродного не позволяет сомневаться в том, что внимание к словам и языку в целом возникает в его комментариях не как прикладная задача обучения славистов, а как природное свойство самого автора. Это прежде всего его самого занимает, что об его почему-то превратилось в о его, воротиться — в вернуться, чудный — в чудесный, а

важно в старом смысле вовсе исчезло и должно специально переводиться как ‘с достоинством’, и что затрепетал в современном русском почти потеряло своюенную ему в начале XIX века метафору и теперь в основном описывает реющий флаг, тогда как у Пушкина — то, что Германа (мужчину, офицера! — в таком контексте затрепетал сейчас решительно невозможно) охватило сильное волнение. Среди такого рода комментариев у Безродного есть лингвистически удивительно тонкие — например, то, что *столовые часы* (всякий бы подумал, что это просто ‘часы в столовой’!) означают ‘настольные’, выражение *мог располагать большими деньгами* — ‘возможно, имел в своем распоряжении большие деньги’ — а не, как можно было бы решить, ‘имел возможность потратить много денег’ (в современных лингвистических терминах, здесь им замечен диахронический переход от динамической модальности к эпистемической), а *раскрой-ка первый том* — не ‘первый том некоторого собрания сочинений’ (как представляет себе сегодняшний читатель), а, как определяет комментатор, ‘любую (первую попавшуюся) из книг’. И конечно, как поэт и исследователь поэзии Безродный всегда слышит и отмечает особую лингвистическую ипостась текста: музыку, фонику и метрику пушкинского стиха и прозы. Вот что он пишет в комментарии к *Она описала ему самыми черными красками варварство мужа* (с. 53):

«Сочетание речевых клише: *sous les couleurs les plus noires + la barbarie de son mari*, оказавшихся семи- и восьмисложником (тут сноска 142: или двумя восьмисложниками, если e-muet в *noires* произносить), калькировано пятистопным дактилем: *самыми черными красками варварство мужа*».

Что можно сказать в заключение? «Опыт комментария к “Пиковой даме”», последняя и прощальная книга Михаила Безродного, вобрала в себя самые разные его профессиональные ипостаси, в числе которых внимательный историк, широко образованный филолог и литературовед, замечательно тонкий знаток слова и остромудрый лингвист — но при этом, как видно почти на каждой странице, прежде всего поэт. Наверное, таким и должен быть комментатор Пушкина. Книга осталась как пространное письмо близким — по духу и кругу чтения. Письмо, которое хочется перечитывать.

В.А. Плунгян

Доктор филологических наук, академик РАН,
заведующий сектором типологии Института языкоznания РАН,
Россия, 125009, Москва, Большой Кисловский пер. 1 стр. 1,
главный научный сотрудник, заместитель директора

Института русского языка
имени В.В. Виноградова РАН,
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
plungian@gmail.com

Е.В. Рахилина

Доктор филологических наук,
руководитель Школы лингвистики факультета гуманитарных наук
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»,
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20,
ведущий научный сотрудник Института русского языка
имени В.В. Виноградова РАН,
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
rakhilina@gmail.com

Vladimir A. Plungyan
Doct. Sci. (Philol.),

Academician of the Russian Academy of Sciences,
Head of the Typology Sector of the Institute of Linguistics
of the Russian Academy of Sciences,
Russia, 125009, Moscow, Bolshoy Kislovsky Lane, 1 p. 1,
Head Researcher, Deputy Director
of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences,
18/2 Volkhonka Str., Moscow, 119019, Russia
plungian@gmail.com

Ekaterina V. Rakhilina
Doct. Sci. (Philol.),

Professor of the Faculty of Humanities, School of Linguistics,
National Research University
“Higher School of Economics”,
20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia,
Leading Researcher of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences,
18/2 Volkhonka Str., Moscow, 119019, Russia
rakhilina@gmail.com

Для цитирования: Плунгян В.А., Рахилина Е.В. (ред.) *Михаил Безродный. Опыт комментария к «Пиковой даме»*. Frankfurt am Main: Esterum Publishing; СПб.: Чистый лист, 2023. 400 с. ISBN 978-3-910894-02-0 // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 128–132. DOI: 10.31857/S1605788024060118

For citation: Plungyan, V.A., Rakhilina, E.V. (Rev.) *Mikhail Bezrodny. Opyt kommentariya k "Pikovoj dame"*. Frankfurt am Main: Esterum Publishing; SPb.: Chistyj list, 2023. 400 s. ISBN978-3-910894-02-0 [Review:] Mikhail Bezrodny. An Essay in the Commentary on “The Queen of Spades”. Frankfurt am Main: Esterum Publishing; St. Petersburg: Chisty List Publ., 2023. 400 p. ISBN 978-3-910894-02-0. [In Russ.]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 128–132 (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060118

Дата поступления материала в редакцию: 24 августа 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 9 сентября 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on August 24, 2024

Revised on September 9, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

Рецензия / Review

DOI: 10.31857/S1605788024060121

Новохатский Д. В. Спасти прошлое: хронокоррекция в русской литературе.
Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 с. (Серия “Entr’Acte”. Вып. 4).
ISBN: 978-88-32062-27-4

[Review:] Novokhatsky, D. V. Save the Past: Chronocorrection in the Russian Literature. Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 p. (Series “Entr’Acte”, Issue 4). ISBN: 978-88-32062-27-4. [In Russ.]

Издание книги Дмитрия Новохатского «Спасти прошлое: хронокоррекция в русской литературе» (монография издана при финансовой поддержке Департамента лингвистических и литературоведческих исследований Падуанского университета по итогам конкурса на финансирование научных публикаций) – важный вклад в области изучения фантастической литературы в целом и теории отдельных ее жанров в частности. Институализация фантастики, ее изучение в рамках академического литературоведения и выведение за рамки «популярной», «массовой», «развлекательной» литературы уже давно не подвергаются сомнению. Фантастическая литература, особенно возникающая на стыке эпох, в переходные времена, становится инструментом осмысления мира, новым языком описания.

Популярность темы «попаданчества» нередко отмечается исследователями как феномен русской литературы (особенно современной), однако социологический или социопсихологический подходы, рассматривающие «попаданчество» как отклик на идеологию, проработку травм и т.д., представляются тут недостаточным. Альтернативно-историческое путешествие / хронокоррекция / попаданчество с точки зрения литературоведения оказывается проблемой, имеющей глубокие корни именно в истории литературы (традиции приключенческого романа, исторического романа, романа путешествий, собственно научной фантастики, аллегории, утопии и антиутопии). Возникновение нового жанра альтернативной истории с точки зрения литературоведения и культурологии требует рассмотрения на высоком научном уровне.

Монография Д.В. Новохатского представляет несомненный интерес не только для литературоведов, но также для культурологов, историков, социологов.

В книге разносторонне исследуется жанр альтернативно-исторического путешествия на материале русской литературы. Об объеме исследуемого автором материала можно составить впечатление по заголовкам: «Поэтика альтернативно-исторического романа», «Альтернативно-историческое попаданчество (1910–1980-е годы)», «Альтернативно-историческая хронокоррекция в современной русской литературе».

Теоретические аспекты «попаданчества» знакомят читателя с кругом анализируемых вопросов и позволяют рассматривать альтернативно-исторические произведения в контексте литературы разных эпох, при этом – как нечто уникальное, со своей логикой, философией, продуктивными моделями, спецификой пространства и времени и т.д.

В первый раздел книги включены параграфы, посвященные поэтике произведений в жанре альтернативной истории; освещены теоретические аспекты альтернативной истории и попаданчества, альтернативная история / хронокоррекция как жанровая проблема, тема попаданчества в литературном процессе. Вторая глава посвящена истории альтернативно-исторического попаданчества: 1910–1950-е годы – зарождение жанра, когда попаданчество практически оттеснено научной фантастикой «ближнего прицела»; оттепель (особую роль здесь играет творчество Л. Лагина) и 1960–70-е годы – включение попаданчества в структуру отечественной фантастики, сюжеты о попаданцах, участвующих в реальной истории («антиальтернативная история»), и первые варианты альтернативного развития событий; 1970–80-е годы – нормализация жанра (особенно подробно автор разбирает творчество К. Булычева). Третья глава рассматривает современную литературу, начиная с девяностых

годов, от освоения англо-американской модели до осмысления сложившихся традиций. Здесь анализируются проблематика альтернативной истории в 1990-е годы, ее ключевые темы и сюжеты (в том числе, тема Советского Союза); военная альтернативная история; «эволюционная» хронокоррекция, связанная с внедрением прогрессивных технологий. Автор исследования предлагает как классификацию произведений внутри жанра (с. 44–47 – по отношению с моделью истории, по типу хронотопа, по типу фантастики), так и его периодизацию, поскольку в отечественной традиции до сих пор это не было проделано (с. 57–59). Некоторые вопросы, впрочем, вызывает соединение в один блок литературы до- и послереволюционных лет: произведения 1910–1950-х годов представлены как единый отрезок, хотя мистико-философские произведения, написанные в русле исканий Серебряного века, возможно, стоило бы отграничить от «технологических путешествий» 1920-х годов¹.

По определению Д.В. Новохатского, альтернативно-историческое попаданчество находится на стыке двух фантастических жанров – собственно альтернативной истории и путешествия во времени (см. также: С. Лем, «Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова»). Иными словами, возникает обычная для XX века проблема жанра. В альтернативной истории, по словам автора, можно выделить один четкий признак – изображение альтернативной вселенной, в котором история идет иным путем, нежели в реальном мире (с. 59). Альтернативно-историческое попаданчество, по мнению Д. Новохатского, отличается от альтернативной истории акцентом на роль личности, на ее усилия в создании истории (с. 85).

«Попаданчество» вводится автором в терминологический оборот; как синонимы используются выражения «попаданец», «хронокорректор» и «хронопутешественник» (в связи с чем возникает вопрос, все ли они равнозначны или содержат определенные нюансы значений). Показано изменение самого значения слова «попаданец», от широкого (персонаж оказывается в любом альтернативном мире или времени) до узкого (путешествие в прошлое, в том числе с целью или возможностью его изменить). Как теоретическая проблема предстает использование термина «ухрония» – место вне времени. Кроме того, возникает интересный вопрос: становится ли альтернативным будущее,

если мы дожили до обозначенного в произведении года, а описанные события не произошли?

Д.В. Новохатский расширяет традиционные представления о развитии попаданческого жанра – помимо хрестоматийного «Янки при дворе короля Артура», упомянуты К. Холфорд, С. Чех, Л. Спрэгде Камп (роль которого, в частности, отмечает в своей монографии В. Гопман), А. Азимов. Прослежены традиции попаданчества в западной литературе – роль романтического исторического романа («роли случая и закономерности в истории, повторяемости и цикличности исторических процессов, возможности предотвратить наступление тех или иных последствий принятых решений или иного исхода исторических событий, а также проблема личности в истории», с. 26), постмодернистские сомнения в подлинности истории и представление о множественности миров. Свое место в этой парадигме находит постмодернистский исторический роман, представляющий, по сути, интерпретацию истории (например, Фаулз); одной из границ попаданчества становится и нон-фикшн (документалистика). В свою очередь, попаданчество соприкасается с такими фантастическими направлениями, как киберпанк, стимпанк и т.д., основанными на развитии технологий. Интерес к историческим реалиям, «свидетельствам эпохи» утверждает тему поиска документов, артефактов, ценностей.

Включение попаданческих произведений в литературный контекст, обращение к традиции романа представляется важным для разработки теории жанра. При тяготении к романной форме, характеры в попаданческой литературе зачастую разработаны слабо: это, скорее, столкновение идей, чем характеров. При укорененности в нефантастической традиции, попаданческая литература несет все характерные черты фантастики, в частности ориентацию на читательскую рецепцию (читатель должен соотнести события с реальной историей). Необходимое фантастическое допущение здесь – сама возможность путешествия в прошлое. Оно же определяет границы жанра и позволяет отделить попаданческую литературу от таких смежных явлений, как фолк-хистори, пара- и криптоистория.

Важную роль в формировании жанра играет философия истории, представление о доминантах исторического процесса, об эволюции культурологических систем. В процессе поиска продуктивных моделей попаданческая литература сталкивается с той же задачей, что и литература фэнтези: вымышленный мир, в котором велика степень авторской свободы (например, может быть изменена биография любого исторического лица), должен быть изображен достаточно убедительно, даже

¹ На мысль о том, что первая треть века представляется автору более или менее монолитной, наводит и фраза на с. 123: «Мир, в который переносится протагонист – Европа начала XIX столетия, какой она была представлена в официальной русской и советской историографии».

если внимание автора посвящено, скорее, идеологическим задачам, чем собственно литературным. Опора на документалистику порождает альтернативный документализм и развитие альтернативной оценки персонажей; альтернативная история со-прикасается с альтернативной географией. С одной стороны, жанр требует знакомства с историческим материалом, выработки собственной историографической концепции, с другой – он провоцирует упрощение, прерывает цепочки (одного человека или одного решения оказывается достаточным для глобальных изменений). Роль личности оказывается тесно связана с такими вопросами, как принципиальная изменяемость / неизменяемость истории, не только глобальной, но и личной.

Представляется, может быть, излишне дробной предложенная автором терминология – синонимичность ряда понятий приводит к путанице. Так, является ли «хронофантастика» общим определением, включающим, в том числе, альтернативно-историческое попаданчество, или же она описывает только путешествия во времени, не предполагающие изменений истории? Принадлежит ли «хронотуризм» (с. 85) к альтернативно-историческому попаданчеству или к «традиционной хронофантастике»? И т.д. Так или иначе, очевидно одно: терминология нуждается в уточнении, поскольку перед нами живой, активно развивающийся, постоянно переосмысливающий себя жанр. Отечественная альтернативно-историческая фантастика, начавшаяся как бы вне поставленной на поток развлекательной коммерческой литературы, тем не менее использует немало свойственных ей приемов – стандартные сюжетно-композиционные ходы, штампы в изображении героев, исторические стереотипы. Попаданская фантастика 1960–1980-х годов, в частности, избавившись от обязательного хэппи-энда, становится более философской; современная сближается с массовой, в том числе, благодаря серийности. В контексте культуры постмодерна, открыто заявляющего, что, изображая историю, мы на самом деле изображаем наши представления об истории, хронофантастика оказывается важным звеном литературного процесса.

Полезным инструментом анализа попаданческой литературы становятся и выделенные Д.В. Новохатским типы путешественника во времени – «хронопопаданца»: консультант («серый кардинал»), захватывающий чужую личность «паразит», герой, становящийся ключевым персонажем². Проблемы, затрагиваемые современной

попаданческой фантастикой, отражают, с одной стороны, актуальные именно для русского читателя темы (репрессии, «лихие девяностые», Великая Отечественная война, ностальгия по «советскому детству» и т.д.; может быть, несколько упрощенно автор монографии рассматривает идею «постсоветской травмы»). С другой стороны, запрос на создание «новой истории», поиск национальной идентичности, переживание опыта предков, осмысление личного и семейного прошлого – это то, что сближает современную русскую литературу (не только фантастическую) с мировой, включает ее в контекст общих литературных процессов конца XX – начала XXI в.

Во второй главе книги теоретические рассуждения применяются к практическому анализу произведений, начиная с первого русского классического попаданческого романа «БЕСЦЕРЕМОННЫЙ РОМАН» (с. 115). Предложенные Д.В. Новохатским инструменты исследования (типы героев, сюжетно-композиционные модели, систематизированные концепции философии истории и т.д.) оказываются вполне адекватны для рассмотрения конкретных текстов, составляющих корпус отечественной альтернативно-исторической фантастики. В качестве примеров приводятся пьесы М. Булгакова, «Трудно быть богом» Стругацких и «Час быка» М. Ефремова, «Голубой человек» Л. Лагина, творчество С. Гансовского, К. Курбатова, Д. Биленкина, И. Варшавского, Г. Гора, К. Булычева³, В. Аксенова. Попаданская фантастика оказывается полем литературной игры с читателем, средоточием аллюзий и отсылок, плодотворной средой для развития и борьбы идей (как, например, прогрессорство и «антпрогрессорство»). Новый этап отечественного развития жанра – с 2000-х годов – отмечен разработкой сюжетов, которые, на настоящем этапе, могут быть названы «особыми приметами» альтернативно-исторической фантастики в России: это тема Великой Отечественной войны, антикоммунистическая проблематика, монархическая утопия.

Выбор тем не случаен: хронофантастика становится способом осмысления особых, символически значимых эпох и событий; для читателя они остаются по-прежнему актуальными и воспринимаются как поворотные точки истории. Отдельно интересен приведенный в пример роман В. Рыбакова «Гравилет “Цесаревич”»: его главные герои – не попаданцы, а «реципиенты», обитатели идиллически-монархического мира, куда проникают

герой-попаданец – и «паразит», и консультант.

² Впрочем, эти типы могут и пересекаться; так, например, в романе С. Марнова «И кровь моя досталась львам»

³ Хотя в целом попаданчество в детской литературе, помимо книг К. Булычева, остается за пределами исследования Д. Новохатского.

люди из «другой истории», которая, как можно понять, более соответствует нашей реальной. Это, своего рода, попаданчество наоборот. Такими же символическими эпохами для авторов оказываются Смутное время, раскол, правления Ивана Грозного и Петра I (попаданчество в Киевскую Русь, как правило, граничит с фэнтези).

В монографии Д.В. Новохатского убедительно обозначены проблемы жанра и основные вехи его развития, отмечена специфика отечественной хронофантастики, в частности ее несомненный

гуманистический посыл – интерес к личности, ее роли в истории, внутреннему миру людей, оказавшихся участниками важных исторических событий. Попаданчество демонстрирует «литературоцентричность русской культуры, которая проявляется, в том числе, и в литературной фантастике: через литературу российское общество осмысляет себя и возможные пути развития России» (с. 308). Исследование затрагивает целый спектр интересных проблем и в очередной раз доказывает, что фантастическая литература, в том числе новейшая, достойна серьезного изучения.

А.Л. Гумерова

Кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а
gratia4@yandex.ru

В.С. Сергеева

Кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а
yogik84@mail.ru

Anna L. Gumerova
Cand. Sci. (Philol.),

Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
gratia4@yandex.ru

Valentina S. Sergeeva
Cand. Sci. (Philol.),

Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
yogik84@mail.ru

Для цитирования: Гумерова А.Л., Сергеева В.С. <Рец.>. Новохатский Д.В. Спасти прошлое: хронокоррекция в русской литературе. Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 с. (Серия “Entr’Acte”. Вып. 4). ISBN: 978-88-32062-27-4 // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 6. С. 133–136 DOI: 10.31857/S1605788024060121

For citation: Gumerova, A.L., Sergeeva, V.S. <Rev.> *Novohatskij D.V. Spasti proshloe: hronokorrekcija v russkoj literature*. Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 s. (Seriya “Entr’Acte”. Vyp. 4) ISBN: 978-88-32062-27-4 [[Review:] Novokhatsky, D.V. Save the Past: Chronocorrection in the Russian Literature. Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 p. (Series “Entr’Acte”, Issue 4). ISBN: 978-88-32062-27-4. [In Russ.]]. Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 6, pp. 133–136 (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024060121

Дата поступления материала в редакцию: 21 мая 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 3 июня 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 октября 2024 г.

Дата публикации: 31 декабря 2024 г.

Received by Editor on May 21, 2024

Revised on June 3, 2024

Accepted on October 15, 2024

Date of publication: December 31, 2024

АВТОРСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ТОМА 83, 2024 год

	Вып.	Стр.
Алексеева Г.В. Джордж Кеннан как один из прототипов англичанина в романе «Воскресение» Л.Н. Толстого	3	101
Антопольский А.Б. Системы организации знаний в филологических информационных ресурсах	5	41
Ариас-Вихиль М.А. Из истории советско-французских литературных связей 1930-х годов: неизвестное письмо французских писателей А.М. Горькому о В. Серже (по материалам Архива А.М. Горького)	3	92
Ариас-Вихиль М.А. см. Чечнев Я.Д.	2	120
Афанасьев Э.С. Феномен персонажа художественной прозы Чехова	4	31
Баранкова Г.С. Противоречия внутри Московского лингвистического кружка в 1922–1923 гг. и причины его распада (по материалам МЛК, хранящимся в ИРЯ РАН)	4	130
Баршт К.А., Дымарский М.Я. О текстологических проблемах публикации романа «Бесы» в составе Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского (1974 и 2021 гг.)	5	25
Беляева И.А. Тургенев vs Флобер, или литературный спор о <i>Sancta Simplicitas</i>	6	60
Богданова О.А. «Мы рождены, чтобы сказку сделать былью...»: усадебный мир в романе Г.Ш. Яхиной «Дети мои»	5	53
Богуславский И.М., Иомдин Л.Л., Крысин Л.П. Академик РАН Юрий Дереникович Апресян (1930–2024)	3	136
Быстрова О.В. Российская ассоциация пролетарских писателей: материалы к истории литературной организации	4	63
Воронцов Р.И., Приемышева М.Н. Русская академическая толковая лексикография в контексте европейской словарной традиции: формирование лексикографических принципов нормативности и историзма	5	5
Глаголева А.С. Глаголы со значением зрительного восприятия как основа для формирования частиц	5	137
Голубков А.В. «Дон Жуан» Мольера: к проблеме национальных источников французской комедии на испанский сюжет	1	38
Гордеев Н.О. Взаимодействие показателей рефлексива и каритива в норвежском языке	1	119
Городилова Н.И. Переписка С.А. Толстой и Т.А. Кузминской: к творческой истории романа «Анна Каренина»	6	44
Гумерова А.Л., Сергеева В.С. (рец.) Новохатский Д.В. Спасти прошлое: хронокоррекция в русской литературе. Milano: Criterion Editrice, 2023. 333 с. (Серия “Entr’Acte”. Вып. 4). ISBN: 978-88-32062-27-4	6	133
Дамилова Л.С. Мотив бездетности в мифе о первопредках бурят	4	40
Джулиано Дж. Итальянские корреспонденты Дмитрия Мережковского: Энрико Барфуччи и Энрико Бемпорад	2	31
Дровалева Н.А. см. Чечнев Я.Д.	2	120
Дурыманова А.Д. Синтаксическая оппозиция имен и глаголов как аргументов в китайском позднеклассическом тексте «Луньхэн» I в. н.э.	4	74
Еселеева А.А. Международная конференция, посвященная 120-летию профессора Михаила Ивановича Стеблин-Каменского (1903–1981)	3	131
Жеребин А.И. Франц Кафка и проблема литературной репутации (к 100-летию со дня смерти писателя)	1	5
Закирова А.Н. Оптативные конструкции в луговых марийских и горномарийских идиомах	2	80
Зусева-Озкан В.Б. (рец.) Федунина О.В. Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр. Тула: Аквариус, 2023. 148 с.	2	117

Зусева-Озкан В.Б. Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нарратива	6	17
Ивинский А.Д. М.Н. Муравьев, Я.Б. Княжнин, Вольтер и Лефран де Помпиньян	5	85
Ивинский Д.П. И.М. Фовицкий об оде князя П.А. Вяземского «Негодование»	1	29
Иомдин Л.Л. см. Богуславский И.М.	3	136
Какорина Е.В. Характер и типы pragматической информации о слове и ее представление в толковом словаре	2	47
Клейн И. Державин и его «Истукан»	2	22
Клементьев Р.Е. К истории неизданного справочника ВАПП «10 лет пролетарской литературы» (1927–1928)	1	97
Коптелова Н.Г. (ред.) Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О.А. Богданова; отв. ред. В.Г. Андреева, О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 8. 672 с. (Серия: «Русская усадьба в мировом контексте»)	5	157
Коржова И.Н. см. Леденёв А.В.	6	81
Королева А.М. Зарубежные письма читателей на русском языке Б.Л. Пастернаку после публикации романа «Доктор Живаго»	2	100
Коряков Ю.Б. см. Пупынина М.Ю.	1	45
Красухин К.Г. Аблаут, ударение, внутренняя деривация и закон правостороннего передвижения акцента в индоевропейских языках	4	5
Крылов С.А. Близкий и дальний информационный потенциал «Лингвистического энциклопедического словаря» 1990/2002	3	63
Крысин Л.П. см. Богуславский И.М.	3	136
Крысько В.Б. Mutando mutanda. II: Заметки об эмендациях	6	
Кудлай О.С. Исповедь в художественной литературе: границы и объем понятия	1	137
Кузнецова Е.В. Репрезентация фемининности в поэтических книгах эпохи революции и Гражданской войны	1	59
Кулева А.С. см. Шестакова Л.Л.	6	30
Леденёв А.В., Коржова И.Н. Проводник в потусторонность: претексты В.Ф. Ходасевича в русскоязычном творчестве В.В. Набокова	6	81
Ли Вэнвэнь см. Савельев В.С.	5	103
Ли Цзивэй. Идейный субстрат «Слова о полку Игореве» в интерпретациях китайских русистов	5	150
Луговцова А.Э. Новелла Г. Джеймса «Поворот винта» в контексте традиции викторианских «драматических монологов»	6	118
Макаров Ю.Ю. Принципы и методы цифровой лексикографии	4	102
Меняев Б.В. Сюжет «Волшебник и его конь» в ойратском памятнике Aršāni nomiyin tuuji («Сказание Нектарного Учения»)	1	107
Меркулова И.Г. Семиотика и мифология в творчестве Мишеля Турнье	4	141
Микеладзе Н.Э. Гамлет и игра (комментарий к двум словам в пьесе «Гамлет»: квартет vs фолио)	4	47
Михайлова Т.А., Орлова М.В., Смирнитская А.А., Федотова И.В. Обозначения мужа в лингвосемантическом поле Евразии: классификация моделей (муж как соционим и муж как друг)	1	13
Московская Д.С. «Заварить сборное месиво из обломков всех групп»: Российская ассоциация пролетарских писателей в Федерации объединений советских писателей	3	7
Московская Д.С. см. Хрусталева А.В.	4	17
Ненарокова М.Р. Ретеллинг: новый жанр или недостаточно осмысленное «старое»?	3	51
Нефедова Е.А. О некоторых особенностях глагольного словообразования с приставкой ИЗ- в архангельских говорах	4	53
Никифорова А.Ю. Фрагмент РНБ. Греч. 87: новая находка нового Тропология	1	73
Никуличева Д.Б. Международная конференция «Границы языка. Границы текста. Границы перевода» к 100-летию со дня рождения проф. А.Д. Швейцера	1	144
Орлова М.В см. Михайлова Т.А.	1	13

<i>Осипенко М.В.</i> Киносценарий А. Платонова «Воодушевление (или – Пусть нам завидуют боги!)» в контексте кинематографического «железнодорожного» проекта 1936–1938 гг.	6	89
<i>Падерина Е.Г.</i> О диалогичности жанровой природы замысла «Выбранных мест из переписки с друзьями»: заметки на полях книги Ю.В. Манна «В поисках живой души...»	2	5
<i>Панова О.Ю.</i> «Красное золото» Эптона Синклера и Петра Павленко: история несостоявшегося советско-американского романа	3	33
<i>Пестова А.Р. (рец.)</i> Большой академический словарь русского языка в зеркале научно-методологической литературы и критики: Справочные материалы (1938–1970) / отв. ред. Р.И. Воронцов. СПб.: Ин-т лингв. исслед. РАН, 2023. 206 с.	3	126
<i>Петрова З.Ю., Фатеева Н.А.</i> Хроника конференции с международным участием «Пятье Григорьевские чтения» по теме «Художественный текст: корпусные методы исследования»	5	161
<i>Плотникова А.Г.</i> Издание писем М. Горького: история и методология	2	71
<i>Плунгян В.А., Рахилина Е.В. (рец.)</i> Михаил Безродный. Опыт комментария к «Пиковой даме». Frankfurt am Main: Esterum Publishing; СПб.: Чистый лист, 2023. 400 с. ISBN978-3-910894-02-0	6	128
<i>Пономарев Е.Р.</i> Возможности цифрового комментирования произведений русской классики (на примере рассказа И.А. Бунина «На даче»)	5	64
<i>Примочкина Н.Н.</i> М. Горький и В. Васнецов: неизвестное об известном	6	71
<i>Птенцова А.В.</i> Из истории «ультимативных» союзов <i>не то и а не то</i> (по данным Национального корпуса русского языка)	1	90
<i>Пупынина М.Ю., Коряков Ю.Б.</i> Ареал распространения научного языка: география многоязычия и динамика контактов	1	45
<i>Ростовцев-Попель А.А.</i> Однородность, разнородность и переосмысление: первые замечания по обработке картвельского материала в базе BivalTup	2	63
<i>Сабурова Л.Е.</i> Бестиарные образы в автобиографической книге Эудженио Монтале «Динарская бабочка»	5	128
<i>Савельев В.С., Ли Вэнвэнь.</i> Особенности номинации лиц в описаниях Москвы начала XIX века (на материале статей Н.М. Карамзина в журнале «Вестник Европы»)	5	103
<i>Семёнов В.Б.</i> Мир вне шахмат в «Шахматах любви» (1475): фразеологические профили участников поэмы-игры	3	75
<i>Смирнитская А.А.</i> см. Михайлова Т.А.	1	13
<i>Степанцов С.А.</i> Есть ли пословичное изречение в начале «Фесмофориазус» Аристофана?	5	
<i>Сундуева Е.В.</i> Лексическое выражение предчувствия средствами монгольских языков	3	85
<i>Сурков В.В.</i> Фольклорные и мифологические мотивы и образы в лирике Виктора Рюдберга	4	113
<i>Сурков В.В.</i> Элементы романтической поэтики в творчестве Рюдберга: преемственность и новаторство. Мотив странствия в поэзии Виктора Рюдберга	3	107
<i>Taxo-Годи Е.А.</i> Юлий Айхенвальд в спорах о театре. Статья первая	5	113
<i>Топорова Т.В.</i> Эпическое слово: сопоставительный анализ номинаций <i>мира</i> в «Старшей» и «Младшей Эдде»	5	73
<i>Урманчева А.Ю.</i> Еще раз о происхождении юрацкого языка	3	45
<i>Ушакова Е.И.</i> Лермонтовские реминисценции в рассказе И.С. Тургенева «Бежин луг»	2	111
<i>Федотова И.В.</i> см. Михайлова Т.А.	1	13
<i>Фролов М.А.</i> «Мы мало знаем раннего Брюсова...»: творчество поэта-символиста в научном наследии Н.К. Гудзия	3	116
<i>Хрусталева А.В., Московская Д.С.</i> «Пролетарский эпизод» в литературном процессе 1920-х годов: случай Саратова	4	17
<i>Цыганов Д.М.</i> Первые шаги к «всечеловеческому братству»: Эпизод из истории издания иностранной литературы в Советской России (1917–1922 годы)	4	86
<i>Чечнев Я.Д., Дровалева Н.А., Ариас-Вихиль М.А.</i> Международная научная конференция «Литературное произведение сквозь призму издательских процессов 1920–1930-х годов. Судьбы российской творческой интеллигенции в первые годы советской власти и издательство “Всемирная литература”»	2	120
<i>Шестакова Л.Л., Кулева А.С.</i> Типы комментариев в «Словаре языка русской поэзии XX века»	6	30

<i>Шигуров В.В.</i> Степени и предел адвербальной транспозиции существительных в русском языке (на материале образований с семантикой времени года и суток)	3	19
<i>Шулятьева Д.В.</i> Выбрать путь по тексту: проблематизация паратекста в романе П. Остера «Ночь оракула» (2003)	6	108
<i>Щавлинский М.С.</i> Текстология рассказа И.А. Бунина «Тишина»: элегия в прозе	4	119