

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК  
(ИНИОН РАН)

---

СОЦИАЛЬНЫЕ  
И  
ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ  
ЛИТЕРАТУРА

ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ 7

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2024 – 3

Издается с 1974 года  
Выходит 4 раза в год

индекс серии 2.7

**Учредитель**  
**Институт научной информации**  
**по общественным наукам**  
**Российской академии наук**

Редакционная коллегия серии «Литературоведение»:

*Пахсарьян Н.Т.* – д-р филол. наук, гл. редактор, *Маньковский А.В.* – канд. филол. наук, заместитель гл. редактора, *Лозинская Е.В.* – ответственный секретарь, *Голубков М.М.* – д-р филол. наук, *Ермоленко Г.Н.* – д-р филол. наук, *Жеребин А.И.* – д-р филол. наук, *Жулькова К.А.* – канд. филол. наук, *Ковтун Н.В.* – д-р филол. наук, *Колосова Е.И.* – канд. филол. наук, *Котелевская В.В.* – канд. филол. наук, *Красавченко Т.Н.* – д-р филол. наук, *Модина Г.И.* – д-р филол. наук, *Нагина К.А.* – д-р филол. наук, *Соколова Е.В.* – канд. филол. наук, *Цурганова Е.А.* – канд. филол. наук

Информационно-аналитический журнал «Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение = Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) и в Перечень ВАК рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям:

- 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)
- 5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)
- 5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

Номер свидетельства ПИ № ФС 77–80871

Дата регистрации 21.04.2021

DOI: 10.31249/lit/2024.03.00

ISSN 2219–8784

© ИНИОН РАН, 2024

INSTITUTE OF SCIENTIFIC INFORMATION FOR SOCIAL SCIENCES  
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES  
(INION RAS)

---

**SOCIAL  
AND  
HUMANITIES SCIENCES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

PEER-REVIEWED ACADEMIC JOURNAL

SERIES 7

# **LITERARY STUDIES**

**2024 – 3**

Published since 1974  
Frequency: 4 issues per year  
Series index 2.7

**Founder**  
**Institute of Scientific Information**  
**for Social Sciences**  
**of the Russian Academy of Sciences**

Editorial Board:

*Natalia T. Pakhsaryan* – Editor-in-Chief, DSc in Philology, Professor; *Arkady V. Man'kovsky* – Deputy Editor-in-Chief, PhD in Philology, Senior Researcher; *Evgeniya V. Lozinskaya* – Managing Editor, Senior Researcher; *Mikhail M. Golubkov* – DSc in Philology, Professor; *Galina N. Ermolenko* – DSc in Philology, Professor; *Alexei I. Zherebin* – DSc in Philology, Professor; *Karina A. Zhulkova* – PhD in Philology, Senior Researcher; *Natalia V. Kovtun* – DSc in Philology, Professor; *Ekaterina I. Kolosova* – PhD in Philology, Researcher; *Vera V. Kotelevskaya* – PhD in Philology, Associate Professor; *Tatiana N. Krasavchenko* – DSc in Philology, Chief Researcher; *Galina I. Modina* – DSc in Philology, Professor; *Kseniya A. Nagina* – DSc in Philology, Professor; *Elizaveta V. Sokolova* – PhD in Philology, Leading Researcher, Head of the Department of Literary Studies; *Elena A. Tzurganova* – PhD in Philology

«Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies» is a peer-reviewed open access information and analytical science periodical. Indexing: eLIBRARY, Science Index (ПИИЦ), CrossRef, Google Scholar. The journal is included in the List of Higher Attestation Commission of peer-reviewed scientific publications, in which the main results of dissertations for the degree of Candidate of Science, for the degree of Doc-tor of Science in the following scientific specialties should be published:

- 5.9.1. Russian literature and other literatures of Russian Federation (philology)
- 5.9.2. Foreign literatures (philology)
- 5.9.3. Theory of literature (philology)

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media

Registration Certificate: ПИ № ФЦ 77–80871

DOI: 10.31249/lit/2024.03.00  
ISSN 2219–8784

© INION RAN, 2024

---

## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА**

#### **История литературоведения и литературной критики**

- Лукасики В.Ю. «В моральном смысле выдумки такой»: фабула в позднем Средневековье (к вопросу о типологии и поэтике) ..... 9
- Лозинская Е.В. Поэзия и теология от Муссато до Кроче: к истории «поэтологического топа» ..... 22

#### **Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение**

- Юрченко Т.Г. Герменевтическая утопия модернизма. Рец. на кн.: Жеребин А.И. Место встречи – утопия: из истории литературных отношений России, Германии, Австрии ..... 31

#### **Художественные методы и литературные направления**

- Колосова Е.И. Круглый стол «Готические фабулы и сюжеты в европейской литературе прошлого и настоящего» (Обзор докладов) ..... 45

#### **Литература и другие виды искусства**

- Стаф И.К. Человек эмблематический. Рецензия на кн.: Махов А.Е. Эмблематика: микрокосм ..... 57
- Нестерова Е.А. Структура и образ времени в сериале «Ганнибал» ..... 74

---

## ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Литература XVII–XVIII вв.

#### *Русская литература*

- Осокин М.Ю. Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...» Тредиаковского vs «Отмщать завистнику...» Ломоносова ..... 91

### Литература XIX в.

#### *Русская литература*

- Калкаева А.Е. Рец. на кн.: Шевырѐв С.П. Полное собрание литературно-критических трудов: в 7 т. – Т. 5: 1846–1854, Кн. 1: 1846–1849; Кн. 2: 1850–1854 ..... 127

### Литература XX–XXI вв.

#### *Русская литература*

- Русанова М.М. Литературные реминисценции в дневниках революционной эпохи: продолжение традиции или ее переосмысление? ..... 135

#### *Зарубежная литература*

- Никифорова Д.В. Саморазрушение как социальный и эстетический феномен «молчаливого поколения»: роман Сильвии Плат «Под стеклянным колпаком» ..... 152

### Филологический практикум

- Крутиков В.Р. Функции фантастического в романе Александра Вельтмана «Кощей Бессмертный»: на границах видимого ... 161  
Шпицбург А.Ю. Эллен Реес об Ибсене, «Ивановой ночи» и так называемых «низких жанрах» (Обзорная статья) ..... 169

---

## *CONTENTS*

### **LITERARY STUDIES AS A BRANCH OF HUMANITIES. THEORY OF LITERATURE. LITERARY CRITICISM**

#### **The history of literary studies and literary criticism**

- Lukasik V.Yu. “In the moral sense of this fiction”: fable in the late Middle Ages (revisiting the typology and poetics) ..... 9
- Lozinskaya E.V. Poetry and theology from Mussato to Croce: towards the history of poetological topos ..... 22

#### **Literary relationships and influences, comparative literature**

- Yurchenko T.G. Hermeneutic utopia of modernism. Book review: Zherebin A.I. Meeting Place – Utopia: From the History of Literary Relations of Russia, Germany, Austria ..... 31

#### **Artistic methods and literary movements**

- Kolosova E.I. Round-table session “Gothic plots and storylines in European literature of the past and present” (Review) ..... 45

#### **Literature and other arts**

- Staf I.K. Emblematic man. Book review: Makhov A. Emblematic: microcosm ..... 57
- Nesterova E.A. Time structure and the image of time in Hannibal series ..... 74

---

## THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

### Seventeenth- and eighteenth-century literatures

#### *Russian literature*

- Osokin M.Yu. The battle of “Learned Professors”: “Shameless Rodomont...” by Trediakovsky vs “To Avenge the Envious...” by Lomonosov ..... 91

### Nineteenth-century literatures

#### *Russian literature*

- Kalkaeva A.E. S.P. Shevryyov on art. Book review: Shevryyov S.P. Complete critical works: in 7 vols. Vol. 5, book 1–2 ..... 127

### Twentieth- and twenty-first-century literatures

#### *Russian literature*

- Rusanova M.M. Literary reminiscences in the diaries of the revolutionary time: a part of tradition or its changing? ..... 135

#### *Foreign literatures*

- Nikiforova D.V. Self-destruction as socio-cultural and aesthetic phenomenon in Silent Generation: The Bell Jar by Sylvia Plath ... 152

### Philological workshop

- Krutikov V.R. The functions of the fantastic in Alexander Veltman’s novel *Koschei Bessmertny*: on the borders of the visible .... 161
- Shpitsburg A.Y. Ellen Rees about Henrik Ibsen, Saint John’s Night, and the so-called lower art forms (Review article) ..... 169

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2024.03.01

ЛУКАСИК В.Ю.<sup>1</sup> «В МОРАЛЬНОМ СМЫСЛЕ ВЫДУМКИ ТАКОВОЙ»: ФАБУЛА В ПОЗДНЕМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ (К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ И ПОЭТИКЕ)<sup>©</sup>

*Аннотация.* В статье анализируются некоторые этапы эволюции понятия «фабула» в средневековой и раннеренессансной литературе. Дж. Боккаччо в своей «Генеалогии языческих богов» выстраивает типологию «фабул»-мифов, корректируя позднеантичные и раннехристианские классификации. Выделяя «фабулы», смешивающие правду с вымыслом, Боккаччо связывает с понятием вымысла-«фикции» и фигуры. Он спорит с Фомой Аквинским, считая метафоричность божественным, а не суетным свойством поэзии и настаивая на теологической природе последней. Там, где средневековая культура видит необходимость интерпретировать «фабулу», ранний Ренессанс возвращается к античной идее: «фабула» не нуждается ни в толковании, ни даже в изложении.

*Ключевые слова:* Боккаччо; фабула; теология; вымысел; фигура.

---

<sup>1</sup> Лукасик Владислава Юльевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»; [vladislava.lukasik@gmail.com](mailto:vladislava.lukasik@gmail.com)

© Лукасик В.Ю., 2024

Для цитирования: Лукастик В.Ю. «В моральном смысле выдумки такой»: фабула в позднем Средневековье (к вопросу о типологии и поэтике) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 9–21. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.01

LUKASIK V.Yu.<sup>1</sup> “In the moral sense of this fiction”: fable in the late Middle Ages (revisiting the typology and poetics)<sup>©</sup>

*Abstract.* The article discusses a number of evolution stages of the concept of “fable” in medieval and early Renaissance literature. G. Boccaccio in his *Genealogy of Pagan Gods* creates a typology of “fables-myths”, correcting late antique and early Christian classifications. By highlighting “fables” that mix truth with fiction, Boccaccio connects the latter with “figures”. Arguing with Thomas Aquinas, he considers metaphor to be a divine rather than a mundane property of poetry and insists on the theological nature of the latter. Where medieval culture sees the need to interpret the “fable,” the early Renaissance returns to the ancient notion that the “fable” needs neither interpretation nor exposition.

*Keywords:* Boccaccio; fabula; theology; fiction; figure.

*To cite this article:* Lukasik, Vladislava Yu. “In the moral sense of this fiction”: fable in the late Middle Ages (revisiting the typology and poetics)”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2024, pp. 9–21. DOI: 10.31249/lit/2024.03.01 (In Russian)

Настоящий текст – попытка задуматься над некоторыми этапами эволюции, которую прошло понятие «фабула» в романской культуре. Нас интересует тот этап его развития, когда рефлексия раннего Возрождения и / или позднего Средневековья не руководствуется «Поэтикой» Аристотеля и выстраивает свои рассуждения по иным принципам.

---

<sup>1</sup> **Lukasik Vladislava Yuliyannovna** – Candidate in Philology, Associate Professor at the Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; vladislava.lukasik@gmail.com

© Lukasik V.Yu., 2024

*«В моральном смысле выдумки такой»:  
фабула в позднем Средневековье (к вопросу о типологии и поэтике)*

---

«Они рады твердить слова святого Иеронима к папе Дамасу: “Песни поэтов – пища демонов”. <...> Если они не собираются быть набожнее и разборчивее святых учителей, то пусть узнают, что эту пищу демонов Фульгенций, христианский ученый и католический епископ, не только не отвергал и не предавал огню, как они велят, но прилежно хранил, исследовал и ценил, как видно из его книги, которую он назвал “Мифологикон” и где он описывает и прекрасным слогом излагает басни поэтов» [Боккаччо, 1981, с. 53]. Латинское «in elegantissimo stilo» по-русски в переводе Владимира Библихина звучит как «прекрасный слог» [Боккаччо, 1981, с. 53], а на французский язык Ив Делег предлагает переводить это словосочетание как « style très pur » [Воссасе, 2001, р. 71] – «чистейший стиль».

В любом случае в этих известных словах из «Генеалогии языческих богов» Джованни Боккаччо есть одна неточность: это, скорее всего, не тот раннехристианский святой Фульгенций, который в католичестве даже признается Учителем Церкви. Стиль его писаний отличается от стиля «Мифологий», хотя тот, из-под чьего пера они вышли, и жил в одно время с епископом Фульгенцием. Во всяком случае, Ив Делег удивлялся, что Боккаччо хвалит стиль «Мифологий», сам находя его весьма искусственным [Воссасе, 2001, р. 96]. Однако современники Боккаччо в личности автора «Мифологий» не сомневались, и оба Фульгенция сливаются в один персонаж; упоминание его – это очевидная и традиционная отсылка к auctoritates – тем древним авторам, опора на чьи слова делает текст в глазах средневекового читателя убедительным и глубинно верным. Впрочем, нас в приведенной цитате более всего интересуют слова о «баснях поэтов». Ибо эти басни в латинском оригинале звучат как «fabulae» [Воссассио, 2020].

На средневековой латыни фабула может означать и басню в современном смысле (а он сам по себе двояк – литературный жанр или откровенная намеренная ложь); и сказку, рассказанную для развлечения слушателей и содержащую некое не сформулированное эксплицитно послание (как говорит классическая русская поэзия, «сказка ложь, да в ней намек»); и, наконец, то, что современный носитель культуры называет мифом, имея в виду в первую очередь миф античный.

Боккаччо, вероятно, писал свою «Генеалогию языческих богов» около тридцати лет – с сороковых по семидесятые годы XIV в. К этому времени слово «фабула» уже было отрефлексовано в каждом из своих семантических оттенков, причем не только на латыни, но и на тех романских языках, куда это слово было заимствовано (в частности, на старо- и среднефранцузском, где оно может означать еще и слово как самостоятельную семантическую единицу [Dictionnaire ancien français]. Средневековые внимательно читало комментарий Макробия, составленный в V в. к Цицеронову «Сну Сципиона» (см., напр.: [Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 42]). В нем, в частности, содержится своего рода типология «фабул», которые делятся не по принципу лживости / правдивости, а в зависимости от того, принимает или отвергает их философия. Те «фабулы», которые философия принимает, входят в «*narrationes fabulosae*» и рассматриваются как благородные вымыслы [Лукасик, 2010, с. 111–112].

Боккаччо в «Генеалогии языческих богов» опирается и на Макробия, и на «Этимологии» Исидора Севильского, но выстраивает более сложную типологию. Как считает И. Делег, недостатком классификаций, предложенных Макробием и Исидором, была путаница между этическими и формальными критериями. С его точки зрения, Боккаччо придерживается критериев строго формальных, «очевидно выигрывая в рациональности» [Воссасе, 2001, p. 89]. Рассуждая о происхождении самого слова «фабула», Боккаччо сближает его с идеей говорения. Как было сказано в «Этимологиях» Исидора Севильского, поэты взяли слово «фабула» из *fando* («говоря»), потому что вещи не подлинны, но проговорены, или, как настаивает Ив Делег, «изображены в слове» (*loquendo*) [Воссасе, 2001, p. 89]. Боккаччо сближает слова «*confabulatio*» и «*collocutio*», оба имеющие значение беседы или разговора [Воссасе, 2020; Боккаччо, 1981, с. 30; Воссасе, 2001, p. 89]. Такую беседу Боккаччо находит в Евангелии от Луки – там, где рассказывается о двух учениках, идущих в Эммаус. «*Et ipsi loquebantur ad invicem de his omnibus, quae acciderant. Et factum est, dum fabularentur et secum quaerent, et ipse Iesus appropinquans ibat cum illis*»<sup>1</sup> (Лк. XXIV, 14–

---

<sup>1</sup> «И они разговаривали между собою о всех сих событиях, и когда они разговаривали и рассуждали между собою, и Сам Иисус приблизившись пошел с ними» (Лк. 24: 14–15).

15). Боккаччо делает вывод: если слагать фабулы нельзя, то нельзя и просто разговаривать между собою. Но было бы невероятной глупостью согласиться с таким требованием! Речь дана людям, чтобы они могли разговаривать друг с другом. Мне могут возразить, продолжает Боккаччо, что речь дана нам для полезных целей, а фабулы – это пустое. Но покров фабул означает не то, что говорит их кора [Воссассио, 2020; Боккаччо, 1981, с. 31; Воссасе, 2001, р. 48]. Кора (cortex в латинском подлиннике [Воссассио, 2020], которое В.В. Библихин предпочитает переводить как «оболочка» [Боккаччо, 1981, с. 31]) соответствует первому из уровней средневекового толкования текста – буквальному. Приводя слова Исихора Севильского [Воссасе, 2001, р. 89], определявшего эзопову фабулу-басню как нечто придуманное, чтобы достичь поставленной цели с помощью вымышленного рассказа, значение которого правдиво, Боккаччо уточняет: фабула – это речь, имеющая значение примера или указания в вымысле, в котором при снятии коры является замысел того, кто эту фабулу сложил.

Вымышленный характер, выдуманность, даже ложность (да и лживость тоже) так или иначе присутствуют в семантическом поле позднеантичной и средневековой «фабулы» (или французской *fable*), в каком бы значении это слово ни употреблялось. И нужно сказать, что слово «*fictio*» Боккаччо употребляет весьма часто и охотно. В своей типологии «фабул» он выделяет четыре их вида. В первом из них «кора» / «оболочка» полностью лишена правдивости, в диалог вступают животные или предметы. Древнейший пример – это «фабулы» Эзопа (в данном случае, очевидно, это переводится словом «басня», и именно такой вариант предлагается в классическом переводе В.В. Библихина [Боккаччо, 1981, с. 31]; уточним, однако, что имеется в виду жанр, и никаких отрицательных коннотаций это слово не имеет). Между прочим, оговаривается Боккаччо, Аристотель не постыдился упомянуть такие «фабулы» [Боккаччо, 1981, с. 65; Воссасе, 2001, р. 89] (речь о баснях Эзопа, упомянутых в «Риторике»). Второй вид «фабул» – в которых вымышленные элементы смешиваются на поверхности «фабулы» с правдой – например, когда мы рассказываем, что дочери Миния были обращены в летучих мышей, когда пряли, за то, что презрели празднества в честь Вакха. Такие басни придумали древнейшие поэты первых веков: они хотели облечь в вымыслы и

человеческое, и божественное. Те поэты, что пришли потом, временами преуспевали в таких «фабулах» больше предшественников, хотя были и такие, кто не заботился о морали, а лишь слагал фабулы на потребу публике.

Третий вид, говорит Боккаччо, ближе к истории, а не к басне (очевидно, это снова «фабула» в значении вымысла). Знаменитые поэты пользовались ею по-разному. Если описанные события не подлинны, они могли такими быть, ибо они обыкновенны, как у комедиографов-морализаторов – таких как Плавт и Теренций. При этом, если Вергилий описывает бурю, в которую попал Эней на море, или Гомер рассказывает, как Улисса привязали к мачте, чтобы его не могли увлечь сирены, то оба скрывают под этим «покровом» совсем не то, что показывают.

Четвертый же род фабул не заслуживает долгих рассуждений: это выдумки выживших из ума старух. (Здесь мы, очевидно, можем употребить по-русски слова «сказка» или «басня», но с максимально уничижительным оттенком, полностью отнеся их к семантическому полю лживости [Воссассио, 2020; Боккаччо, 1981, с. 31; Воссасе, 2001, р. 48].)

Защищая использование «фабул», Боккаччо находит их в Священном Писании. Так, фабулы первого вида (диалог животных или предметов) мы находим в Книге Судей, когда деревья собираются на совет, чтобы выбрать себе царя. Фабулы третьего типа (те, что ближе к истории) невозможно счесть предосудительными, ибо их использовал Иисус Христос, Сын Божий, наш Спаситель, когда был в нашей плоти. Конечно, уточняет Боккаччо, Священное Писание не употребляет слово, которым пользуются поэты: вместо «фабула» одни говорят *parabola* (притча), другие *exemplum* (пример). Но будь у меня свободное время, продолжает Боккаччо, я бы показал, что разница в словах не составляет трудности, если свойства сочинения одинаковы. Именно таким образом автор «Декамерона» переходит к благодетельным свойствам «фабулы» (в значении вымысла), которая в Древнем Риме, к примеру, помогла избежать гражданской войны, когда Менений Агриппа рассказал ее плебсу, возмущившемуся против сената [Воссассио, 2020; Боккаччо, 1981, с. 31–32; Воссасе, 2001, р. 49].

Рашель Дармон в своей статье «Воображение, фабула и теология в мифографических трактатах» отмечает, что Боккаччо, ве-

роятно, прочел у Блаженного Августина в «О граде Божиим» и у Тертуллиана в «К народам» возражения, которые те обращали к тексту Варрона, написанному в I в. до Р. Х. Варрон, говоря о «фабуле», соотносил ее с теологией. Теологию же он, в свою очередь, разделял на мифическую (для поэтов), физическую (для философов) и гражданскую – для народов. Боккаччо смешивает мифическую теологию с физической, отмечает исследовательница, и отказывается от гражданской [Darmon, 2013, p. 42–43]. Нам, однако, представляется, что пример Агриппы Менения как раз иллюстрирует гражданскую теологию.

Рассуждая о комментариях этического характера, которые дает автор «Декамерона» по поводу использования «фабул»-вымыслов, мы пропустили второй род в его типологии – а именно, когда вымышленное смешивается с правдивым. Если кто-то отвергает такого рода фабулы, говорит Боккаччо, ему придется, сохрани Бог, отвергнуть и почти весь Ветхий Завет, ибо в том, что касается написания, он составлен так же, как и сочинения поэтов. Ибо если история выглядит странно, нет смысла интересоваться тем, что на поверхности [Воссассио, 2020; Боккаччо, 1981, с. 31; Воссасе, 2001, p. 48]. То, что поэты называют фабулой или вымыслом (*factio*), то наши теологи называют фигурой.

Термином «фигура» пользовался еще Блаженный Августин, чтобы показать аллегорическое толкование Священного Писания. Гуго Сен-Викторский в XII в. писал своему послушнику: научись фигуре и найдешь истину. Однако И. Делег предостерегает: достаточно ли для Боккаччо сказать о родственности форм выражения у мирских поэтов и у тех, кто писал книги Библии, чтобы оправдать поэзию, которая трактует несакральные сюжеты [Воссасе, 2001, p. 89]? Схоластика, задаваясь этим вопросом, выстраивает четкую иерархию: Фома Аквинский в «Сумме теологии», спрашивая, должно ли Святое Писание пользоваться метафорами, отвечает: «...прибегать к посредству всевозможных уподоблений и риторических фигур – это дело поэзии, малейшей из всех наук» [Фома Аквинский, 2002, с. 16]. Однако метафоры поэтическая и сакральная различаются по сути своей: «Поэзия потому использует метафорические уподобления, что человеку, в силу его природы, любезны уподобления. Что же до священного учения, то оно использует метафоры потому, что они необходимы и полезны

<...> Луч божественного откровения, окутанный, как сказал Дионисий, священными завесами, не затмевается чувственными образами; и истины его непреходящи, ибо разум тех, кому это откровение было преподано, не почиет на метафорах, но восходит от них к постижению истины; и чрез научение обретших откровение и другим надлежит следовать их путем. Потому-то те вещи, о коих в одном месте Писания говорится метафорически, в других местах явлены более очевидно. Истина, прикрытая риторическими фигурами, и для упражнения вдумчивых умов полезна, и защищена от насмешек нечестивых...» [Фома Аквинский, 2002, с. 17] И. Делег, соотнося «Генеалогию...» со словами Аквината, предполагает, что соответствующие фрагменты труда Боккаччо – ответ «ангелическому доктору»: «...нужно показать, что поэты, вдохновленные Богом так же, как и пророки, только излагают божественные истины» [Воссасе, 2001, р. 90].

Р. Дармон в своей работе опирается на эссе Эриха Ауэрбаха, посвященное «Божественной Комедии» и опубликованное в 1944 г. под названием «Фигура»<sup>1</sup>. Э. Ауэрбах предлагает различать фигуру и аллегорию, пусть это и выглядит анахронично. С его точки зрения, только фигура способна объяснить специфику раннехристианской и средневековой литературы. Аллегория остается оперативным концептом для светской словесности, в то время как понятие фигуры, по Ауэрбаху, позволяет выделить черты христианского универсума. Она позволяет вписывать людей и предметы в двойную хронологическую перспективу: до и после Страшного Суда. Р. Дармон напоминает, что Боккаччо всегда подчеркивал свою преемственность по отношению к Данте; и в «Генеалогии языческих богов», которую традиционно считают первой «защитой и прославлением поэзии» на рубеже Средневековья и Ренессанса, для него основополагающим является пересмотр понятий фабулы, фигуры и аллегории. Сочинение Боккаччо было справочным пособием и источником вдохновения для художников и сочинителей всего Ренессанса – от его первых шагов до мифографических трак-

---

<sup>1</sup> Р. Дармон ссылается на французский перевод «Фигуры» Ауэрбаха, выполненный М.А. Бернье, уточняя, что впервые это эссе было опубликовано в Стамбуле в *Neue Dantestudien* («Новые исследования о Данте») в 1944 г.

*«В моральном смысле выдумки такой»:  
фабула в позднем Средневековье (к вопросу о типологии и поэтике)*

---

татов XVI в., на которые середина столетия оказалась особенно щедра [Darmon, 2013, p. 31–32].

При этом из поля зрения исследовательницы, концентрирующейся на эпохе Возрождения, выпадает мифографическая мысль позднего Средневековья, которая развивается в контакте с текстами Треченто и активно использует понятия фабулы, аллегии, фигуры. Именно через понятие фигуры, подчеркивал Э. Ауэрбах, можно объяснить, что люди и вещи в «Божественной Комедии» – и в средневековой литературе вообще – отсылают одновременно к плану конкретного и абстрактного, к прошлому и будущему, к дольному и горнему миру.

Отметим, что в самом начале XV в. во Франции Кристина Пизанская в своем «Послании Офеи» вкладывает в уста богини, наставляющей Гектора Троянского, следующие слова: « Et comme deesse je sçay // Par science, non par essay, // Les choses qui sont a venir // Me doit il de toy souvenir // ... // Or met dont bien en ta memoire // Les dis que je te vueil escrire, // Et se tu m'os compter ou dire // Chose qui soit a avenir // t je te dis que souvenir // T'en doit, com s'ilz fessent passees, // Saches, qu'ilz ont en mes pensees // En esperit de prophecie »<sup>1</sup> [Christine de Pizan, 1999, p. 199].

Говоря о Боккаччо, Р. Дармон отмечает: у него, как и у его эпигонов XVI в., фигуры языческих божеств сотворены из слов [Darmon, 2013, p. 36]. Вернемся к Кристине Пизанской: « Affin que ceulz qui ne sont mie clers poetes puissent entendre en brief la signification de ce livre, est a savoir que, par tout ou les ymages sont en nues, c'est a entendre que ce sont les figures des dieux ou deesses de quoy la letre ensuivant ou livre parle, selon la maniere de parler des ancians poetes. Et pour ce que deÿté est chose espirituelle et eslevee de terre, sont les ymages figurees en nues; et ceste premiere est la deesse de sapience »<sup>2</sup> [Christine de Pizan, 1999, p. 197].

---

<sup>1</sup> «И как богиня я знаю // Мудростью, а не опытом, // То, что должно случиться // ... // Вложи как следует в свою память // Речи, которые я хочу записать для тебя, // И если ты услышишь, как я рассказываю или говорю // О том, что случится в будущем, // И я тебе говорю, что помнить // Тебе должно о них, как если бы они уже прошли // Знай, что они в моих мыслях // В духе пророчества» (здесь и далее подстрочный перевод «Послания Офеи» наш. – В. Л.).

<sup>2</sup> «Затем, чтобы те, кто не является учеными поэтами, смогли вкратце понять значение историй этой книги, нужно знать, что везде, где изображения в

Не во всех сохранившихся манускриптах «Послания Офеи» присутствуют миниатюры. А там, где они есть, они могут «охватывать» не все сочинение – притом что известно: манускрипт «Послания Офеи», по которому было напечатано академическое издание 1999 г., возможно, выполнен самой Кристиной Пизанской. Отметим, однако, что миниатюры – отдельное ремесло. Составитель текста уже в XIV в. мог намечать места для миниатюр и высказывать пожелания относительно их выполнения (так поступил Гильом де Машо – великий французский лирик XIV в., первый из сочинителей на народном языке, которого во Франции соотечественники называли поэтом, как античных авторов [Eustache Deschamps, 1878, v. 1, p. 245]). Как следствие, словесное изображение фигур богов в средневековом мифографическом трактате (в облаках, ибо они вознесены над землей) предшествует появлению иллюстрации, анонсирует ее и, возможно, даже тяготеет к тому, чтобы ее заменить. Р. Дармон, говоря о ренессансных мифографах, уточняет: «Картина или фигура означают не столько реальное изображение, сколько способ познания. Это формы, которые может принимать вымысел (fiction)» [Darmon, 2013, p. 37].

Вымысел (*fictio*) и фигура (*figura*) – это те способы познания, которые отражают поэтическую теологию. Ибо Боккаччо в своей «Генеалогии...», вспоминая о древних поэтах, говорит, что на родном языке их называли теологами. И. Делег подчеркивает: Боккаччо (как и Петрарка) констатирует отсутствие поэзии среди свободных искусств. Однако в противовес схоластической традиции автор «Декамерона» объясняет это тем, что поэзия выше свободных искусств: она их вдохновляет [Андреев, 2008, с. 114]. При этом отметим, что в позднем Средневековье, например во французской поэзии, куртуазная литература тяготеет к тому, что называется идеалом универсальности, всеохватности [Mühlethaler, 1983, p. 15], и начинает восприниматься как кладезь мудрости (это можно соотнести с «учеными поэтами» в «Послании Офеи»).

Под пером Боккаччо в «Генеалогии языческих богов» поэты становятся подлинными теологами, ибо их вдохновляет истинный

---

облаке, значит, это фигуры богов и богинь, о чем будет говориться в словах или книге в дальнейшем, как это делалось у древних поэтов. И поскольку божество – это нечто духовное и возвышенное от земли, на иллюстрациях они изображены (буквально – *figurés*) – в облаках, и первая – богиня мудрости.

*«В моральном смысле выдумки такой»:  
фабула в позднем Средневековье (к вопросу о типологии и поэтике)*

---

Бог – так же, как и ветхозаветных пророков. Бог, Который Сам – Поэт, призвал поэтов, чтобы они в своем бурном творческом порыве (*fervor*) передали людям Его правду. И. Делег считает заслугой Боккаччо тот масштаб, который приобрела в «Генеалогии...» античная поэзия, питавшаяся мифологией. Боккаччо реабилитирует античную поэзию, как говорит исследователь, играя со словом «теология» [Воссасе, 2001, р. 10]. Толковать «фабулы» (мифы) – это труд теологов, но не современников Боккаччо, ведь речь о поэтической теологии. Она способна назвать истину, не объясняя ее. Фабула – кора, покров, оболочка, прекрасный вымысел, скрывающий истину. Последние столетия Средневековья добавляют: это ученый вымысел. Здесь начинает разрабатываться понятие «поэтрии» – поэтического дискурса, основанного на античных «фабулах» и, соответственно, скрывающего истину под благолепным покровом [Zumthor, 1978, р. 170; Евдокимова, 1990, с. 58].

Кристина Пизанская в «Послании Офеи» будет называть изложенные сюжеты не только фабулами или вымыслами, но еще и «историями». Это слово во французском позднем Средневековье означает не только историю страны, но чаще – историю королевского рода, мифологизированную в современном смысле слова. Современные специалисты говорят об этом новом нарративе как о «романе о королях» [Laurent, Andrieu, 2014]. И послание псевдоантичной богини Офеи адресовано Гектору, троянскому принцу. При этом в другом сочинении Кристины – «Книге о деяниях и добрых нравах короля Карла V Мудрого» – род французских королей возводится к Фарамону, внуку Гектора Троянского [Christine de Pizan, 1997, р. 47]. Эту легендарную родословную подхватит Жан Лемер де Бельж в «Прославлении Галлии и удивительных судьбах Трои», а потом – Ронсар во «Франсиаде». «Фабула», таким образом, приобретает новый смысл.

Водораздел между Средневековьем и Возрождением во многом пройдет по наличию или отсутствию толкования у «фабул». Средневековая традиция вплоть до конца XV в. считала необходимым сказать: «...в моральном смысле этого вымысла, в моральном смысле выдумки такой...» – так завершал Жан Роберте одно из своих поэтических ди о Зефире и Флоре (Зефир – милосердный супруг, который хочет вступить в брак с нашей бессмертной душой [Zumthor, 1978, р. 174]). Мы не хотим сказать, что Ренессанс

вовсе отказывается от толкований. Но заданная в «Генеалогии...» Боккаччо традиция видеть в античной «фабуле» знание, не нуждающееся не только в интерпретации, но даже и в рассказывании, – имеет прямую связь с античной культурой: П.-М. Вэн говорил о «звуковых пятнах» в лирике эпохи принципата Августа [Veune, 1983, p. 133]. Р. Дармон подчеркивает отсутствие связного изложения мифологических историй: фабула – это не то, что рассказывают. С ее точки зрения, это относится как к Боккаччо, так к мифографам XVI в. [Darmon, 2013, p. 35]: подобная концепция находит свое непосредственное отражение в литературе зрелого Ренессанса. Так, И. Делег утверждает, что история о Физис и Антифизис, рассказанная Пантагрюэлем в Четвертой книге романа Рабле [Rabelais, 1994, p. 614–615], иллюстрирует французскую гуманистическую игру слов – «*qui argue ment*» [Vossace, 2001, p. 13].

Боккаччо отдал право толковать «фабулу» только поэтам. И поэтический дискурс концентрируется вокруг поэтических толкований мифа и тех толкований, которые могут дать другие поэты первым толкованиям... Изложению фабулы в таком случае почти не остается места.

### Список литературы

1. Андреев М.Л. Инновация или реставрация // Литература Италии : темы и персонажи. – Москва : РГГУ, 2008. – С. 103–121.
2. Боккаччо Дж. Генеалогия языческих богов / вступ. ст. и пер. В. Библихина // Эстетика Ренессанса : в 2 т. – Москва : Искусство, 1981. – Т. 2. – С. 7–68.
3. Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего средневековья (XIV – первая треть XV века). – Москва : Наука, 1990. – 227 с.
4. Лукасик В.Ю. Миф до Ренессанса. – Москва : Либроком, 2010. – 224 с.
5. Фома Аквинский. Сумма теологии / пер. С.И. Еремеева, А.А. Юдина. – Киев : Эльга : Ника-центр ; Москва : Элькор-МК, 2002. – 770 с.
6. Vossaccio G. De genealogiis deorum gentilium : Liber quartus decimus [electronic edition]. – 2020. – URL: [https://la.wikisource.org/wiki/De\\_genealogiis\\_deorum\\_gentilium/Liber\\_quartus\\_decimus](https://la.wikisource.org/wiki/De_genealogiis_deorum_gentilium/Liber_quartus_decimus) (дата обращения: 15.04.2024)
7. Vossace. La Généalogie des Dieux païens (Genealogia Deorum gentilium). Livres XIV et XV, un manifeste pour la poésie / trad., prés., et annoté par Y. Delègue. – Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2001. – 136 p.
8. Christine de Pizan. Epistre Othea / éd. par G. Parussa. – Genève : Droz, 1999. – 541 p.

**«В моральном смысле выдумки такой»:  
фабула в позднем Средневековье (к вопросу о типологии и поэтике)**

---

9. *Christine de Pizan*. Le Livre des Faits et Bonnes Moeurs du roi Charles V le Sage / trad. et prés. par E. Hicks, Th. Moreau. – Paris : Stock, 1997. – 373 p.
10. *Darmon R.* Figuration, fable et théologie dans les traités de mythographie // Réforme, Humanisme, Renaissance. – 2013. – N 77. – P. 31–50.
11. Dictionnaire ancien français (Moyen Âge). – URL: <https://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/fable> (дата обращения: 15.04.2024)
12. Dictionnaire du Moyen français, (1330–1500). – URL: <http://zeus.atilf.fr> (дата обращения: 15.04.2024)
13. *Eustache Deschamps*. OEuvres complètes : 11 vol. / publ. par Queux de Saint-Hilaire. – Paris : Firmin-Didot, 1878–1903. – Vol. 1. – 415 p.
14. *Guillaume de Lorris et Jean de Meun*. Le Roman de la Rose. – Paris : LGF, 1992. – 1151 p.
15. *Laurent F., Andrieu É.* Histoire et chronique. La définition d'un genre // Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires / sous la dir. de S. Neiva et A. Montandon. – Paris : Droz, 2014. – 1171 p.
16. *Mühlethaler J.-Cl.* Poétiques du quinzième siècle : situation de François Villon et Michaut Taillevent. – Paris : Nizet, 1983. – 207 p.
17. *Rabelais F.* Pantagruel // Rabelais F. OEuvres complètes. – Paris : Gallimard, 1994. – P. 512–720.
18. *Veyne P.-M.* L'élégie érotique romaine. – Paris : Seuil, 1983. – 247 p.
19. *Zumthor P.* Le Masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens. – Paris : Seuil, 1978. – 313 p.

---

УДК: 82.0

DOI: 10.31249/lit/2024.03.02

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.<sup>1</sup> ПОЭЗИЯ И ТЕОЛОГИЯ ОТ МУССАТО ДО КРОЧЕ: К ИСТОРИИ ПОЭТОЛОГИЧЕСКОГО ТОПА

*Аннотация.* В статье прослеживается история одного из поэтологических топов – мыслительной схемы, в которой поэзия соплагается с теологией или противоплагается ей. Эта мыслительная схема присутствовала в том или ином виде на протяжении всей истории итальянской литературно-критической мысли. Одни теоретики склонялись к тому, что поэзия – это «вторая теология» или по крайней мере обладает равным достоинством и равной способностью к прозрению высших истин, другие, напротив, подчеркивали различие между этими двумя видами дискурсивной деятельности. При этом некоторые из них (Фома Аквинский, Савонарола и др.) отмечали «недостаток истины» в поэтическом творчестве, но более поздние авторы (от Беттинелли до Кроче) акцентировали ущербность теологического содержания в поэзии, противоречие между теологическим, теоретическим восприятием мира и поэтическим лирическим чувством, «интуицией» и т.п. В статье выдвигается тезис, что в итальянской теоретической мысли то или иное решение вопроса о соотношении поэзии и теологии связано с концепцией интенциональности поэтического творчества. Рассмотрены также смежные поэтологические топы и топосы: «истина под покрывалом вымысла», поэты-теологи, первоопыты, божественная инспирация поэта.

*Ключевые слова:* поэтологические топы и топосы; defectus veritatis; prisca poetae; одержимость; сон; рациональность; лириче-

---

<sup>1</sup> Лозинская Евгения Валентиновна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; jane.lozinsky@gmail.com

*Поэзия и теология от Муссато до Кроче:  
к истории поэтологического топоса*

---

ская интуиция; теологический роман; Фома Аквинский; Муссато; Кроче; Данте; Фичино; делла Фонте; Беттинелли.

*Для цитирования:* Лозинская Е.В. Поэзия и теология от Муссато до Кроче : к истории поэтологического топоса // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 22–30. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.02

LOZINSKAYA E.V.<sup>1</sup> Poetry and theology from Mussato to Croce: towards the history of poetological topoi

*Abstract.* The article traces the history of one of the poetological topoi, a thought scheme in which poetry is juxtaposed with or opposed to theology. This thought pattern has been present in one form or another throughout the history of Italian literary criticism. Some theorists tended to believe that poetry was a “second theology,” or at least had equal dignity and equal capacity for the looking into the higher truths; others, on the contrary, emphasized the distinction between these two kinds of discursive activity. Some of them (Thomas Aquinas, Savonarola, etc.) found the “lack of truth” in poetic work, but later authors (from Bettinelli to Croce) emphasized the inadequateness of theological content in poetry, the contradiction between theological, theoretical perception of the world and poetic lyrical feeling, “intuition,” etc. The article puts forward the thesis that in Italian theoretical thought one or another solution of the question of the correlation between poetry and theology is connected with the concept of intensionality of poetic creativity. Related poetological topoi and topoi are also considered: “truth under the veil of fiction”, poets-theologians, primordial poets, divine inspiration of the poet.

*Keywords:* poetological topoi; defectus veritatis; prisca poetae; frenzy; dream; rationality; lyrical intuition; theological romance; Thomas Aquinas; Mussato; Croce; Dante; Ficino; della Fonte; Bettinelli.

*To cite this article:* Lozinskaya, Evgeniya V. “Poetry and theology from Mussato to Croce: towards the history of poetological topoi”, Social sciences

---

<sup>1</sup> **Lozinskaya Evgeniya Valentinovna** – Senior Researcher at the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; jane.lozinsky@gmail.com

and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2024, pp. 22–30. DOI: 10.31249/lit/2024.03.02 (In Russian)

В начале XIV в. Альбертино Муссато построил свои поэтологические послания вокруг идеи о том, что поэзия – это вторая теология (Ер. 7: 21–22) [Mussato, 2020, p. 351]. В начале XX в. Бенедетто Кроче разграничил и противопоставил в «Комедии» Данте «лирическое начало» и «теологический роман», первое мыслилось как воплощение собственно «поэзии», второй – антипоэтической «структуры» [Croce, 1921]. Было ли это различие между позициями двух великих теоретиков поэзии следствием их индивидуальных особенностей или отражением исторической эволюции итальянской поэтологической мысли? И вообще – принадлежат ли Муссато и Кроче единой поэтологической традиции?

При изучении истории поэтик в первую очередь обращают на себя внимание бесчисленные совпадения формулировок и мыслительных схем, воспроизводящихся в разных, часто далеких от первоначального, контекстах и с разными целями, но вместе с тем составляющих структуру – «одновременно устойчивую и вариативную» [Махов, 2010, с. 10]. А.Е. Махов предложил называть конститутивные элементы этой структуры поэтологическими топосами, а историю поэтики мыслить как своего рода их «*ars combinatorica*» [Махов, 2010, с. 72]. Развивая идеи Махова, я предложила разграничить собственно *топосы* в курциусовском понимании (конкретные образы и формулировки) с мыслительными схемами, воплощающими собой устойчивую теоретическую перспективу, способ взглянуть на поэзию, и которые я назвала поэтологическими *топами*, отсылая к исходному аристотелевскому пониманию термина [Лозинская, 2022]. Поэтологический топ (мыслительная схема) порождает целое множество поэтологических топосов (повторяющихся поэтологических образов и идей).

В настоящей статье будет сделана попытка проследить судьбу отдельного поэтологического топа, т.е. общей мыслительной схемы, в рамках которой поэзия соплагается или противопоставляется теологии, а также показать, в каких конкретных поэтологических топосах она реализуется и к каким поэтологическим выводам приводит.

Само сопоставление поэзии и теологии в отчетливом теоретическом виде мы находим впервые у Фомы Аквинского (впервые –

*Поэзия и теология от Муссато до Кроче:  
к истории поэтологического топa*

---

с некоторыми оговорками, разумеется). С одной стороны, поэзия противопоставлена теологии, поскольку в ней имеется некий недостаток истины (*defectus veritatis*) [прив. по: Эко, 2003, с. 101]. С другой стороны, св. Фома обращает внимание на то, что и поэзия и теология используют иносказания, аллегории, но поэтические их разновидности обладают только буквальным смыслом, а теологические – помимо смысла буквального, также комплексом смыслов духовных (*sensus spiritualis*). Может показаться странным утверждение, что некоторые аллегории обладают только буквальным смыслом. Однако следует понимать, что именно Фома вкладывает в этот термин. Буквальный смысл – это тот смысл *quem auctor intendit* (то, что намеревается сказать автор) [прив. по: Эко, 2003, с. 104]. В поэзии смысл в иносказательные выражения вкладывается автором и толкуется читателем исходя из правил риторики. Так, например, если Беатриче означает собой теологию, а св. Лючия – благодать просвещающую, эта связь между означаемым и означаемым определяется намерением Данте. Высшие, или духовные, смыслы появляются тогда, когда в тексте можно обнаружить значения, которые сам автор не имел в виду, когда он рассказывал о событиях, не зная, что эти события предусмотрены Богом как знаки чего-то иного (скажем, жертвоприношение Исаака как образ крестной жертвы Христа).

С этим рассуждением обычно связывается оппозиция аллегории *in verbis* и *in factis*, а также концепция многосмысленного толкования, но не менее важно подчеркнуть другой его аспект – вопрос об интенциональности. Смысл текста применительно к Писанию – результат Божественного Откровения, и автор выступает прежде всего как его проводник. Между тем поэзия, как и любое другое искусство, согласно св. Фоме, «изобретено старанием человека» [цит. по: Эко, 2003, с. 104], оно продукт его целенаправленной дискурсивной деятельности, именно поэтому в нем может скрываться только буквальный смысл. Таким образом, школьный вопрос «что хотел сказать автор» является сущностным для поэзии, определяет особенности поэтического смыслопорождения.

Именно в этом контексте следует рассматривать теории поэзии, противоположные томистским представлениям, но находящиеся в рамках того же поэтологического топa, той же рамки или оптики для рассуждений о поэзии. Наиболее яркое воплощение эта

позиция нашла в посланиях Альбертино Муссато, где поэзия не противопоставляется теологии, а почти отождествляется с ней. Это касается, с одной стороны, содержания поэзии: «Муза посредством мистических речений учит тем же основам, о которых говорится в Книге Бытия простыми словами» (*Que Genesis planis memorat primordia verbis, nigmate maiori mystica musa docet*) (Ep. 4:47–48) [Mussato, 2020, p. 198]. И здесь стоит отметить, что не прямое выражение высших смыслов представляется элементом поэтического дискурса, а не Писания. С другой стороны, Муссато подчеркивает особую роль поэтов как избранников Небес, исполняющих их волю (*Divini per secula prisca poete // esse pium celis edocuere Deum*) (Ep. 7:15–16) [Mussato, 2020, p. 351].

В античной поэзии Муссато ищет своего рода аллегории *in factis*, устанавливая соответствие между событиями, описанными в Ветхом Завете и у древних поэтов (например, война между Зевсом и титанами и строительство Вавилонской башни). Сама эта идея не нова, но «в отличие от более ранних христианских защит поэзии, Муссато в своих параллелях доходит почти до отрицания исключительности христианского Откровения» [Witt, 2015, p. 451]. Если Тертуллиан или Лактанций исходили из представления о знакомстве античных поэтов с Ветхим Заветом, Муссато видит причину этих аналогий в божественной инспирации. Поэт не может полностью осознавать, что именно он говорит; смысл произведения определяется не только и не столько его намерением, сколько первоначальным агентом инспирации. Это находит воплощение в формуле: поэты были сосудами божества (*vas erat ille dei*) и поэтому их стали называть *vates* – пророками (Ep. 7:19–20) [Mussato, 2020, p. 351].

В неоплатонических теориях, организованных вокруг топоса божественной инспирации поэтов и связанной с ней идеи отсутствия у них собственной интенциональности, поэзия мыслилась не как рациональная деятельность, а уподоблялась иным состояниям сознания – в первую очередь сну, как в «Акции» Понтано, или выходу души за пределы тела в результате медитаций, как у Фичино. Благодаря тому, что поэт пребывает в этом состоянии, он и получает доступ к высшим истинам.

Противоположная тенденция – рассматривать и поэзию, и теологию как рациональную деятельность – сводила теологиче-

*Поэзия и теология от Муссато до Кроче:  
к истории поэтологического топа*

---

ские истины к некоторому комплексу знаний, которые поэт приобрел в процессе своего обучения, а потом отразил в своем творчестве. Эта линия рассуждений приведет к идее поэта – не пророка, а полимата, и в конечном счете – к отрицанию собственно теологического содержания поэзии. Началось все с секуляризации и рационализации первопоэтов. Это явление заметно уже в конце XV в. в «Поэтике» Бартоломео делла Фонте [Trinka, 1966]. В его представлении первопоэты осуществляли связь с божественным, но не вследствие одержимости или «тайного единобожия древних поэтов», а потому что поэтические жанры имели сакральную функцию: лирика прославляла богов и героев, элегия оплакивала мертвых и т.д. Делла Фонте особо подчеркивает не мистичность, а энциклопедичность знаний, которыми обладали и обладают поэты, и именно ею объясняет кажущуюся темноту и запутанность поэтического языка. Поэты не стремятся к сложности; ее причина – в том, что понимание их творений требует большого объема знаний.

Если делла Фонте в первопоэтах видит модель поэтов вообще, то Джован Марио Крешимбени в начале XVIII в. проводит разграничение между поэтами ранними и поздними: первопоэты выражали в аллегорических формах мистические истины, недоступные тогда людям в каком-либо ином виде. Теперь же, когда эти истины, благодаря распространению просвещения, могут быть объяснены средствами разума, следование примеру первых поэтов становится бессмысленным занятием [Crescimbeni, 1712, p. 58]. Отсюда уже недалеко до прямого осуждения аллегоризма, теологического содержания и энциклопедической учености в поэзии, нашедшего выражение в «Вергилиевых письмах» Саверио Беттинелли. Беттинелли порицает «Комедию» Данте, выводит ее за рамки поэзии именно на этом основании [Bettinelli, 1930, p. 10–11].

Можно ли вписать в эту поэтологическую традицию теорию Кроче – по крайней мере, в том, что касается итальянского поэтологического топа «поэзия и теология»? Одним из ключевых моментов эстетики Кроче стала идея о том, что поэзия и другие искусства – суть выражения «интуиции», особой формы познания, противопоставленной его логической форме, с концептами и силлогизмами. В основе искусства лежит интуиция как «познание индивидуального». Одновременно с этим у Кроче отсутствует разграничение между формой и содержанием такого познания. Каждая

интуиция или каждое подлинное представление есть в то же время и выражение. Поэзия – не что иное, как совокупность «удавшихся выражений» [Cantillo, 2013, p. 61–62].

На первый взгляд, подобная поэтика может быть соотнесена с поэтологическим топом *поэзия и теология* лишь в негативном смысле. Кроче утверждает несовместимость поэзии и аллегории, и – шире – так называемой структуры, к которой относит все аллегорическое, теологическое содержание «Комедии». Это разграничение нашло выражение в одном из самых цитируемых отрывков из его книги «Поэзия Данте» [Croce, 1921], в которой теоретическая эстетика философа воплотилась в практическом анализе поэмы. Кроче пишет о фигуре Беатриче, появляющейся в последних песнях Чистилища и в Рае, где она «аллегорически должна быть всем тем, что Данте хотел нафантазировать и его толкователи нафантазировали (Теологией, Откровением, действующим интеллектом и так далее), но которая, несмотря на нагромождение подобных наименований, в поэзии просто – женщина, которую прежде любили, а теперь она счастлива и прославлена, и одновременно благоволит и помогает тому, кто ее издавна любил» [Croce, 1921, p. 22]. С одной стороны, казалось бы, Кроче поддерживает идею о наличии в поэзии лишь буквального смысла. С другой стороны, этот смысл не продукт рациональной авторской интенции, он выражает непосредственное чувство поэта, Кроче отвергает значимость рациональной интенции автора, – «то, что Данте хотел нафантазировать».

Однако это не является отрицанием теологического смысла поэмы, хотя он получает выражение не в аллегорической, иносказательной и рациональной форме, а в форме лирической интуиции. Анализируя завершающие моменты второй и третьей частей «Комедии». Кроче показывает, как буквальный, т.е. собственно поэтический смысл образов сближается с доктринальным, а аллегория «преобразуется полностью в образы», практически уничтожаясь как аллегория *per se*. Например, при появлении «жены, облеченной в белое» в конце Чистилища ключевым компонентом становится «чувство поэта, который видит, как перед его глазами разворачиваются образы, полные мистического значения, к которому приучили Библия и христианское искусство» [Croce, 1921, p. 130]. Именно в этом чувстве – поэзия, которая не служит аллегории, но на ней основывается и ею пользуется.

*Поэзия и теология от Муссато до Кроче:  
к истории поэтологического топа*

---

И все же в Рае, по мере приближения к Богу, то чувство, что испытывает и наблюдает поэт, становится все более и более не поддающимся выражению, отсюда ограниченность дантовских образов в завершающих песнях Рая, поэт «сокращает свою палитру до одного цвета, который может различаться лишь по интенсивности» [Сросе, 1921, р. 143]. Та беспредельная радость, которая одновременно есть свет Рая, «не позволяет себя изобразить и даже помыслить» [Сросе, 1921, р. 142]. Поэзия Рая поэтому «возникает из борьбы против конститутивного предела, порожденного контрастом между бесконечностью интенции и конечностью репрезентации» [Cantillo, 2013, р. 71]. И поэтому поэзия «Рая» в известном смысле дефектна, фантазия не способна воссоздать невыразимое, передать его, не уклоняясь в перспективу интеллекта, в абстрактные концепты. Это возвращает нас к исходному моменту нашего повествования – к томистской концепции недостатка истины (*defectus veritatis*).

По сути дела, Кроче принадлежит к итальянской поэтологической традиции, но не потому что использует ее поэтологические топосы, а потому что чувствует напряжение, существующее между поэзией как воплощением поэтической интенции и теологической истиной: поэзия как выражение не может выразить невыразимое. Но именно существование такого напряжения привело к возникновению поэтологического топа, мыслительной схемы, сопологающей поэзию и теологию.

Однако это напряжение между теологией и поэзией было снято позднее в неотомизме, притом самым парадоксальным образом. Жак Маритен видит общность целей теологов и поэтов в том, чтобы показать, что физический, обыденный мир пронизан *claritas* и *consonantia*, материальное принципиальным образом открыто в то, что превосходит его и является основой, имманентное является путем к трансцендентному. Истинное искусство, по Маритену, всегда неполно, поскольку не может достичь того совершенного видения, которого ищет, в нем всегда есть тот род несовершенства, которым «бесконечное уязвляет конечные сущие» [Маритен, 2004, с. 160]. Однако именно здесь он обнаруживает не различие, а сходство между теологами и поэтами: и те и другие неизбежно подходят к тому пределу, когда любые слова терпят поражение, видение настолько превосходит выражение, что только признание

собственной неудачи становится единственным способом выразить это видение.

### Список литературы

1. *Лозинская Е.В.* Поэтологические топосы, или Академическое воспоминание в неакадемическом стиле // «В ответ на лучшие дары»: венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / сост., авт. предисловия Алиса Львова; общ. ред. О.Л. Довгий, А. Львовой. – Тула: Аквариус, 2022. – С. 95–105.
2. *Маритен Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии / пер. с франц.; переводчик – В.П. Гайдамака. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 400 с.
3. *Махов А.Е.* Европейская поэтика: темы и вариации // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. – Москва: Издательство Кулагиной: Интрада, 2010. – С. 7–72.
4. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. – Санкт-Петербург: Алетея, 2003. – 256 с.
5. *Bettinelli S.* Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici / a cura di Alfieri V.E. – Bari: Gius. Laterza & figli, 1930. – 334 p.
6. *Cantillo G.* «Leggere Dante “da solo a solo”». Note in margine a *La poesia di Dante* // Bollettino filosofico. – 2013. – Vol. 28. – P. 59–72. DOI: 10.6093/1593–7178/2134
7. *Crescimbeni G.M.* La bellezza della volgar poesia. – Roma: Per Antonio de’ Rossi alla piazza di Ceri, 1712. – 229 p.
8. *Croce B.* La poesia di Dante. – Bari: G. Laterza, 1921. – 228 p.
9. *Mussato A.* Epistole metriche / ed. crit. a cura di L. Lombardo. – Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2020. – 416 p.
10. *Trinka C.* The unknown Quattrocento poetics of Bartolommeo della Fonte // Studies in the Renaissance. – 1966. – Vol. 13. – P. 40–122.
11. *Witt R.G.* Coluccio Salutati and the conception of the poeta theologus in the fourteenth century // Renaissance quarterly. – 1997. – Vol. 30. – P. 538–563.
12. *Witt R.G.* The poeta-theologus from Mussato to Landino // The European legacy. – 2015. – Vol. 20, N 5. – P. 450–461.

---

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.09

DOI: 10.31249/lit/2024.03.03

ЮРЧЕНКО Т.Г.<sup>1</sup> ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ УТОПИЯ МОДЕРНИЗМА. Рец. на кн.: Жеребин А.И. Место встречи – утопия : из истории литературных отношений России, Германии, Австрии. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2023. – 421 с.

*Аннотация.* Рецензируемое издание представляет собой собрание очерков, посвященных литературе модернизма, трактуемого как последняя манифестация гуманистической утопии духовно-нравственного преображения жизни. Это пространство утопии как место «встречи» русской и немецкоязычной литератур освещено в четырех разделах книги в разных аспектах: «Герменевтическая утопия» – о литературе как открытом утопическом пространстве и соотношении всемирной литературы и национальных литератур; «Вокруг “Третьего царства”» – об идее чувственно-сверхчувственного синтеза и ее проявлении в литературах Германии и России; «Русский спор с Фрейдом» – о судьбе психоаналитического дискурса на русской почве; «Империя и революция» – о метафизическом смысле общественно-исторических преобразований. В рецензии дан краткий обзор разделов и сделан вывод о том, что представленный подход к проблеме модернистского дискурса весьма продуктивен: он позволяет более объемно выявить особенности литературы модернизма – с одной стороны, а с другой – в контексте описанного общего смыслового и герменевтического пространства по-новому раскрыть аспекты русско-немецкого культурного диалога.

---

<sup>1</sup> Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; yurchenko2003@mail.ru

*Ключевые слова:* модернизм; герменевтическая утопия; немецкая литература; русская литература; диалог культур; теория перевода.

*Для цитирования:* Юрченко Т.Г. Герменевтическая утопия модернизма [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 31–44. – Рец. на кн.: Жеребин А.И. Место встречи – утопия : из истории литературных отношений России, Германии, Австрии. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2023. – 421 с. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.03

YURCHENKO T.G.<sup>1</sup> Hermeneutic utopia of modernism. Book review: Zherebin A.I. Meeting Place – Utopia: From the History of Literary Relations of Russia, Germany, Austria.

*Abstract.* The book under review is a collection of essays dedicated to the literature of modernism interpreted as the latest manifestation of the humanistic utopia of spiritual and moral transformation of life. This space of utopia as the “meeting place” of Russian and German-language literature is described in four sections of the book in different aspects: “Hermeneutic utopia” – about literature as an open utopian space and the relationship between world literature and national literatures; “Around the ‘Third Kingdom’” – about the idea of sensual–trans-sensory synthesis and its manifestation in Russian and German-language literatures; “Russian dispute with Freud” – about the fate of psychoanalytic discourse in Russia; “Empire and revolution” – on the metaphysical meaning of socio-historical transformations. The review provides the brief overview of the sections and concludes that the presented approach to the problem of modernist discourse is very productive: it allows us to more comprehensively identify the features of modernist literature, from the one hand, and from the other – to reveal in a new way aspects of Russian-German cultural dialogue in the context of the described common semantic and hermeneutical space.

*Keywords:* modernism; hermeneutic utopia; German literature; Russian literature; dialogue of cultures; translation theory.

---

<sup>1</sup> **Yurchenko Tatiana Genrikhovna** – Senior Researcher at the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; yurchenko2003@mail.ru

*To cite this article:* Yurchenko, Tatiana G. “Hermeneutic utopia of modernism. Book review: Zherebin A.I. Meeting Place – Utopia: From the History of Literary Relations of Russia, Germany, Austria”, *Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies*, no. 3, 2024, pp. 31–44. DOI: 10.31249/lit/2024.03.03 (In Russian)

Новая книга доктора филологических наук Алексея Иосифовича Жеребина, известного своими исследованиями по германистике (см., напр.: [Жеребин, 2009; Жеребин, 2011; Жеребин, 2012]), объединяет работы, посвященные диалогу культур России, Германии и Австрии в эпоху модернизма, простирающуюся, отмечает автор, от позднего Просвещения и романтизма конца XVIII в. до неоавангарда и первых проявлений разрушившего своим принципом плюрализма семантическую целостность мира постмодернизма XX в. В свете свершившейся деконструкции модернизм явил собой заключительный этап гуманистической утопии – «последнюю форму культурного творчества на службе большой сотериологии» [Жеребин, 2023, с. 397]. Устанавливаемое сходство немецкого и русского модернизма в отношении к действительности, преломившееся в эквивалентных тематических комплексах, позволяет исследователю рассматривать русско-немецкий диалог как некий сверхтекст – общий смысловой континуум, основное содержание которого определяется (со ссылкой на И.П. Смирнова [см.: Смирнов, 2015]) как резкое противоречие между эмпирической историей общественно-политических практик (войны, колонизация, социальные реформы и т.д.), имеющих своей задачей установление власти, и историей идеалов, нацеленной на тотальное, преобразующее мир переустройство.

Именно как утопия спасения, переводящая «идеи и образы, подсказанные социальной действительностью, в зону контакта с абсолютным будущим», «пока искусство и философия мыслились как сила, способная одержать победу в состязании с социальной действительностью» [Жеребин, 2023, с. 7–8], трактуется модернизм исследователем. И именно в этом утопическом пространстве «восприятия и преобразования жизни» усматривается «встреча» русской и немецкоязычной литератур.

В книге представлены разные аспекты этой «встречи»: «мировая литература – национальная литература», «чувственно-материальная действительность – духовная реальность», «сознание –

бессознательное», «империя – революция», в соответствии с которыми статьи группируются по четырем разделам.

В первом разделе – «Герменевтическая утопия» – речь идет о литературе как открытом утопическом пространстве. Выдвинутая А.Н. Веселовским в конце XIX в. идея «исторической поэтики» положила начало подходу к истории всемирной литературы как объекту научной мысли: предложенный ученым сравнительно-исторический метод позволил рассматривать мировую литературу не как сумму всех литератур или некоторый канон избранных произведений, но как высшее единство, развивающееся по своим внутренним законам. С этой точки зрения, указывает А. Жеребин, история всемирной литературы обнаруживает свою связь с герменевтическим кругом, где целое понимается на основании отдельного, а отдельное – в связи с целым; выход из этого круга всегда иллюзорен. «Если результатом детального исследования каждой из частей становится необходимость переоценки первоначального представления о смысле целого, а смысл целого, обновляясь, заставляет все снова и снова возвращаться к исследованию частей в новой перспективе, то перед нами бесконечность, граничащая с утопией – утопией всемирной литературы, а в более широком плане – и эстетической гармонии мироздания» [Жеребин, 2023, с. 13].

Сама концепция мировой литературы явилась детищем романтической эпохи с ее идеей мистической диалектики: от примитивной неразделенности Бога и мира (золотого века) к сложному единству противоречащих друг другу индивидуальных форм (Царству Божию). Сформулированная Гёте оппозиция «национальная литература – мировая литература» как раз и предполагала интеграцию различных в своих национальных особенностях литератур как равноправных и взаимообусловленных частей единой системы.

К проблеме единой всемирной литературы вернулся Э. Ауэрбах, согласно которому мировая литература представляла «не как эмпирическая реальность, подлежащая научному описанию, но как эвристическая модель, позволяющая видеть частное по-иному, в ответах целого» [Жеребин, 2023, с. 27]. Таким образом, наука, которая может изучать только отдельные части всемирной литературы, оказывалась противопоставленной мифу, которому доступно осознание целого.

В аспекте «герменевтической утопии» рассмотрена в книге и проблема перевода. Герменевтика как теория понимания и искусство интерпретации, может стать, считает исследователь, который и сам, напомним, является практиком перевода, теоретическим основанием новой науки транслатологии, предмет которой выходит далеко за рамки лингвистической процедуры переложения с одного языка на другой. Отец герменевтики Х.-Г. Гадамер указывал на непреодолимую границу – культурную и историческую, отделяющую переводчика от текста. Однако разность языков – не только беда, но и благо, считает А. Жеребин, способствующее рождению новых смыслов, возникающих благодаря переводу на пересечении своего и чужого. Перевод как инструмент межкультурного общения «и есть тот процесс, в котором исходный текст умирает в своем прежнем качестве и возрождается в новом. Задача перевода – сделать так, чтобы текст перестал быть самим собой, развернуть его смысловой потенциал, обогатить, оплодотворить его ценностями своей культуры» [Жеребин, 2023, с. 40–41]. Это то, что на языке герменевтики Гадамера называлось «транспозицией» – перемещением, вживанием переводчика в чужой язык и чужую мысль. Возникает у Гадамера и понятие «слияние горизонтов», которое А. Жеребин считает основным как для герменевтики, так и для теории перевода. У Гадамера речь идет о горизонтах настоящего и прошлого, но, полагает исследователь, это применимо и к горизонтам синхронным, национальным, причем слияние не означает неразличимости элементов, но лишь открытость другому, наличие общей зоны смыслообразования.

Рассмотрены три концепции перевода как науки, возникшие в конце XX в. Одна из них принадлежит автору книги «После Вавилона» Джорджу Стайнеру [Steiner, 2004], полагающему, что переводчик в процессе работы проходит своего рода «герменевтический маршрут», включающий несколько этапов: от уверенности, что оригинал достоин перевода, и доверия к его смыслу, через насильственное овладение этим смыслом как чуждым, вплоть до уничтожения реальности воспроизводимого текста, затем к преодолению агрессии путем присвоения оригинала, пересадки его на почву своего сознания и культуры и дальнейшего «развертывания смыслового потенциала оригинального текста» как компенсации семантического ущерба (reciprocity), нанесенного тексту в ходе

«герменевтической аннексии» [Жеребин, 2023, с. 51]. Пример такого приращения смысла – вольные переводы Эвариста Парни, выполненные Пушкиным и превратившие второразрядного французского поэта в иностранного классика русской литературы.

Опытом синтеза компаративистики и транслатологии называет А. Жеребин концепцию Ю.М. Лотмана, изложенную в ряде работ 1980-х годов [см. Лотман, 1992; Лотман, 1996; Лотман, 2002]. Переключая внимание с личности переводчика на национальную культуру, рассматриваемую как коллективная семиотическая личность, Лотман, подобно Стайнеру, исследует межкультурный диалог как состоящий из нескольких этапов, перекликающихся с теми, что выделил Стайнер. Конечным результатом становится «возвратное движение» (в терминологии Стайнера – *reciprocity*): принимающая культура начинает возвращать чужой традиции ее собственные ценности, но обогащенные воспринявшей их средой.

Третья модель взаимодействия культур принадлежит французскому германисту Мишелю Эспаню [см.: Эспань, 2009]. Согласно его концепции, при переходе культурных границ семантические трансформации неизбежны, но тем самым текст возрождается в новом качестве, его смысл обогащается. Модель культурного трансфера Эспаня в известном смысле представляет собой синтез герменевтической модели Стайнера и семиотической – Лотмана: «Перемещенные артефакты становятся частью культурной памяти воспринявшей их культуры, вступают во взаимодействие со множеством других ее элементов, синхронных и извлекаемых из прошлого, и образуют вместе с ними объект творческой рецепции, пространство свободы и эксперимента» [Жеребин, 2023, с. 57]. Но ключевую роль в этом трансфере играет личность посредника.

Исследователь подчеркивает различие терминов «переводоведение» и «транслатология»: «Если преимущественным предметом переводоведения является поэтика перевода и его эстетические критерии, то преимущественный предмет транслатологии – это изменение социокультурной функции переводной литературы по сравнению с оригинальной» [Жеребин, 2023, с. 67]. Транслатология, таким образом, имеет непосредственное отношение к сравнительному изучению литератур. И наоборот: современная компаративистика, сосредоточенная на условиях и формах трансляции, может рассматриваться как одна из дисциплин науки о переводе.

В направлении транслатологии, по мнению А. Жеребина, движется Ю. Тынянов, заметивший в статье «Тютчев и Гейне» (1922), что Тютчев в своих переводах Гейне полемизирует с немецким поэтом с позиции романтизма, стилизуя державинские формы. Исследователь обращается и к этюду Тынянова «Блок и Гейне» (1921) – одному из «первых опытов обращения к технике поэтического перевода в аспекте сравнительного изучения литератур» [Жеребин, 2023, с. 86], где «типологическое сравнение разнонаправленных художественных систем Блока и Гейне служит Тынянову отправным пунктом для перехода к анализу различных вариантов осмысления социальной функции искусства» [Жеребин, 2023, с. 88]. И если в статье «Тютчев и Гейне» транслатологический аспект выражен не явно, то в статье «Блок и Гейне» представлены оба аспекта – и переводоведческий, касающийся поэтики перевода, и транслатологический, имеющий отношение к социальной функции перевода.

Размышляя о разграничении между интерпретацией, подразумевающей раскрытие семантического потенциала рассматриваемого произведения путем включения его в современный смысловой контекст (а в отношении изучения иностранной литературы – перенесение произведения в смысловое поле другой культуры и вовлечение его в диалог с читателем-интерпретатором с иным ментальным опытом), с одной стороны, и историческим анализом, предполагающим извлечение некоего воплощенного в произведении смысла, – с другой, исследователь отмечает явный сдвиг в сторону интерпретации, концепции открытого смысла. Перефразируя понятие Гадамера «слияние горизонтов», А. Жеребин формулирует так: «...свой горизонт, т.е. горизонт родной культуры интерпретатора, образуется не иначе, чем через контакт с чужим; он не существует сам по себе, подобно тому как не существует сам по себе и горизонт изучаемого иностранного текста, который мы пытаемся реконструировать. Отсюда следует, что акт понимания требует выхода за рамки дихотомии глобализации и национально-исторической локализации. Слияние горизонтов происходит в том случае, когда интерпретатор, не отказываясь от “своего”, делает его инструментом понимания “чужого”, а “чужое” – инструментом понимания “своего”» [Жеребин, 2023, с. 96–97].

Первый шаг инокультурной интерпретации – историческая реконтекстуализация. Второй – осознание того, что это не означает истинного понимания текста. Декларируемый в отечественном литературоведении идеал «обратного перевода» на практике нередко подменяется русской перспективой. Яркий пример – книга В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), где вся концепция, подчеркивает А. Жеребин, выстроена на русском фундаменте.

Солидаризируясь с мыслью В. Дильтея, что гуманитарные науки ориентированы не на объективное объяснение, но на интересубъективное понимание, исследователь замечает, что «современная интернационализация не означает отмены культурных различий. Именно игра на этих различиях, их педалирование или деконструкция, образуют *raison d'être* русского литературоведения западного цикла» [Жеребин, 2023, с. 105–106]. Многие отечественные исследования зарубежной литературы в основе своей являются компаративистскими, поскольку мышление исследователя детерминировано кодом его национальной культуры. Осознать этот факт, чтобы продуктивно использовать свою «внезаходимость» (термин М.М. Бахтина), считает А. Жеребин, – насущная задача русской науки о литературах Запада, если она хочет считаться фактом русской культуры и играть в международных исследованиях самостоятельную роль.

Второй раздел – «Вокруг “Третьего царства”» – включает статьи о гуманистической утопии «Третьего царства» как синтеза одухотворенной плоти и воплощенного духа в произведениях русского и немецкого модернизма. Романтическая утопия «Царства Божия» как религиозной и эстетической «революции духа» рассматривается на примере романа Гёльдерлина «Гиперион». Утопия Гёльдерлина «предполагает реализацию христианской идеи спасения в посюстороннем мире исторической действительности, в форме “свободного государства”, которое завоюет себе место на земле. Имя этого государства, а точнее братства свободных людей, – “священная теократия красоты”» [Жеребин, 2023, с. 116], создаваемая гражданами как художниками своей жизни. Исследователь устанавливает параллель между ситуацией, в которой оказались немецкие романтики, отвернувшиеся от диктатуры предавших религиозную идею «революции духа» якобинцев, и тем положением

вещей, с которым столкнулись русские мыслители начала XX в.: концепция «Третьего царства» Д.С. Мережковского обнаруживает свою близость с утопией Гёльдерлина.

Конфликт чувственно-материального и духовно-нравственного сближает русский декаданс и с радикальной антропологией Ф. Ницше, чьим присутствием пронизаны сочинения Мережковского. Опровергая утверждение о наличии специфически русской концепции ницшеанства, согласно которой трактовка сверхчеловека как ступени на пути к Богочеловеку Христу принадлежит В. Соловьеву, а идея отождествления Диониса и Христа – Вяч. Иванову, А. Жеребин замечает, что образы христианского и языческого богов сближает сам Ницше, когда одну половину своих писем Козиме Вагнер в 1899 г. подписывает словом «Распятый», а другую – именем Диониса.

Гуманистическая утопия «Третьего царства» как немецко-русский (западно-восточный) культурный синтез присуща и Томасу Манну, для которого русская литература – и прежде всего, русский роман, стала воплощением человечности, «святой русской литературой», и на которого большое влияние оказали идеи Д. Мережковского.

С идеей «Третьего царства» сопоставляется и концепция богочеловечества Мартина Бубера, в которой исследователь усматривает «транскрипцию “мистического реализма” йенских романтиков, восходящего, в свою очередь, ко всей широчайшей традиции средневековой мистики и возрожденного к новой жизни в эпоху русского религиозно-философского Ренессанса» [Жеребин, 2023, с. 190].

Еще одним участником русско-немецкого диалога, привлечшим внимание исследователя, стал Отто Вейнингер, который в своей книге «Пол и характер» (1903), обличая моральную деградацию общества и призывая к нравственному очищению, бросил вызов русской культуре с ее стремлением к богочеловеческому синтезу. Самоубийство автора в том же 1903 г. явилось протестом против лжи современной феминизированной (а женщина, по Вейнингеру, – противоположность божественного в человеке) жизни во имя чистого духа и одновременно разрывом с многовековой традицией обожествления жизни. Русские символисты приняли этот вызов, выдвинув концепцию одухотворенной плоти и вопло-

ценного духа. «Русская критика, – пишет А. Жеребин, – актуализирует имеющиеся у Вейнингера черты “русского мировоззрения” (апокалиптический максимализм, бинарную структуру мышления, онтологическое понимание психологии), вовлекает его текст в национальное пространство религиозно-философского дискурса, а затем выбрасывает его переработанным по структуре своего языка как объект полемики, которая служит прояснению и уточнению собственной позиции – утопии андрогинной культуры» [Жеребин, 2023, с. 208].

Отдельное внимание в рамках общей проблематики книги уделено судьбе психоанализа на русской почве, чему посвящен третий раздел – «Русский спор с Фрейдом». Критика фрейдизма с позиции религиозного символизма прослеживается, в частности, в книге «Этика преображенного Эроса» Б.П. Вышеславцева (1931), противопоставившего фрейдистскому либидо эрос Платона, понимаемый как «эротическая энергия восхождения к абсолютному совершенству богочеловечества» [Жеребин, 2023, с. 234]. Другой представитель философии русского религиозного возрождения, С.Л. Франк, в своей статье «Психоанализ как мировоззрение» (1930) утверждению Фрейда о том, что человеком управляют архаические бессознательные сексуальные влечения, вытесненные культурным сознанием и подлежащие освобождению воспоминанию, противопоставил первоначальную причастность человека божественному всеединству, «бытие человека в Боге, абсолютное тождество человеческого сознания с божественным» [Жеребин, 2023, с. 238], т.е. царство свободы, а не необходимости.

Интерес к Фрейду прослеживается и в творчестве футуристов группы «41°» (Алексей Кручёных, Илья Зданевич, Игорь Терентьев), где глубинные пласты психики находят выражение в зауми, смысловых и звуковых сдвигах, свободных ассоциациях, игре с описками и опечатками и др. Элементы психоаналитического дискурса вписаны у поэтов, отмечает А. Жеребин, в более широкий контекст, где на первом плане – утопия творческого хаоса и зарождение нового космического сознания, что самому Фрейду, отвергавшему религиозно-мистическое сознание как иллюзию, было принципиально чуждо.

Психоанализ был осмыслен, отмечает исследователь, во многом сходно символистами и марксистами, которых сближало

«отношение к искусству как к функции общественного бытия, т.е. того, что само искусством пока не является, но должно им стать... Марксизм, как и символизм, входит в авангардистскую парадигму в той мере, в какой их эстетические программы предполагали переосмысление принципа автономии искусства и выдвигали задачу ретотализации культуры» [Жеребин, 2023, с. 263].

Рассматривая фрейдомарксизм, синтезировавший психологическое и социальное и ставший наиболее ярким эпизодом усвоения фрейдизма в России, исследователь обращается к книге Л. Троцкого «Литература и революция» (1923), отмечая, что работа пронизана идеей онтологизации искусства в духе авангардизма и трактует социальную революцию как эстетическую деятельность по созданию нового человека-художника, позволяющую одержать победу над силами бессознательного (по аналогии с победой над хаосом капитализма в экономике) не подчинением «принципа удовольствия» «принципу реальности», как у Фрейда, но снятием противоречия между ними.

Важным этапом на пути к религиозному сознанию становится после 1910 г. в России и рецепция аналитической психологии Юнга, отождествившего выдвинутое им понятие «архетипа» с эйдосами Платона. «Общим знаменателем, который обеспечивал возможность диалога, даже синтеза символистских и психологических концептов, служила расширительная, восходящая к Платону трактовка эроса как творческой энергии жизни» [Жеребин, 2023, с. 279]. Увлечение Юнгом наиболее отчетливо, считает А. Жеребин, выразилось у Б.П. Вышеславцева, а также – у Вяч. Иванова, прежде всего, в его культурфилософской прозе 1930-х годов: эссе «Русская идея» (1930), книге «Достоевский. Трагедия – миф – мистика» (1932), поэтическом этюде «Анима» (1935).

Заключительный, четвертый раздел книги, «Империя и революция», объединяет статьи, в которых затрагиваются проблемы философского и художественного осмысления общественно-политических проблем. Как «авторский проект», главное свершение «железного канцлера» Отто фон Бисмарка интерпретируется рождение Германской империи из раздробленной в течение столетий Германии путем монархической «революции сверху». Бисмарк, реализовавший романтическую модель государства, объединил, по мнению немецких интеллектуалов, «не только немец-

кие княжества, но и два трагически разделенных царства – царство духа и царство плоти» [Жеребин, 2023, с. 305].

К неожиданному выводу приходит исследователь при анализе рассказа Ф. Кафки «Приговор» (1913), где наряду с конфликтом отца и сына – Георга, развивается конфликт между Георгом и его другом, уехавшим в Петербург. Петербург как рационалистический город-утопия, результат «революции сверху», созданный волей Петра I, имеет в русской культуре вполне определенные коннотации, представляя, с одной стороны, как творение гения Петра, «строителя чудотворного», а с другой – как зловещий город-призрак, возведенный ценой тысяч загубленных жизней. «Антитеза падения и возвышения, смерти и жизни, inferнального и сакрального аспектов бытия образует в рассказе Кафки полярную идейно-образную структуру, развивающуюся в направлении социологической утопии. Маркированная авторскими упоминаниями Петербурга, эта структура допускает, – считает исследователь, – возможность включения “Приговора” в обширное смысловое поле, центром которого является “петербургский текст русской литературы”» [Жеребин, 2023, с. 334].

«Парадоксальное торжество религиозно-эстетической утопии» [Жеребин, 2023, с. 351] усматривает исследователь в романе австрийского писателя Йозефа Рота «Иов» (1930, рус. пер. 1999), главный герой которого Мендель Зингер, испытывая страдания и бедствия, бунтует против Бога.

Размышляя об Октябрьской революции, А. Жеребин указывает на недостаточное внимание к ее метафизическому смыслу, поисками которого определялась вся история дискурса о революции, – тому, что социальная революция лишь подготовительный этап, за которым должна последовать «революция духа». «Инвариантная идея заключалась в том, что революция есть творческий акт воплощения в исторической жизни сверхисторического смысла истории – преодоления дуалистической картины мира и восхождения к синтезу абсолютного и относительного, феноменального и ноуменального, небесного и земного» [Жеребин, 2023, с. 368]. Русская революция воспринималась модернистским сознанием как прорыв к иной реальности – к богочеловеческой свободе, однако убеждение в том, что философское и художественное

творчество творит новую объективную реальность, так и осталось, заключает исследователь, эстетической утопией.

Научная ценность книги А. Жеребина несомненна. Необычный ракурс рассмотрения немецко-русского диалога эпохи модернизма сквозь призму конфликта «логосферы» и «социосферы», определяемого невозможностью воплощения утопических идеалов в эмпирической реальности, углубляет представление как о самом модернистском дискурсе, так и об отдельных произведениях. Собранные под одной обложкой ранее публиковавшиеся статьи позволяют, пожалуй, впервые в таком объемном виде представить «встречу» русской и немецкоязычной литератур в общем пространстве устремленной к эсхатологической перспективе спасения модернистской утопии.

Издание удачно дополняют библиография основных работ автора как историка литературы и переводчика, а также именной указатель – неременная составляющая каждого серьезного исследования.

### Список литературы

1. *Жеребин А.И.* Абсолютная реальность. «Молодая Вена» и русская литература. – Москва : Языки славянской культуры, 2009. – 160 с.
2. *Жеребин А.И.* Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Н.И. Новикова, 2011. – 536 с.
3. *Жеребин А.И.* Место встречи – утопия : из истории литературных отношений России, Германии, Австрии. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2023. – 421 с.
4. *Жеребин А.И.* От Виланда до Кафки. Очерки по истории немецкой литературы. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Н.И. Новикова : Галина скрипит, 2012. – 480 с.
5. *Лотман Ю.М.* К построению теории взаимодействия культур [семиотический аспект] // Избранные статьи : в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 1. – С. 110–120.
6. *Лотман Ю.М.* Механизмы диалога // *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – С. 193–204.
7. *Лотман Ю.М.* Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2002. – С. 47–55.
8. *Смирнов И.П.* Превращения смысла. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 304 с.

9. *Эспань М.* О понятии культурного трансфера // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений : Франция, Германия, Италия, Россия) / под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 7–18, 77–97.
10. *Steiner G.* Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2004. – 487 S.

---

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

УДК 82.09

DOI: 10.31249/lit/2024.03.04

КОЛОСОВА Е.И.<sup>1</sup> КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГОТИЧЕСКИЕ ФАБУЛЫ И СЮЖЕТЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО» (Обзор докладов).

*Аннотация.* В статье дан обзор круглого стола «Готические фабулы и сюжеты в европейской литературе прошлого и настоящего», который состоялся 17 октября 2023 г. в рамках международной научной конференции памяти А.Е. Махова «Fabula / фабула: слово и понятие в истории литературы и культуры» (ИНИОН РАН, 17–18 октября 2023 г.). Выступления докладчиков были посвящены как генезису традиционной британской готики, так и национальным вариантам готического повествования, представляющим особый интерес в свете актуальных запросов современной гуманитарной науки. Широта подходов к изучению готических фабул и топосов в различных литературных традициях демонстрирует значимость и большой потенциал для дальнейшего изучения и разработки данной темы. Мероприятие прошло в очном формате с возможностью онлайн-участия, полные материалы конференции можно найти на канале ИНИОН РАН в YouTube.

*Ключевые слова:* готика; готическая традиция; готический роман; топос; фабула; Средневековье; Просвещение; Романтизм; зло; жестокость; несчастья; страх; литература ужасов; символ; миф; преступность; замок; хронотоп; привидение; сверхъестественное; хоррор.

---

<sup>1</sup> Колосова Екатерина Игоревна – кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; kolosova@inion.ru

*Для цитирования:* Колосова Е.И. Круглый стол «Готические фабулы и сюжеты в европейской литературе прошлого и настоящего» (Обзор докладов) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 45–56. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.04

KOLOSOVA E.I.<sup>1</sup> Round-table session “Gothic plots and storylines in European literature of the past and present” (Review).

*Abstract.* The review presents the reports of the round-table session «Gothic plots and storylines in European literature of the past and present» which took place on October 17, 2023 as a part of the International Scientific Conference «Fabula: word and notion in the history of literature and culture» in memory of A.E. Makhov (INION RAN, October 17–18, 2023). The reports covered both the genesis of traditional British Gothic and national variants of the Gothic narrative, which are of particular interest to the current needs of modern humanitarian science. The breadth of approaches to the study of Gothic plots and topoi in various literary traditions demonstrates the significance and great potential for further study and development of this topic. The conference was held in a face-to-face format with the possibility of online participation; full conference materials can be found on the INION RAN YouTube channel.

*Keywords:* Gothic; Gothic tradition; gothic novel; topos; plot; Middle Ages; Enlightenment; Romanticism; evil; cruelty; misfortune; fear; horror literature; symbol; myth; crime; castle; chronotope; ghost; supernatural; horror.

*To cite this article:* Kolosova, Ekaterina I. “Round-table session ‘Gothic plots and storylines in European literature of the past and present’ (Review)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2024, pp. 45–56. DOI: 10.31249/lit/2024.03.04 (In Russian)

17 октября 2023 г. в рамках международной научной конференции памяти А.Е. Махова «Fabula / фабула: слово и понятие в истории литературы и культуры» (ИНИОН РАН, 17–18 октября

---

<sup>1</sup> **Kolosova Ekaterina Igorevna** – Candidate in Philology, Researcher at the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; kolosova@inion.ru

2023 г.) состоялся круглый стол «Готические фабулы и сюжеты в европейской литературе прошлого и настоящего», организаторами которого выступила группа участников гранта РНФ № 23-28-01727<sup>1</sup>. Главной задачей мероприятия стало заполнение имеющихся как в отечественном, так и зарубежном литературоведении пробелов, связанных с осмыслением типичных готических сюжетов и лейтмотивов, исследованием характерных для данного жанра топосов и персонажей. Кроме того, участникам предлагалось обсудить своеобразие готической традиции в различных национальных литературах (британской, французской, немецкой, американской, шведской, португальской и израильской).

Общепризнано, что готическая литература как особый жанр существует с 1764 г.<sup>2</sup>, однако Т.Н. Красавченко (доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, Москва) в докладе «Готическая константа в британской литературе» указала на более масштабную готическую традицию в британской литературе Нового времени, основу которой заложили У. Шекспир, К. Марло (1564–1593) и продолжили младшие современники – Дж. Уэбстер (John Webster; ок. 1578/1580–1634), Дж. Форд (John Ford, 1586–1639) и др. Для их творчества характерен интерес к темной стороне души, темы сумасшествия, насилия, прелюбодеяния и мистики. В исследовании генезиса британской готической традиции Т.Н. Красавченко опирается главным образом на трагедии У. Шекспира («Гамлет», 1603; «Макбет», 1623; «Тит Андроник», 1592; «Король Лир», 1608), в которых прослеживается усложнение эстетики хоррора и намечаются топосы, впоследствии ставшие универсальными в го-

---

<sup>1</sup> Под руководством Н.Т. Пахсарьян – доктора филологических наук, профессора кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, ведущего научного сотрудника Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук.

Полные материалы Международной научной конференции памяти А.Е. Махова «Fabula / фабула: слово и понятие в истории литературы и культуры», в частности видеозаписи выступлений в рамках круглого стола «Готические фабулы и сюжеты в европейской литературе прошлого и настоящего», можно найти на канале ИНИОН РАН в YouTube.

<sup>2</sup> Год публикации романа Х. Уолпола (Horace Walpole, 1717–1797) «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764).

тической литературе. Среди них: ужас как неизбежный компонент человеческого существования; злодей, нарушающий нравственную норму и равновесие в социуме; героини-жертвы; таинственное, потустороннее начало; тема Бога и дьявола; замок как место действия и т.д. Готические мотивы были органичны и для творчества английских поэтов-метафизиков, прежде всего Дж. Донна (1572–1631). Докладчица привела в пример его знаменитую предсмертную проповедь «Дуэль со смертью» (*Death's Duel*, 1631), в которой жизнь человека представляется поэту нисхождением к страданию, болезни и смерти. Однако Донн не терял светлой надежды на искупление, спасение и воскресение, в отличие от английских поэтов-сентименталистов начала XVIII в. Социокультурные реалии Англии XVIII–XIX вв., несомненно, отличались от предшествующих эпох, однако историко-культурные матрицы, как показала Т.Н. Красавченко, перекликались и порождали аналогичные готические топосы.

Поиск и исследование предвестников возникновения готики продолжила *Е.Н. Корнилова* (доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва) в докладе «Готика – рукотворная мифология Нового и Новейшего времени». Докладчица обратила внимание на то, что готическую традицию конца XVIII в. и начала XIX в. специалисты чаще всего считают результатом «адаптации» литературы к потребностям читателей того времени, однако на данную проблему можно посмотреть под другим углом. Готический роман со всеми его мифологическими комплексами Е.Н. Корнилова предлагает рассматривать как производное культуры готового слова (в частности книжной культуры), более удачным экспериментом, который произвел не только такие массовые жанры, как детектив, научная фантастика, литература ужасов, но и самые высокие образцы художественного слова эпохи романтизма (С.Т. Колридж, Дж.Г. Байрон, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь и т.д.). Как отметила докладчица, первые авторы готических романов нередко использовали прием отсылки повествования к древним, случайно обнаруженным анонимным рукописям, что подчеркивает генетическую связь готики со средневековым представлением о вселенной как о книге.

Готический миф должен был стать идеологической оппозицией мифу просветительскому с его ориентацией на рационализм, но это было не отрицание, а диалог, полемика, а значит – движение по пути прогресса. В докладе «“Теологический метод” исследования готической литературы: проблема теодицеи и дух борьбы в романе М. Шелли “Франкенштейн, или Современный Прометей”» *Е.И. Колосовой (научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, Москва)* отмечается, что в английском литературоведении первой половины XX в. существовал «теологический метод» в изучении готической литературы (М. Саммерс [Summers, 1938], Дж.М.С. Томпкинс [Tompkins, 1932], Д. Варма [Varma, 1957]). Он был усовершенствован Дж. Гринэвеем [Greenaway, 2021] в книге «Теология, ужасы и художественная литература: изучение готики девятнадцатого века» (2021), на которую исследовательница опиралась, анализируя один из важнейших текстов готического канона «Франкенштейн, или Современный Прометей» (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) М. Шелли (Mary Wollstonecraft Shelley, 1797–1851). В стремлении преобразовать институционализированную религиозность, Шелли, как и представители «озерной школы» (У. Вордсворт, С.Т. Колридж) или «лондонские романтики» (Дж.Г. Байрон, П.Б. Шелли, Дж. Китс и др.), руководствовалась не религиозным скептицизмом, а верой; поэтому предложенная во «Франкенштейне» теология, не будучи ортодоксальной, представляет собой цельную философско-богословскую концепцию.

В докладе *О.В. Разумовской (кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета РУДН им. П. Лумумбы, Москва)* «Модификации готического хронотопа в классическом английском детективе (на примере произведений Агаты Кристи и Найо Марш)» были рассмотрены присущие готической литературе топосы, среди которых особенно выделяется старинный замок. Викторианская модификация литературной готики подразумевала смену доминирующего топоса, выдвинув на первое место особняк как основное место действия – символ «семейного гнезда», за внешним благополучным фасадом которого совершались самые страшные преступления, зачастую связанные не с вмешательством сверхъестественных сил, а упадком морали. В качестве иллюстра-

ции этой литературной тенденции докладчица приводит сенсационный роман «Секрет леди Одли» (*Lady Audley's Secret*, 1862) М.Э. Брэддон (Mary Elizabeth Braddon, 1837–1915). Конечно, детективный роман, как и сенсационный, не связан напрямую с фиксированным типом хронотопа, поскольку в нем на первый план выходит динамика, действие, событие. Однако природа этого события связана с нарушением закона, совершением преступлений и «противостоянием условного Добра условному Злу», что предрасполагает к использованию готического фона (например, «Чисто английское убийство» (*An English Murder*, 1951) С. Хейра (Alfred Alexander Gordon Clark, 1900–1958)). На фоне своих коллег по жанру Агата Кристи (Agatha Mary Clarissa, 1890–1976), напротив, старалась не злоупотреблять готической атрибутикой. В ее творческой биографии разительно выделяется роман «Скрюченный домишко» (*Crooked House*, 1949), в котором хронотоп не только вынесен в заглавие и представлен во всей полноте в тексте, но также обладает специфическим, дьявольским характером. Гротескный вид этого строения производимым эффектом напоминает одно реальное готическое строение – особняк Стрauberри Хилл (Strawberry Hill House) Х. Уолпола, которым вдохновлялись многие его современники и последующие поколения писателей. В качестве примера О.В. Разумовская привела роман Н. Марш (Edith Ngaio Marsh, 1895–1982) «Занавес опускается» (*Final Curtain*, 1947), в котором «двойник» особняка Стрauberри Хилл вызывает отторжение своим стремлением казаться тем, чем в действительности не является, а именно солидным готическим замком с уникальной историей.

Другим традиционным атрибутом готической литературы является образ призрака, духа и привидения. В докладе «К вопросу о функциях “призрака” в европейской и американской готической повести XIX века» Б.А. Максимов (кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва) очерчивает границы семантического поля, которое ассоциируется с этим литературным топосом. Прежде всего, призрак является частично дематериализованным антропоморфным объектом, который сохраняет акустические свойства, визуальные очертания, колорит и даже способность физического воздействия –

хотя и неполного – на живых персонажах (роман «Моби Дик, или Белый кит» (*Moby-Dick; or, The Whale*, 1851) Г. Мелвилла (Herman Melville, 1819–1891), классические викторианские истории с призраками М.Р. Джеймса (Montague Rhodes James, 1862–1936) и т.д.). Этот «фрагментарный акцентированный принцип изображения» стал общепринятым к середине XIX в. Из популярных архетипических фигур Новейшего времени призрак перекликается и часто пересекается с зомби и вампиром: их сближает физическая неполнота и анахроничность (в качестве примера докладчик привел роман Б. Стокера (Abraham Stoker, 1847–1912) «Дракула» (*Dracula*, 1897) и готическую новеллу Дж.Ш. Ле Фаню (Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, 1814–1873) «Кармила» (*Carmilla*, 1872)).

Обсуждение британской готической традиции завершает доклад *И.Ю. Поповой* (кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва) «Пародия на готический роман в английской литературе XIX–XX вв.». В начале XIX в. отмечается рост количества пародий на готику в английской литературе. Первая пародия, по наблюдению докладчицы, мало кем была расценена как таковая – это поэма С.Т. Колриджа (Samuel Taylor Coleridge, 1772–1834) «Кристабель» (*Christabel*, 1816). Продолжили ряд пародий на готический роман «Нортенгерское аббатство» (*Northanger Abbey*, 1817) Дж. Остен (Jane Austen, 1775–1817) и «Аббатство Кошмаров» (*Nightmare Abbey*, 1818) Т.Л. Пикока (Thomas Love Peacock, 1785–1866). Важным фоном в обоих произведениях выступает архитектурная готика – константа готических произведений. Однако все, что наводит ужас и кажется злодейским в этих романах, получает материалистическое объяснение и даже вызывает авторскую насмешку над суевериями. В качестве более поздней пародии на готику докладчица приводит роман «Обладать» (*Possession: A Romance*, 1990) А.С. Байетт (Antonia Susan Byatt, 1936–2023) и отмечает пародийные интенции по отношению сразу к нескольким готическим константам в эпизоде эксгумации тела вымышленного викторианского поэта Рандольфа Падуба.

Как показала *Н.Т. Пахсарьян* (доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; ведущий научный

сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, Москва) в докладе «“Черные романы” во Франции XIX века: удовольствие от страха» во Франции существовало не меньше источников для формирования готического жанра, чем в Англии, традиционно считающейся его родиной. Это, например, «кровавые новеллы» Ж.-П. Камю (Jean-Pierre Camus, 1584–1652), относящиеся к началу XVII в., или романистика А.-Ф. Прево (Antoine-François Prévost, 1697–1763) в XVIII в. Тем не менее докладчица указала на то, что огромную роль в становлении этой жанровой модификации играли переводы с английского или стилизация под них. Среди ранних «черных романов» были и оригинальные французские, например, «Алексис, или Хижина в лесу» (*Alexis, ou la Maisonnette dans les bois*, 1788) Ф.Г. Дюкре-Дюминиля (François Guillaume Ducray-Duminil, 1761–1819), «Рыцари Лебедя, или двор Карла Великого» (*Les Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne*, 1795) Ф. Де Жанлиз (Stéphanie Félicité Brûlart, comtesse de Genlis, 1746–1830) и др. Примечательно, что пародия на готику появляется во Франции практически одновременно с серьезными образцами данного жанра (например, «Английская ночь: готический роман» (*La Nuit anglaise, ou les Aventures de M. Dabaud*, 1799) Б. де ла Либорльера (Louis François Marie Bellin de La Liborlière, 1774–1847)). Пародийность позволяет яснее увидеть в них те черты, которые отделяют эти произведения от высокой литературы с трагическими сюжетами (постоянный набор топосов, соединение серьезности и комизма, временная и/или пространственная дистанция между происходящим в романе и жизнью читателей). Благодаря этому становится возможен синтез страха и удовольствия, который и обеспечивает долгое существование жанра во Франции от «черных романов» до современного жанра хоррора.

Воплощению готической традиции в немецкой литературе было посвящено два доклада – «Готические мотивы в трагедии “Семейство Шроффенштейн” и новеллах Г. фон Клейста» В.А. Финогенова (младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, Москва) и «Колодец и ведьма. Опасности, подстерегающие детей в немецких фольклорных рассказах XIX в.» А.Е. Калкаевой (младший научный сотрудник отдела культурологии ИНИОН РАН, Москва). В.А. Финогенов указал на своего рода «прикошечное» влияние романа М.Г. Льюиса (Matthew Gregory

Lewis, 1775–1818) «Амбросио, или Монах» (*The Monk: A Romance*, 1796) на трагедию «Семейство Шроффенштейн» (*Die Familie Schroffenstein*, 1803) Г. фон Клейста (Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, 1777–1811): немецкий драматург планировал издать свою трагедию под названием «Семейство Гонсалес», подчеркивая тем самым испанский, экзотический колорит; более того, практически все имена персонажей изначально были взяты из произведения Льюиса. В свою очередь, английский романист вдохновился «Семейством Шроффенштейн» и создал на основе этой трагедии новеллу «Недоверие» (*Mistrust, or Blanche and Osbright: a Feudal Romance*, 1808), изобилующую готическими мотивами. Чтобы продемонстрировать разнообразие готических топосов в творчестве Клейста, докладчик обращается к трагедии «Пентесилея» (*Penthesilea*, 1806–1807), новеллам «Землетрясение в Чили» (*Das Erdbeben in Chili*, 1807) и «Михаэль Кольхаас» (*Michael Kohlhaas*, 1810). В.А. Финогенов подчеркнул, что Клейста интересовал не антиклерикализм, а масштабные проблемы упадка морали, темные свойства человеческой души и деструктивное внутреннее напряжение.

А.Е. Калкаева в своем докладе предложила обратить внимание на немецкие фольклорные повествования, в которых присутствует мотив страха за жизнь и здоровье детей, – мотив, находящийся в непосредственной близости к готической литературе. Докладчица опирается на собрание А. Берлингера и М.Р. Бака [Birlinger, Bueck, 1861], а в качестве вспомогательного материала привлекает собрание северонемецких преданий под редакцией А. Кунна и В. Шварца [Kuhn, Schwartz, 1848]. В них А.Е. Калкаеву прежде всего интересуют тексты о сверхъестественном, которые она разделила на две условные группы. Первая – «страшилки», которыми пугали детей. В них описывается некоторое несчастье, приключившееся с ребенком или несколькими детьми. Функция первой группы текстов воспитательная, а в ее основе лежат демонологические представления и образы. Вторая группа объединяет тексты, в которых описываются непосредственно детские страхи перед сверхъестественными существами.

Готическая традиция выходит далеко за рамки английской, французской и немецкой литературы. В Португалии обсуждаемый жанр сложился значительно позднее, о чем говорилось в докладе

«Готические фабулы и сюжеты в португальской литературе I пол. XIX» *Е.В. Озневой* (кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва). Португальская предромантическая литература в неменьшей степени тяготела к изображению тайн и ужасов, особенно поэзия XVII–XVIII вв. (Ф. Элизу (Filinto Elísio, 1734–1819), М.Б. ду Бокаже (Manuel Maria Barbosa du Bocage, 1765–1805)), которая подготовила почву для творчества таких классиков португальского романтизма, как А. Гаретт (João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, 1799–1854) и А. Эркулану (Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo, 1810–1877). Расцвет готической литературы в Португалии пришелся на 30-е годы XIX в. Так, литературная деятельность А. Эркулану началась с переводов баллады Г. Бюргера (Gottfried August Bürger, 1747–1794) «Ленора» (*Lenore*, 1774), романа М.Г. Льюиса «Амбросио, или Монах» и стремления по-своему переосмыслить эти сюжеты. Писателя интересовала тема долга, нарушенного обета, тема воздаяния, ставшая впоследствии центральной в его творчестве.

Воплощению готической эстетики в шведской литературе посвящен доклад «Готический роман как роман о творчестве: “Сингоалла” В. Рюдберга» *К.Р. Ибрагимовой* (кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва). Шведская литература XIX в., по наблюдению докладчицы, стремилась «догнать» остальную Европу, именно поэтому мода на романы ужасов дошла до нее лишь к середине XIX столетия. Кроме того, само определение «готический» воспринималось шведами несколько иначе: почти вся шведская историография до XVIII в. строилась на убеждении в том, что родина готов – это шведский остров Готланд. Поэтому, как отметила К.Р. Ибрагимова, Швеция воспринимала себя как своего рода «утраченную Атлантиду, колыбель человечества и место зарождения праязыка». К тому же в начале XIX в. был основан «Гётский союз» (или «Готский союз», швед. *Götiska förbundet*), в который входили писатели, желавшие вернуться к истокам и воспеть героические деяния скандинавской древности. Несмотря на то что термин «готический роман» не был воспринят шведской культурой в

своем классическом понимании, шведской литературе не были чужды традиционные готические фабулы и топосы. Докладчица иллюстрирует это на примере романа «Сингоалла» (*Singoalla*, 1857) шведского прозаика, поэта и переводчика В. Рюдберга (Viktor Rydberg, 1828–1895). Тема ужаса не играет в произведении самой ключевой роли, однако роман обладает многими признаками, которые позволяют воспринимать его как наследника готической традиции (мелодраматический сюжет, помещенный в средневековый хронотоп; старинный замок; наличие пещер, чаш и гротов; мотив древнего семейного проклятья; тема запретной любви).

В докладе *А.Л. Гринштейна (доктор филологических наук, независимый исследователь, Иерусалим)* «Готические элементы в романах Меира Шалева» анализируются готические элементы в израильской литературе – пожалуй, наименее исследованной с этой точки зрения литературной традиции. Докладчик обратился к трем романам израильского писателя М. Шалева (1948–2023) – «Русскому роману» (1988), «В доме своем в пустыне...» (1998) и «Вышли из леса две медведицы» (2013). Парадоксальным кажется то, что для Шалева принципиален опыт обращения к Танаху, – это весьма далеко от эстетики готической литературы, – однако читатель Шалева подспудно ощущает присутствие готического. Кажущееся противоречие отступает при ближайшем рассмотрении: как показал А.Л. Гринштейн, Шалев всегда использует мотив ужасной тайны, которой словно пронизана сама действительность (это и напряженность на всех уровнях повествования, и секреты, оберегаемые той или иной семьей). Кроме того, писатель прибегает к мотиву пророчества и мучительного ожидания смерти. Еще более существенным, по наблюдению А.Л. Гринштейна, оказывается мотив родового проклятья, тема «отпадения» от рода, ощущение неизбежной связи с родом, которую персонажи Шалева пытаются преодолеть.

*Ю.В. Булдакова (кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и интегрированных коммуникаций Вятского государственного университета, Киров)* в докладе «“Готический роман” в творческом и читательском поведении авторов любительской литературы (фанфикшн)» проанализировала, как меняется готический сюжет и готическая фабула в любительской

литературе. Докладчица опиралась на материалы, представленные на крупном русскоязычном ресурсе «Книга Фанфиков». Суммируя выборку любительских сочинений, отмеченных как «готический роман», Ю.В. Булдакова выделила их общие черты: тема мистики, столкновение с потусторонним, расследование мистической тайны, размышление о природе зла, о насилии и страдании. Среди фабул выделяются следующие: трагедийный, любовно-эротический сюжет, роковая страсть к романтическому злодею (который становится причиной страданий героинь), мрачные декорации; героини, проживающие в старинном замке, семейном доме, закрытой школе или детском доме; детективная фабула; лирические тексты, направленные на описание тяжелых страданий, сильных эмоций, которые испытывает герой. Доминирующими персонажами в таких сочинениях выступают романтические характеры – это героини-одиночки, страдалцы, беглецы или изгнанники, а также вампиры и таинственные злодеи-аристократы. Проанализировав объемный корпус текстов, Ю.В. Булдакова пришла к выводу, что под влиянием жанра фэнтези и шаблонов современной популярной культуры готическое в сфере любительской литературы постепенно трансформируется в «эмоциональную доминанту».

### Список литературы

1. *Birlinger A., Buck M.R.* Sagen, Märchen und Aberglauben. – Freiburg im Breisgau : Herdersche Verlagshandlung, 1861. – 466 S.
2. *Gilbert S., Gubar S.* The madwoman in the attic : the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. – London : Yale univ. press, 1984. – 768 p.
3. *Greenaway J.* Theology, horror and fiction : a reading of the gothic nineteenth century. – New York : Bloomsbury academic, 2021. – 224 p.
4. *Kuhn A., Schwartz W.* Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen. – Leipzig : Brockhaus, 1848. – 560 S.
5. *Summers M.* The gothic quest – a history of the gothic novel. – London : The Fortune press, 1938. – 443 p.
6. *Tompkins J.M.S.* The popular novel in England, 1770–1800. – London : Constable & Co, 1932. – xi, 388 p.
7. *Varma D.* The gothic flame, being a history of the gothic novel in England : its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. – London : Barker, 1957. – 264 p.

---

## ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК: 82–98

DOI: 10.31249/lit/2024.03.05

СТАФ И.К.<sup>1</sup> ЧЕЛОВЕК ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ<sup>©</sup>. Рец. на кн.: Махов А.Е. Эмблематика : микрокосм / общ. ред., послесл. О.Л. Довгий. – Тула : Аквариус, 2024. – 356 с., 130 л. вклейка, илл.

*Аннотация.* Последняя книга А.Е. Махова вместе с вышедшим в 2014 г. томом «Эмблематика: макрокосм» образуют диологию, которую на сегодняшний день можно считать исследованием, едва ли не уникальным в науке по охвату материала и логичности структуры. Выделяя в отдельную проблему аналогию эмблемы и человека, ученый достигает двух целей. Во-первых, аналогия эта позволяет изучить присутствие человека в эмблеме не только как объекта описания, но и как адресата книги и ее автора. Во-вторых, она сообщает исследованию необходимое историческое измерение, поднимая вопрос о роли принципа антропоморфизма в культуре Ренессанса и барокко.

*Ключевые слова:* Возрождение; барокко; книжная эмблема; визуальное и вербальное; дидактика; этосы; риторика; телесность.

*Для цитирования:* Стаф И.К. Человек эмблематический [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 57–73. – Рец. на кн.: Махов А.Е. Эмблематика : микрокосм / общ. ред., послесл. О.Л. Довгий. – Тула : Аквариус, 2024. – 356 с., 130 л. вклейка, илл. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.05

---

<sup>1</sup> **Стаф Ирина Карловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запады и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН; irina.staf@gmail.com

© Стаф И.К., 2024

STAF I.K.<sup>1</sup> Emblematic man<sup>®</sup>. Book review: Makhov A. Emblematic: microcosm.

*Abstract.* A.E. Makhov's latest book forms a diology with the volume "Emblematic: Macrocosm", published in 2014. Together they can be considered a study that is almost unique in science in terms of material coverage and logical structure. By singling out the analogy of the emblem and the human being as a separate problem, the scientist achieves two goals. Firstly, this analogy allows to study the presence of man in the emblem not only as an object of description, but also as the addressee of the book and its author. Secondly, it gives the study a necessary historical dimension, raising the question of the role of the principle of anthropomorphism in Renaissance and Baroque culture.

*Keywords:* Renaissance; baroque; book emblem; visual and verbal; didacticism; ethos; rhetoric; corporeality.

*To cite this article:* Staf, Irina K. "Emblematic man. Book review: Makhov A. Emblematic: microcosm", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, pp. 57–73. DOI: 10.31249/lit/2024.03.05 (In Russian)

О последней книге ученого, много лет разрабатывавшего ту или иную проблему, принято говорить, что она подводит итог его исследованиям. «Эмблематика: микрокосм» А.Е. Махова оказалась в буквальном смысле его последней книгой – почти готовая, с трагическим «[недописано]» в конце первой ее части, она после безвременной смерти автора в конце 2021 г. была подготовлена к печати его женой и научным *alter ego* О.Л. Довгий. Однако применительно к «Эмблематике», как и вообще к трудам Александра Евгеньевича, это расхожее определение оказывается и верным, и глубоко неверным.

А.Е. Махов подошел к изучению книжной эмблемы в начале 2010-х годов. Интерес к этому удивительному жанру, возникшему в Европе эпохи Возрождения и так или иначе просуществовавшему

---

<sup>1</sup> **Staf Irina Karlovla** – Candidate in Philology, Senior Researcher at the Department of Western Classical Literatures and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; irina.staf@gmail.com

© Staf I.K., 2024

му вплоть до XVIII в., стал логическим следствием его работ на стыке исторической поэтики и теории визуальности [Махов, 2006; Морозов, Бутовская, Махов, 2008; Махов, 2011]. «Эмблематика: микрокосм» вместе с вышедшим в 2014 г. томом «Эмблематика: макрокосм» образуют дилогию, которую на сегодняшний день можно считать наиболее исчерпывающим исследованием европейской эмблематики, диптихом, едва ли не уникальным в науке по охвату материала и логичности структуры. Первая его часть посвящена эмблематике как способу толкования, «прочтения» мироздания, вторая – репрезентации в эмблематике человека. К этому диптиху А.Е. Махова примыкают, помимо статей, его монография «Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI – начала XVII вв.», где анализ ведется в основном на материале эмблем, трактующих явления природы, и коллективный труд под его редакцией «Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре».

Изучение эмблематики как важнейшего явления культуры Возрождения и барокко – задача, которую мировая наука поставила перед собой сравнительно недавно. Еще в 2007 г. один из ведущих специалистов по этому жанру Д. Рассел формулировал основное направление исследований как «переход от изучения отдельной эмблемы к изучению эмблематики, чтобы понять этот феномен и его роль в европейской культуре от конца Средневековья до возникновения романтизма в середине XVIII в.» [Russel, 2007]. Именно рассмотрению эмблематики как феномена, как особого целого – т.е. тому, что Д. Рассел считает целью следующего, второго этапа *emblem studies*, – и посвящены работы А.Е. Махова.

Повышенное внимание к, казалось бы, незначительному, второразрядному жанру, скрытому за фасадом великих живописных полотен Ренессанса, его философских учений и поэтических шедевров, объясняется не только его необычайной популярностью (за период с 1531 по 1700 г. в Европе увидело свет более 6500 сборников эмблем). Рождение именно в XVI в. эмблематики, соединяющей в себе слово и изображение, стало естественным следствием той «реабилитации» зрения и визуального начала в противовес примату Слова в Средние века, о которой писал Э. Панофски. Достаточно напомнить знаменитый «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи, называвшего глаз «окном души»:

Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей истинностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творения творца, т.е. творения людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык<sup>1</sup>.

Вместе с тем ренессансную культуру отличало пристрастие к эстетике малого и поэтике фрагментарного. Сентенции, афоризмы, пословицы, апофтегмы, *loci communes* и прочие «мудрые речи», разбросанные там и сям по самым разным текстам и глоссам, сведенные в компендиумы, порой гигантские, разнесенные по рубрикам или выстроенные по алфавиту, образуют обильный и весьма плодоносный слой, из которого черпала и на котором выстраивалась ученая и творческая мысль Возрождения. Эмблема перенимает и их дидактическую, педагогическую функцию: подобно тому, как собрания *loci communes* или апофтегм часто предназначались для воспитания и обучения – достаточно напомнить, что знаменитый трактат «О наставлении государя» Гийома Бюде (1519), поднесенный 25-летнему Франциску I, построен преимущественно на апофтегмах Плутарха, а «Апофтегмы» Эразма (опубл. 1531) адресованы 15-летнему герцогу Клевскому, – так и сочинения эмблематистов, многие из которых были «преподавателями, работавшими с юношеством» [Махов, 2024, с. 36], призваны, по словам Андре Теве, французского географа, королевского космографа при Генрихе II и Генрихе III, «заставлять нас дорожить добродетелью и ненавидеть зло»<sup>2</sup>.

Указывая в «Макрокосме» на это восхищение малым в природе, в красноречии – для которого крайне важно понятие *facetudo* (остроумия), обоснованное Джованни Понтано и Бальдассаре Кастильоне, – и в словесности, А.Е. Махов ссылается на Эразма, ко-

---

<sup>1</sup> Цит. в переводе А.А. Губера по: Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – С. 8.

<sup>2</sup> Thevet A. Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens: recueillez de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes. – Paris: par la Vesve Kervert et Guillaume Chaudière, 1584. – Avis au lecteur, sine pag.

торый «в предисловии к своему собранию адагий, давшему обильный материал для эмблематистов, обосновывает особую ценность этой малой словесной формы зоологической аналогией: “И подобно тому как, согласно Плинию (имеется в виду ‘Естественная история’, XI, 2–4. – *И. С.*), в самых мелких животных, таких как паучок или мошка, чудо природы больше (*maius est naturae miraculum*), чем в слоне <...> так и в делах литературных остроумия подчас больше в наименьших <текстах> (*plurimum habent ingenii, quae minima sunt*)”. Сравнение “малых форм” в словесности и природе будет подхвачено в теории девиза и эмблемы: малая форма являет и богатство человеческого духа (в девизе, пословице и т.п.), и богатство природы (в ее малых созданиях) в концентрированном виде, а потому малое ценнее огромного» [Махов, 2014, с. 133–134]. Эразмово уподобление литературы природе отнюдь не уникально: европейский гуманизм, наследуя не только античной риторике, но и средневековому учению о значении вещей (*significatio rerum*), разработанному св. Августином, Эуригеной, Гуго Сен-Викторским, Аланом Лилльским, видит в вещном мире язык, смыслы которого возможно и необходимо передавать посредством языка человеческого [Махов, 2013]. Более того, эти два языка призваны слиться в некий высший, совершенный язык, соединяющий в себе *res* и *verba*, преодолевающий их оппозицию в классической риторике. «Вещь должна присутствовать в слове – но достичь этого можно было лишь одним способом: использовать в качестве “слова” образ. Гуманисты ищут язык, на котором можно было бы говорить и писать посредством образов» [Махов, 2014, с. 29]. Эмблема, представляющая собой синтез слова (*inscriptio* и *subscriptio*) и образа (*pictura*), стала одной из попыток Ренессанса заговорить на таком языке.

К центральному для эмблемы соотношению визуального и вербального элементов А.Е. Махов возвращается во всех работах, посвященных этому жанру. В первой части диалогии он обозначает два сложившихся в науке подхода к этой проблеме, которые можно назвать иллюстративным и толковательным. «Первую точку зрения представляет Марио Прац, для которого эмблема в первую очередь – остроумное эпиграмматическое высказывание, иллюстрируемое изображением; а вторую – Альбрехт Шёне, для которого текст эмблемы представляет собой *толкование* изображения.

Если для Праца отправным пунктом и центром эмблемы является текст, иллюстрируемый изображением, то для Шёне отправной пункт – именно *pictura*, которую текст толкует» [Махов, 2014, с. 113]. Связь текста и образа, иногда очевидная, иногда непростая и даже загадочная предполагает вопрос о соотношении эмблемы и экфрасиса. Высказывалось, например, мнение, что «эмблематика экфрасична сама по себе» и что «эмблематический экфрасис является наивысшей формой сближения словесного и изобразительного, которое вообще достижимо в эмблематике» [Зеленин, 2016, с. 64]. Иначе говоря, эмблема тем «эмблематичнее», чем убедительнее в ней *словесное* описание графического образа. Напротив, А.В. Нестеров, анализируя сборник эмблем Теодора де Бри (1593), приходит к выводу, что «именно графический образ способен связать воедино разнородные вербальные смыслы» [Нестеров, 2016, с. 47]. Нельзя не вспомнить в этой связи цитируемое Маховым в первой «Эмблематике» суждение английского эмблематиста XVII в. Джорджа Уизера о поэтапном постижении скрытого серьезного смысла *pictura*<sup>1</sup>.

Одна из главных и, на наш взгляд, наиболее ценных научных посылок А.Е. Махова в «Эмблематике: микрокосме» заключается в стремлении уйти от оппозиции *res* и *verba*, от вопроса о том, первично в эмблеме изобразительное или же литературное начало. Здесь он уточняет и собственные положения, сформулированные ранее. Так, в «Жанре эмблемы в европейской книжной культуре» он пишет, что визуальный элемент эмблемы в большинстве случаев «можно легко, и чаще всего без особых потерь, свести к словесной дескрипции», а *pictura* есть «лишь способ представить *вещь* как таковую, вещь “в себе”, взятую в ее чистой непознанности, до начала всякого ее толкования» [Махов, 2022, с. 6]. В таком понимании основой эмблемы становится слово, а сама она действи-

---

<sup>1</sup> «...Если легкомыслие или ребяческое удовольствие от пустячных предметов побудило <читателей эмблем> взирать на картинки, то любопытство может заставить их заглянуть дальше, так что они могут выискать смысл в наших прироскопленных иллюстрациях, в которых может таиться некое суждение или выражение, столь очевидно применимое к их <читателей> общественному положению, личности или чувствам, что оно (в данный момент или позже) проложит путь для размышлений, которые могут в конце концов полностью изменить их или сильно улучшить их поведение» [Махов, 2014, с. 117].

тельно предстает разновидностью экфрасиса. Однако во второй «Эмблематике» Махов кладет в основание анализа аналогию между эмблемой и человеком, ставшую после «Диалога об импрезах военных и любовных» Паоло Джовио (1555) общим местом для создателей трактатов об эмблемах в эпоху Ренессанса и барокко. Идея, что у эмблемы, как и у человека, есть тело (*pictura*) и душа (текст), развитое и дополненное в трактатах Джироламо Рушелли, Торквато и Эрколе Тассо, Э. Тезауро, А. Фарра, Ф. Менестрье, влечет за собой краеугольный вывод: «душа» неспособна выразить себя без «тела». Вещи (изображения) суть знаки, которые не только сами способны означать, но и обладают собственной истинностью, собственным красноречием и дидактическими потенциями. Упомянутый нами выше Андре Теве считал способность наставлять в добродетели и отвращать от зла имманентным свойством, некоей внутренней «энергией изображений и портретов»! Эмблема же, согласно теоретикам раннего Нового времени, представляет собой не просто одну из форм, в которой выражается мир человека, но именно его подобие, единство «души» и «тела», создаваемое Богом, в роли которого – также в духе эпохи – выступает Творец-поэт. Во «Введении» ко второй «Эмблематике» Махов приводит (на наш взгляд, глубоко верное) суждение итальянского исследователя Донато Мансуэто: «Слова призваны зафиксировать форму тела-изображения; они ни в коем случае не являются описанием изображения и, наоборот, визуальные образы не иллюстрируют текст»; именно «аналогия с человеком определяет одновременно различие, связь и иерархию между двумя половинами импрезы» [Махов, 2024, с. 13]. С этой точки зрения эмблема хотя и сохраняет связь со знаменитым горацианским принципом *ut pictura poesis*, одной из основ ренессансной поэтики, но настолько переосмысляет его, что становится не только не одной из форм, но фактически антитезой экфрасису.

Выделяя в особую проблему аналогию эмблемы и человека, А.Е. Махов достигает сразу двух целей. С одной стороны, эта аналогия позволяет проанализировать присутствие человека в эмблеме не только как объекта описания / изображения, но и как адресата книги и отчасти как ее автора. С другой стороны, она сообщает исследованию необходимое историческое измерение: отнюдь не только создатели трактатов об эмблемах и импрезах основывали

свои идеи на принципе антропоморфизма. Достаточно напомнить полное название трактата французского гуманиста, гравера и печатника Жоффруа Тори (1529) – «Цветущий луг, в коем заключено Искусство и Наука должной и истинной пропорции Букв Аттических, иначе называемых Античными, а на народном языке Буквами Римскими, в соразмерении с Телом и Лицом человеческим»<sup>1</sup> (курсив наш. – И. С.). Именно пропорции человеческого тела и его отдельных органов, полагает Тори, сообщают буквам начертанного им алфавита красоту и гармонию, а главное – высшую естественность, которая служит залогом будущего расцвета национальной словесности. Ренессансное стремление к синтезу природы (*φύσις*) и культуры здесь наглядно воплощено в человеке – в идеальных, «витувианских» пропорциях его тела, наделяемых рациональным и духовным значением.

Первая часть книги А.Е. Махова, «Душа как система смыслов», посвящена анализу смыслового поля эмблематики как системы «различных, но все же соотносимых между собой умозрений-этосов» [Махов, 2024, с. 14]. По своей структуре она не случайно напоминает позднесредневековые сборники *exempla* или их прямых наследников – поэтологические трактаты вроде *Sophologium* Жака Леграна (1401), где различные истории и «басни» (*fabulae*, т.е. античные мифологические, а также библейские сюжеты и мотивы) разнесены по рубрикам, обозначающим добродетели и грехи. Кардинальное отличие эмблематических этосов, которые анализирует ученый, от этих аллегорических иллюстраций христианской доктрины заключается, однако, в том, что этосы – понятие значительно более широкое: в них скорее сочетаются заново открытые и освоенные Ренессансом античные философские учения и то, что принято называть «народной мудростью», запечатленной в пословицах, апофтегмах, басенных «моральях» и т.п. Махов выделяет три основных этоса, на которых основана эмблематическая дидактика: стоицизм (сфера которого включает и христианские ценности), героизм и прагматизм.

---

<sup>1</sup> Tory G. Champfleury. Au quel est contenu L'art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement lettres antiques, et vulgairement lettres romaines proportionnees selon le corps et visage humain. – Paris : Geoffroy Tory et Gilles de Gourmont, 1529.

Центральной фигурой стоического этоса выступает мудрец, превыше всего ценящий добродетель, способный хладнокровно претерпевать любые удары судьбы и превозмогать собственные страсти. Его главная черта – постоянство, воплощенное в таких словесных и визуальных метафорах, как квадратный камень, скала среди бушующего моря, горлица, всегда издающая один и тот же звук в эмблеме Иоахима Камерария, и т.п. В рамках этоса героического *virtus* (добродетель) стойка трактуется уже скорее как доблесть, величие души, «воля к трансцендированию» [Махов, 2024, с. 42] и способность к самопожертвованию. Наконец, прагматический этос предстает антитезой и стоицизму, и героизму: на его «шкале ценностей <...> полезное стоит выше и прекрасного, и добродетельного, и доблестного, что не удивительно: ведь именно полезное обеспечивает то самосохранение, то “пребывание в жизни”, к которому прагматик так стремится» [Махов, 2024, с. 86]. Окружающий мир, всегда ненадежный и опасный, требующий пристального внимания к последствиям поступков, выдвигает здесь в качестве главной ценности *discretio*, верное различение и здравое суждение. Анализируя эмблему Иоанна Самбука *Dum potes vive* («Живи, пока можешь»), где метафорой прагматизма служат каракатица и осьминог с их способностью к маскировке, А.Е. Махов возводит ее к адагии Эразма «Обзаведись душой осьминога». Эта пословица, заимствованная у древних греков, «наставляет нас приспособляться к любым жизненным укладам и, действуя наподобие Протея <...> перевоплощаться в любой характер» [Махов, 2024, с. 54]. Интересно заметить, что такая «протеистическая» гибкость, искусство приноровать речь к любому собеседнику, восхвалялись не только во многих трактатах XVI в. о диалоге и беседе, но и в словесности доэмблематического периода – например, в фацециях о сельском священнике Арлотто Майнарди (вторая половина XIV в.), чья сила убеждения зиждилась именно на умении применяться к конкретному слушателю.

Во второй части первой главы рассматриваются типы аргументов, посредством которых действовала эмблематическая дидактика, убеждая читателя / зрителя в той или иной истине. Анализируя различные отношения, возникающие между темой и фороу аналогии, основного вида аргументации в эмблеме, исследователь уделяет особое место парадоксу – популярному у ренес-

сансных литераторов роду философского суждения, восходящему по крайней мере к Цицерону (аргументы других типов, описанные достаточно обобщенно, более развернуто представлены в [Махов, 2022]). Однако парадокс для эмблематистов отнюдь не сводится к игре ума и тем более к шутке: это неотъемлемое свойство мира, в котором вынужден существовать человек. «Авторы эмблем <...> ставят задачу посредством парадокса *убеждать* – это значит, что парадоксальные ситуации, постоянно фиксируемые в эмблемах, должны восприниматься и автором, и читателем как нормальные в рамках данной реальности» [Махов, 2024, с. 96]. Нарушение, «перевертывание» причинно-следственных связей «оправдывается эмблемой», предстает в ней как обычное положение вещей.

Завершает первую часть книги оставшийся недописанным раздел о нравственных ценностях в эмблематике и их иерархии. А.Е. Махов рассматривает понятие *virtus* (добродетель / доблесть) в его соотнесении с какой-либо иной ценностью (фортуной, силой, любовью, мудростью, славой, красотой), подчеркивая, что смысловая конструкция эмблем, как правило, строится вокруг пары понятий, которые могут быть связаны между собой отношениями «тождества, равнозначности, противопоставления, включения и т.п.» [Махов, 2024, с. 155].

Во второй части «Эмблематики: микрокосма», озаглавленной «Тело как язык», речь идет о семиологии человеческого тела, которое, наряду с вещным миром, флорой и фауной, выступает в эмблеме как источник означающих, наделенных разнообразными значениями. Изображение тела и его частей приобретает у эмблематистов особую выразительность, принципиально иную, нежели в живописи или скульптуре. «Основу эмблематической телесной семиотики следует искать в античной риторике – а именно, в проводимой ею аналогии между человеческой речью и человеческим телом» [Махов, 2024, с. 173]: «украшенная» речь с ее тропами и фигурами уподоблена телу движущемуся, жестикулирующему, отступившему от своего спокойного, естественного состояния. Об особенностях визуального образа как текста, предназначенного для прочтения и построенного по риторическим законам, А.Е. Махов писал еще во введении к монографии «Средневековый образ»: «Визуальный вымысел, с точки зрения “эстетической” (т.е. с точки зрения средневекового представления о красоте), пред-

ставляет собой противоестественное соединение разного <...> Задача и художника, и поэта – не подражающее отображение реальности, но искусная перегруппировка ее элементов, приводящая к предельно разнородному и многоцветному соединению, которое в то же время может служить покровом истины. Художник не отображает реальный порядок вещей, но изменяет и перегруппировывает его» [Махов, 2011, с. 11–12].

Поэтому подход эмблематики к человеческому телу описывается исследователем как «“аналитический”»: в семиотическом процессе тело как бы разнимается на части, <...> которые и наделяются значениями» [Махов, 2024, с. 174]. А.Е. Махов справедливо сопоставляет эту процедуру со стратегией создателей средневековых бестиариев. Отметим, однако, что такое «разъятие» характерно и для культуры, современной для эмблематистов. Помимо набросков отдельных частей тела у живописцев, начиная с Леонардо или Дюрера, или упомянутого нами «естественного» алфавита Жоффруа Тори, оно проявилось и в литературе – можно вспомнить, например, французские «анатомические блазоны о женском теле»<sup>1</sup>, где каждое стихотворение прославляет одну какую-либо его часть (лоб, бровь, глаз, грудь и т.п.; показательно, что несколько таких блазонов принадлежат перу Мориса Сэва, к чьей поэме «Делия» ученый неоднократно отсылает в книге).

Анализируя семантику жестов и состояний обычного тела – рукопожатия, жестов пальцев и рта, ногтей, – и различные типы деформации, которую оно может претерпевать в эмблеме, А.Е. Махов останавливается также на вопросе тела «сборного», составленного из отдельных фрагментов, обладающих собственной семантикой. В качестве примера он, вслед за французской исследовательницей А.-Э. Спика, приводит эмблематическую гравюру 1580 г., изображающую «добродетельного человека» (*l'homme de bien*): «На ней изображено чудовище: антропоморфное существо с головой старца, непомерно огромными ушами, длинной и выгнутой, как у гуся, шеей, с львиной мордой на груди и с медвежьей лапой вместо левой ноги. <...> Части его тела значимы: огромные

---

<sup>1</sup> Les blasons Anatomiques du Corps femenin. Ensemble les Contreblasons de nouveau composez et aditionnez. Avec les figures, le tout mis par ordre. – Paris : Nicolas Chrestien, 1554.

уши обозначают бдительность, внимание к “любому шуму”; лев на груди – благородство и постоянство; длинная шея... свидетельствует о сдержанности в речах...» [Махов, 2024, с. 174]. На современного читателя гравюра производит впечатление не идеала добродетели, но монструозной карикатуры, однако эмблема, в отличие от портрета, будучи прочитана по законам средневековой риторики (и барочной эстетики), представляла связным воплощением той парадигмы моральных смыслов, что воплотились в каждом ее элементе.

А.Е. Махов выстраивает строгую и убедительную систематизацию гигантского материала, описывая эмблематику во всем ее многообразии, в ее имманентной логике и противоречиях, как целостный исторически обусловленный феномен. В «Приложении» к книге, помимо библиографии и незаменимых указателей, приведены переводы 39 эмблем, а на вклейке – 359 иллюстраций, воспроизводящих не только эмблемы, но и их живописные, архитектурно-декоративные и иные визуальные аналоги и параллели, на которые автор опирается в тексте. Два тома его «Эмблематики» вместе образуют, в сущности, большой энциклопедический словарь, значение которого выходит далеко за рамки исследования одного из ренессансно-барочных малых жанров.

Именно в силу этого преодоления рамок последняя книга А.Е. Махова не столько подводит итог исследованиям (что может быть более завершенным, законченным, нежели словарь?), сколько открывает новые пространства для них. Она не «закрывает тему», но, наоборот, открывает ее и дает для этого необходимые инструменты. Эмблема обнажает под его пером все свои «валентности», побуждая читателя сравнивать, вспоминать, пытаться прояснить истоки той или иной странности.

Откуда, например, берутся у эмблематистов некоторые метафоры, трансформирующие устойчивые смыслы изображений? Так, на с. 27–28 рассматривается эмблема Габриеля Ролленхагена (1613), на которой фигура стоического мудреца предстает в виде зимородка, соединяясь с традиционным образом скалы в бурном море. Согласно Аристотелю, Плинию, Овидию<sup>1</sup>, Исидору Севиль-

---

<sup>1</sup> «Зимней порою семь дней безмятежных сидит Алкиона / Смирно на яйцах в гнезде, над волнами витающем моря. / По морю путь безопасен тогда: сто-

скому, зимородок-Алкион вьет гнездо не на скале, а прямо на морской поверхности, и на период, пока самка высидывает яйца – неделя до и неделя после зимнего солнцестояния, – волны, наоборот, успокаиваются! Паоло Джовио в «Диалоге об импрезах» делает зимородка символом тех, кто умеет удачно выбрать момент<sup>1</sup>. Цезаре Рипа, выпустивший свою «Иконологию» одновременно с сочинением Ролленхагена, наделяет Алкиона той же семантикой покоя, представляя мирный брачный союз в обличье дамы в венке с зимородком. Следует ли считать созданный Ролленхагеном образ авторским или у него имеется литературный или изобразительный источник?

Книга А.Е. Махова естественно подводит к недостаточно изученному вопросу о взаимодействии эмблемы с чисто литературными жанрами, например с басней. На с. 138–140 ученый комментирует эмблему Альчиато об астрологе, на *pictura* которой изображен птицелов, которого кусает змея. Ее литературная основа очевидна: мы имеем дело с контаминацией эзоповой басни о птицелове и аспиде с историей о философе Фалесе, который, заглядевшись на звезды, упал в колодец. Сюжет этот, восходящий к «Тезтету» Платона и к Диогену Лаэртскому, был подхвачен литературой Возрождения (Рабле, Монтенем, Жилем Коррозе, Ронсаром; см.: [Reach, 1987]) как раз в теснейшей связи с фигурой астролога. Более того, впоследствии он – именно через эмблемы! – превращается обратно в басню у Лафонтена [Grove, 2005]. И возможно, ответ на вопрос, которым задается А.Е. Махов, – почему астролог у Альчиато держит лук, целясь в небо? – кроется как раз в басенном происхождении образа. Птицелов Эзопа берет с собой прутья и птичий клей, а увидев на дереве дрозда, связывает прутья «конец с концом» (δὴ συνάψας εἰς μῆκος τοὺς καλάμους ἀτενὲς ἔβλεπεν). Скорее всего, именно эти связанные вместе прутья и превратились в лук. Во французском издании эзоповых басен, которое было выпущено Жилем Коррозе<sup>2</sup> и которое можно назвать попыт-

---

рожит свои ветры, / Не выпуская, Эол...» (Мет., XI, 745–748; пер. С.В. Шервинского).

<sup>1</sup> Gioivo P. Dialogo dell'imprese militari et amorose. – Roma : Antonio Barre, 1555. – P. 88.

<sup>2</sup> Les Fables du tres ancien Esope phrigien premiereent escriptes en Græc, et depuis mises en Rithme Françoise. – Paris : Denis Janot, 1542.

кой синтеза двух жанров, – каждая басня предваряется соответствующей эмблемой, вынесенной на отдельную страницу, – басне L, «О птицелове и змее» (*De l'oiseleur et du serpent*), предшествует эмблема с *inscriptio* «Qui trompe aultruy il se decoit» («Кто другого обманывает, себе строит козни»). Птицелов на ней, в ногу которого впивается змея, держит в правой руке прут, изогнутый как лук (хотя и не вздетый в небо).

«Риторический» подход к эмблематике позволяет выявить ее новые, неожиданные функции. Французский историк Ж.-Ж. Шарден [Chardin, 2009; Chardin, 2020] обращает внимание на то, что визуальный образ в эмблеме обычно выстраивается по принципу *dispositio*, что и обеспечивает его убедительность, «красноречивость». Однако сборник эмблем, на первый взгляд, продолжает традицию средневековых «списков»-парадигм, убедительно описанных канадской исследовательницей Мадлен Же [Jeau, 2006]: его единство обеспечивается главным образом присутствием того или иного набора истолкованных изображений под одной обложкой. А.Е. Махов называет «уникальным» опыт трехчастной книги эмблем Якоба Катса *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, организованной как «история человеческой жизни – любого христианина, но также и жизни самого Катса» [Махов, 2024, с. 12]. Между тем в 1557 г. лионский печатник Жан де Турн выпускает книгу под названием «Метаморфоза Овидия в картинах»<sup>1</sup>. Книга эта примечательна тем, что каждая эмблема в ней выступает аллюзией на сюжет соответствующего овидиевского мифа, который хотя и остается «за кадром», но присутствует в сознании образованного читателя. А поскольку последовательность эмблем воспроизводит порядок книг «Метаморфоз», гравюры и их краткие толкования наделяются функцией *dispositio*, обеспечивая то «непрерывное повествование», в котором видели главное достоинство поэмы Клеман Маро или Жак Пелетье.

Наконец, труд А.Е. Махова побуждает к диахроническому изучению жанра. Ученый прослеживает его историю во вступи-

---

<sup>1</sup> La Metamorphose d'Ovide figuree. – Lyon : Jean de Tournes, 1557. Гравюры к этому лионскому изданию выполнены Бернаром Саломоном и впоследствии использовались в перепечатках перевода «Метаморфоз» Франсуа Абера; текст атрибутируется Бартеlemi Ано.

тельной главе «Эмблематики: макрокосма» – «Феномен книжной эмблемы (подступы к пониманию)» – и в первой главе «Жанра книжной эмблемы», указывая на то, что подобие классической трехчастной структуры (*inscriptio – pictura – subscriptio*) намечается еще до выхода книги Альчиато, положившей начало эмблематической традиции Ренессанса. Он упоминает, в частности, латинское «Житие св. Беата» Даниэля Агриколы, выпущенное в 1511 г. в Базеле: «Текст жития... расположен на правых полосах книги, левые же полосы фактически складываются в автономную смысловую структуру, которую можно воспринимать вне связи с основным текстом жития: на каждой из них размещены названия соответствующей главы, расположенная под названием гравюра Урса Графа и эпиграмма, состоящая из двух элегических дистихов» [Махов, 2022, с. 11]. Но, возможно, корни эмблемы стоит искать еще глубже. Так, в манускрипте *ms. Fr. 848* «Послания Офеи» Кристины Пизанской, изготовленном в первой половине XV в., короткое стихотворное наставление помещено в центре страницы, над ним расположено заглавие и в некоторых случаях миниатюра. Стихи сопровождаются глоссой, которая «обтекает» основной текст. Та же презентация страницы воспроизводится и в первом печатном издании «Послания»<sup>1</sup>, где уже каждое наставление предваряется гравюрой: сходство этого издания со сборниками эмблем бросается в глаза.

Наш список намеченных в книге А.Е. Махова проблем, нуждающихся в дальнейшем изучении, разумеется, далеко не полон. В заключение можно лишь сказать, что обе «Эмблематики» – незаменимый источник и инструмент для любого ученого, занимающегося культурой Возрождения, барокко и классицизма, как и для любого человека, этой культурой интересующегося. Энциклопедизм и строгая систематика здесь поразительным образом сочетаются с незаконченностью – в том смысле, что книга на каждой странице намечает параллели, открывает выходы к смежным и, казалось бы, далеким культурным феноменам, в буквальном смысле будит мысль. Так бывает в тех редких случаях, когда лич-

---

<sup>1</sup> *Les cent histoires de Troye. L'epistre de Othea deesse de prudence envoyee a l'esperit chevalereux Hector de Troye, avec cent hystoires. Nouvellement imprimee a Paris.* – [Paris : Philippe Pigouchet, 1500 ?].

ность и склад ума ученого оказываются конгениальны предмету его штудий.

### Список литературы

1. Зеленин Д.А. Взаимоотношение слова и образа в эмблематике : проблемные случаи // Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре / под ред. А.Е. Махова. – Москва : Intrada, 2016. – С. 59–74.
2. Махов А.Е. Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI – начала XVII вв. : проблемы герменевтики и поэтики. – Москва : ИМЛИ РАН, 2022. – 208 с.
3. Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой : опыт толкования визуальной демонологии. – Москва : Издательство Кулагиной – Intrada, 2011. – 256 с.
4. Махов А.Е. Эмблематика : макрокосм. – Москва : Intrada, 2014. – 600 с.
5. Махов А.Е. Эмблематика : микрокосм / общ. ред., послесл. О.Л. Довгий. – Тула : Аквариус, 2024. – 356 с., 130 л. вклейка, илл.
6. Махов А.Е. «Язык вещей» : от средневековой герменевтики к ренессансной эмблематике // Культурологический журнал. – 2013. – N 4 (14). – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/240.html&j\\_id=17](http://cr-journal.ru/rus/journals/240.html&j_id=17) (дата обращения: 15.02.2024).
7. Махов А.Е. Hostis Antiquus : категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. – Москва : Intrada, 2006. – 415 с.
8. Морозов И.А., Бутовская М.Л., Махов А.Е. Обнажение языка : кросс-культурное исследование семантики древнего жеста. *Studia naturalia*. – Москва : Языки славянской культуры, 2008. – 320 с.
9. Нестеров А. Emblemata и «образы памяти» в ars memorativa, или Еще раз о любви текста и изображения // Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре / под ред. А.Е. Махова. – Москва : Intrada, 2016. – С. 34–58.
10. Chardin J.-J. Les images dans les emblèmes : pouvoir de voir et limites du savoir // Pouvoirs de l'image aux XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance / articles réunis par M. Couton, I. Fernandes, Chr. Jérémie et M. Vénuat. – Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2009. – P. 393–405.
11. Chardin J.-J. Des animaux et des hommes dans l'émblématique de l'époque moderne // Société française Shakespeare. – 2020. – Vol. 38. – URL: <https://journals.openedition.org/shakespeare/5538> (дата обращения: 07.03.2024).
12. Grove L. La Fontaine et les emblèmes // Le Fablier. Revue des amis de Jean de La Fontaine. – 2005. – N 16. – P. 27–38.
13. Jeay M. Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles). – Genève : Droz, 2006. – 552 p.
14. Peach T. Le puits de Thalès à la Renaissance : les «importuns scrutateurs de choses douteuses» // Renaissance and Reformation = Renaissance et Réforme. New Series. – 1987. – Vol. 11, N 4. – P. 321–336.

15. *Russet D.* Nouvelles directions dans l'étude de l'emblème français // *Littérature*. – 2007. – N 145. – P. 138–150. – URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2007-1-page-138.htm> (дата обращения: 02.02.2024).

---

УДК: 791.43.01 + 82.0

DOI: 10.31249/lit/2024.03.06

НЕСТЕРОВА Е.А.<sup>1</sup> СТРУКТУРА И ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В СЕРИАЛЕ «ГАННИБАЛ»<sup>©</sup>

*Аннотация.* Сериал обладает самостоятельным художественным языком, отличительной чертой которого является роль времени, особая логика выстраивания сквозной структуры на протяжении существования сериала. На материале сериала «Ганнибал» в статье анализируется, каким образом время в современном сериале из факта превращается через художественные приемы в образ, концепцию и, наконец, в проблематизируемый феномен.

*Ключевые слова:* сериал; структура времени; персонажное время; сюжетное время; Ганнибал; доктор Лектер; таймлайн; мифологическое время; линейное время; кольцевая композиция.

*Для цитирования:* Нестерова Е.А. Структура и образ времени в сериале «Ганнибал» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 74–90. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.06

Nesterova E.A.<sup>2</sup> Time structure and the image of time in *Hannibal* series<sup>©</sup>

*Abstract.* Time is one of the most basic categories of narrative works, because of which its structure may be hidden and usually is not comprehended by the recipient. Series has formed an independent

---

<sup>1</sup> **Нестерова Евдокия Антоновна** – кандидат филологических наук, преподаватель РАНХиГС, Москва; evdokianesterova@gmail.com

© Нестерова Е.А., 2024

<sup>2</sup> **Nesterova Evdokiya Antonovna** – Candidate in Philology, teaching professor at RANEPА, Moscow; evdokianesterova@gmail.com

© Nesterova E.A., 2024

artistic language, a distinctive feature of which is the relationship with time, a special logic of building an end-to-end structure throughout the duration of the project. In the *Hannibal* series there are no such mainstream games with time as the variability of the timeline, the abundance of flashbacks or the ability to move through time. Using the material of *Hannibal*, the article analyses how time in the modern TV series turns from a fact into an image, a concept and, finally, into a problematised phenomenon through a variety of artistic techniques.

*Keywords:* series; time structure; character time; plot time; Hannibal; Dr Lecter; timeline; mythological time; linear time; ring composition.

*To cite this article:* Nesterova, Evdokiya A. “Time structure and the image of time in *Hannibal* series”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2024, pp. 74–90. DOI: 10.31249/lit/2024.03.06 (In Russian)

Сериалы – один из наиболее значимых культурных феноменов современности, как по объему приходящегося на их просмотр времени, так и по разнообразию затрагиваемых в них тем. Выделившись в отдельную изобразительную и художественную форму, они сформировали свой собственный язык и специфические особенности организации материала. В то же время, будучи особой формой киноповествования, они могут быть предметом нарратологического анализа.

Нарратология – это научная дисциплина, изучающая повествование в целом. В наиболее общем значении это теория, объектом которой является построение любых нарративных произведений, и поэтому не играет принципиальной роли, какую форму имеет повествование, – визуальную или литературную. Вместе с тем и сериальность не является феноменом исключительно киноискусства. В литературе существуют сериальные романы и другие произведения, реализованные в форме «эпизодов». В результате нарратологический подход позволяет анализировать сериальные кинопроизведения, используя инструментарий литературоведения, но не элиминируя при этом визуальную составляющую кинопроизведения. В настоящей статье сериал анализируется как своего рода текст, подчиняющийся основным законам текстового произведе-

ния, а предметом анализа является время как организационный принцип повествования и изображения.

В.Ф. Познин говорит о времени как об одной из двух «существенных категорий, без которых не может существовать смысловая структура произведения, способная передать последовательность событий, их логическую и образную связь, создать эстетику формы и в итоге породить в воображении реципиента художественные образы» [Познин, 2021, с. 297]. Более того, время, вернее, создание его образа, «в основном и есть функция кино» [Познин, 2021, с. 300]. Схожим образом роль времени как художественной функции определяет и А.Г. Соколов: «В киноповествовании существенным является соблюдение организационных закономерностей, позволяющих конструировать последовательность передаваемых во времени сообщений таким образом, чтобы между ними сохранялась очевидная для зрителя семантическая связь и поддерживалось необходимое количество поступающей информации, обладающей свойством новизны» [прив. по: Гитис, 2012, с. 100].

Чешский искусствовед Ян Мукаржовский говорит о трех потоках времени в кинопроизведениях. Это время действия, происходившего в прошлом; «изобразительное» время, протекающее в настоящий момент; время воспринимающего субъекта [Мукаржовский, 1994, с. 419–420]. Зритель, таким образом, активно включается исследователем в структуру времени самого кинопроизведения. Время выступает связующим звеном между миром киногероев и миром реципиентов произведения, позволяя зрителю выстраивать логику, делать выводы и предположения, а также отождествляться с героями и их историей.

Если первоначально время внутри кинопроизведений априори воспринималось как соответствующее реальному (техника кино съемки не позволяла иного), то с развитием монтажа время все больше становилось художественным приемом, зачастую имеющим самостоятельный художественный смысл. Аналогично тому, как в литературном произведении особое значение имеет синтагматика, *co*-поставленность смысловых отрезков, в кинопроизведении формальная линейность, неизбежная при просмотре, компенсируется сложными отношениями внутри художественного, повествовательного времени. Кроме того, в процессе усложнения временных

структур кинопроизведений время было проблематизировано и сегодня нередко выступает в качестве одного из тематических узлов повествования.

В кинопроизведениях разница между фильмом и сериалом на уровне основной организационной структуры обуславливает и различия в используемых временных приемах. Специфика времени в сериале не только напрямую зависит от его художественной формы (эпизодичность и сезонность в противовес целостному, разовому единству фильма), но и порождает эту форму. Сериал, с одной стороны, стремится имитировать естественное развитие времени, вызвать ощущение совпадения времени жизни и времени произведения. С другой стороны, сериал в большей степени, чем фильм, создает сложные временные структуры, противопоставленные времени реальному.

По определению голливудского сценариста и преподавателя сценарного мастерства Памелы Дуглас, «сериал – это драматическое произведение, сюжеты в котором развиваются на протяжении множества эпизодов, а характеры главных героев меняются с течением времени» [Дуглас, 2017, с. 38]. Таким образом, время играет одну из важнейших ролей в конструировании сериала. Дополняя определение, предложенное П. Дуглас, П. Родькин отмечает, что речь идет не просто о «длинном, а фактически о бесконечном, как во времени, так и в пространстве, нарративе» [Родькин, 2019, с. 6]<sup>1</sup>. С точки зрения исследователя, именно потенциальная открытость в бесконечность является определяющей чертой сериала.

Одним из наиболее новых терминов, описывающих временную структуру произведения, является «таймлайн» – временная линия, в которой события последовательны, связаны друг с другом и существуют только в одном варианте. Таймлайн стал самостоятельной проблемой в недавнее время, когда при возникновении франшиз или смене владельцев, сценаристов и режиссеров сериального проекта в киновселенных возникали вариативные фабульные линии, по-разному излагающие историю одного и того же персонажа. В итоге целостность или вариативность таймлайна

---

<sup>1</sup> В указанных определениях, однако, происходит смешение времени зрительского и внутрисериального: характер героя развивается с течением времени как с точки зрения протекания времени в мире героя, так и с точки зрения течения реального времени для зрителя.

стала центральной темой самих произведений (например, мини-сериал «Локи» (2021–2023) построен как раз-таки вокруг необходимости его поддержания).

Еще один значимый художественный прием, организующий время в кино, – флешбэки. Флешбэк – это нарушение условно линейного сериального времени и включение в его канву отрывков из прошлого. Флешбэки могут выполнять различные функции: разъяснять события в «настоящем» моменте сериала, например, давать почву для того или иного элемента поведения персонажа; интриговать, внося дополнительную информацию; выстраивать связи, не очевидные из расстановки «в настоящем» сериала и т.п.

\* \* \*

Период между 2010 и 2020 гг. был назван критиками «золотым веком сериала» в связи с существенным усложнением произведений, ростом их художественного и смыслового качества по сравнению с традиционными «мыльными операми» или детективами. Предметом нашей статьи стала временная структура сериала, по праву считающегося одним из наиболее сложных произведений даже для «золотого века» – проекта Брайана Фуллера «Ганнибал» (*Hannibal*, NBC TV series, 2013–2015). Сериал основан на персонажах культовых книг Томаса Харриса (Thomas Harris) «Молчание ягнят», «Ганнибал» и др. (*The silence of the lambs*, 1988; *Hannibal*, 1999). Сюжет сериала разворачивается вокруг специального агента ФБР Уилла Грэма. Грэм консультирует Джека Кроуфорда, руководителя отделения, занимающегося особо жестокими убийствами. Как специфика работы, так и особенности устройства мозга Грэма приводят Кроуфорда к необходимости нанять своему профайлеру психотерапевта, которым и оказывается доктор Ганнибал Лектер. Первый эпизод посвящен знакомству Уилла с его врачом и погружает зрителя в сложный, тяжело выносимый мир профайлера. Ключевую роль в формировании отношений Уилла и Ганнибала начинает играть Эбигейл Хоббс – спасенная Уиллом дочь одного из вычисленных им убийц.

В этом телесериале, на первый взгляд, достаточно простой (по крайней мере, с современной точки зрения) таймлайн. В нем очень мало даже флешбэков, погружающих зрителя в прошлое главных героев, и появляются они ближе к третьему сезону. О прошлом Уилла Грэма до начала событий, показанных в сериале, зри-

тели узнают только из разговоров персонажей. Более того, «Ганнибал» (на данный момент) не обладает и отмеченной П. Родкиным конститутивной чертой сериалов – открытостью, поскольку «официальный» нарратив завершен, в настоящее время проект закрыт<sup>1</sup>.

Однако видимая простота временного строения в данном случае обманчива. Кино и сериалы передают смыслы не только напрямую – через речь героев или представленные в кадре их поступки, но и через подтекст. Знаменитый консультант по созданию сценариев, известная как «сценарный гуру» Линда Сегер, относит к элементам, создающим подтекст в кино, «жесты и действия, поступки и *подспудное движение общего направления внутренней истории*»<sup>2</sup> [Сегер, 2021, с. 9]. «Ганнибал» – одно из произведений, в которых подтекст занимает, вероятно, значительно больше экранного кадра и времени, чем то, что сообщается прямо и непосредственно. «Мы узнаем, что встретились с подтекстом по возникшему чувству неопределенности и появившимся вопросам. Мы слышим текст, но нас в нем что-то цепляет. “Здесь что-то не то. Что он на самом деле имеет в виду?” – гадаем мы. <...> Иногда мы приходим в замешательство. Подтекст заставляет нас задаться вопросом “почему?”, на который мы зачастую не можем ответить сразу» [Сегер, 2021, с. 15–16]. Эти слова исследовательницы как нельзя лучше описывают реакцию зрителя на происходящее в кадре в проекте Брайана Фуллера. Обилие того, что, на первый взгляд, кажется нестыковками или недомолвками, создает состояние глубокой неопределенности, которое поддерживается создателями сериала на протяжении всех трех сезонов. В такой ситуации зритель неизбежно начинает искать какую-нибудь точку опоры, чтобы выстраивать предположения о смысле происходящего. Временная структура становится одним из таких якорей или маяков определенности и понятности в силу того, что, по крайней мере поначалу, время развивается в сериале так же, как в обычной жизни – поступательно и последовательно. Однако эффект «опоры на

---

<sup>1</sup> Впрочем, нарратив «Ганнибала» активно продолжается потенциально бесконечным потоком фанфиков – любительских повествований, продолжающих или изменяющих исходный сюжет.

<sup>2</sup> Курсив мой. – Е. Н.

время» достаточно быстро и по всей видимости намеренно разрушается по мере того, как главный персонаж, чьими глазами зритель воспринимает большую часть происходящего в сериале, теряет способность адекватно, привычно и понятно хотя бы для себя самого взаимодействовать с временем.

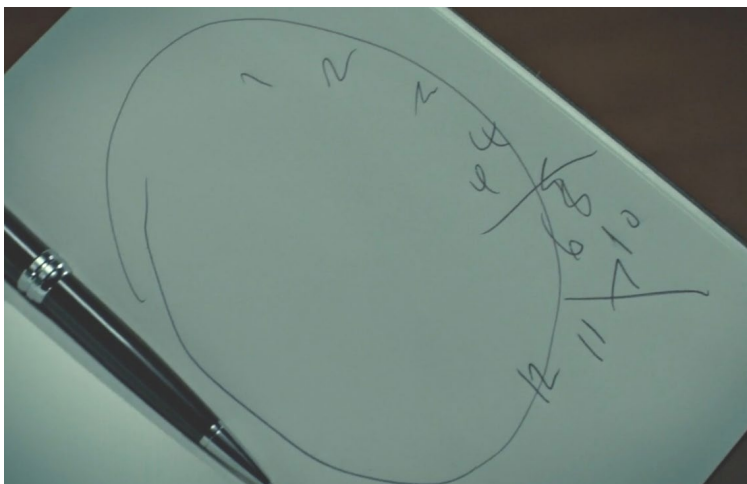
В мире сериала «Ганнибал» нарушение нормативного течения времени является одновременно 1) инструментом интриги, позволяющим создать лакуны в повествовании, работающие на поддержание «саспенса»; 2) частью реальности героев, влияющей на их поведение и отношения; 3) знаком того, что само восприятие и течение времени проблемно и несет дополнительные смыслы.

В психологии существует представление о субъективном времени, т.е. индивидуальном восприятии его качеств в конкретном его отрезке. Субъективное восприятие времени в значительной мере обуславливается интересом / скукой и сложностью / увлекательностью происходящего. Так, одна и та же лекция в восприятии одного человека пройдет очень быстро, если он увлечен темой, а для другого будет тянуться почти бесконечно, если ее тема для человека скучна, сложна или чересчур проста. В анализе кинопроизведений разграничению объективного и субъективного времени уделяется мало внимания, поскольку чаще всего встречается два варианта: либо в событиях участвуют несколько героев, и тогда единство кадров создает аналог единого, т.е. физического, времени; либо в кадр помещен один персонаж, и тогда зритель наблюдает только его интериоризированное субъективное время.

Помимо личного отношения к событию, занимающему тот или иной временной отрезок, субъективное восприятие времени определяется также его моделью, существующей в сознании человека. Эта модель редко проблематизируется, поскольку значительная часть современных людей представляет время линейным, идущим из прошлого в будущее и не имеющим ответвлений или петель, и, более того, они предполагают, что это единственная его модель. Эксплицируется модель времени и отношения с ним персонажей в таких фантастических произведениях, в которых появляются существа, обладающие способностью выходить за рамки линейного развертывания времени: пришельцы из «Прибытия» (*Arrival*, 2016) или «Грани будущего» (*Edge of tomorrow*, 2014), раса Повелителей времени из «Доктора Кто» (*Doctor Who*, 2005–

...), – или технологии, позволяющие людям путешествовать во времени – «Машина времени» (*The time machine*, 2002), «И грянул гром» (*A sound of thunder*, 2004), «Исходный код» (*Source Code*, 2011) и др. Однако детективно-психологические сериалы, к которым относится «Ганнибал», на первый взгляд, не предполагают ничего подобного.

Тем не менее время и отношения с ним выдвигаются на первый план, когда «время покидает» одного из главных героев, Уилла Грэма, для которого нормальной структурой времени является его обычное линейное движение, когда все время, если так можно выразиться, заполнено временем – в нем нет лакун. Иначе можно сказать, что все время действий Уилла заполнено его воспринимающим сознанием. Но зритель понимает это только тогда, когда Уилл теряет способность помнить *все* время, в чем и состоит проблема, с которой он обращается к врачу (*Рис. 1*).



**Рис. 1**<sup>1</sup>. © NBC, *Hannibal*

---

<sup>1</sup> В кадре зритель видит рисунок сперва глазами Уилла, как тот полагает, что изобразил часы, а затем – реальный вид рисунка глазами Лектера. Изображение, созданное Грэмом, показывает и то, насколько сильно поражен его мозг, и то, что это не типичное когнитивное искажение, одновременно оно выступает визуальным образом потери времени и возникших в его восприятии лакун.

На тонкой разнице между этими двумя трактовками восприятия времени построены выводы Грэма и его психолога Ганнибала Лектера о состоянии психического здоровья Уилла. Если воспользоваться второй трактовкой, то получается, что при возникновении временных лагун Уилла покидает именно сознание, и в этом случае речь идет о потере героем разума. Однако Уилл настаивает, что не болен психически. “Sanity did not leave me”, – утверждает он. Лектер соглашается с ним и уточняет: “Time did”<sup>1</sup> [1:10].

Происходящее с субъективным временем Уилла внесено в кадр и визуально. Когда болезнь Грэма начинает прогрессировать, зритель наблюдает, как сначала время на будильнике Уилла «проскакивает» большие временные отрезки, а затем циферблат, который играет роль якоря, удерживающего героя в реальности (Ганнибал просит Уилла для привязки к реальности проговаривать свое имя, место и время, в котором он находится), стекает в воду (Рис. 2–3). В этом кадре сложно не увидеть отсылку к картине «Постоянство памяти» (*La persistencia de la memoria*, 1931) С. Дали (Рис. 4).

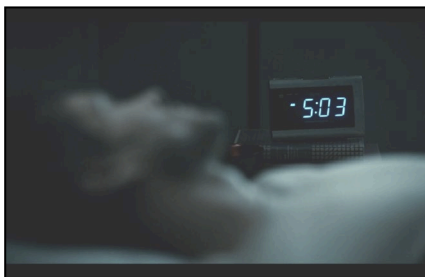


Рис. 2. © NBC, Hannibal



Рис. 3. © NBC, Hannibal

Однако еще более выразительным оказывается то, что в снах и сам Уилл погружается в воду, фактически тонет. Эти сны являются своего рода предсказанием концовки как второго, так и третьего сезона, в одной из которых Уилл и Эбигейл «утопают» в собственной крови, а во второй Уилл сталкивает себя и Лектера с обрыва в океан. Эта арка, т.е. такая последовательность подачи

<sup>1</sup> «Здравый разум не покинул меня». – «Время покинуло». – *Перевод здесь и далее мой.* – Е. Н.

эпизодов, создает эффект предопределенности и даже неотвратимости развязок, того финала, к которому приходят главные герои.



**Рис. 4. С. Дали «Постоянство памяти»**  
***(La persistencia de la memoria, 1931)***

Хотя зритель так и не узнает, как именно и зачем это было сделано, очевидно, что происходящее с Грэмом спровоцировано доктором Лектером. Однако еще важнее, что на более глубоком уровне, т.е. не на уровне непосредственных действий персонажей, а на уровне временной структуры произведения, на Грэма оказывает влияние не какое-то конкретное действие Ганнибала Лектера (психологическая манипуляция или использование какого-либо вещества), а само его присутствие, поскольку фигура Лектера является, по сути, мирообразующей для проекта, как и фигура Уилла Грэма.

Как становится очевидно из его собственных реплик, Лектер существует не в линейном времени. Структура его внутреннего, субъективного времени – циклическая. Наиболее ясно он сформулирует это в третьем сезоне, а его психотерапевт и коллега доктор Дю Морье развернет его мысль:

*Dr Hannibal Lecter: I see my end in my beginning.*

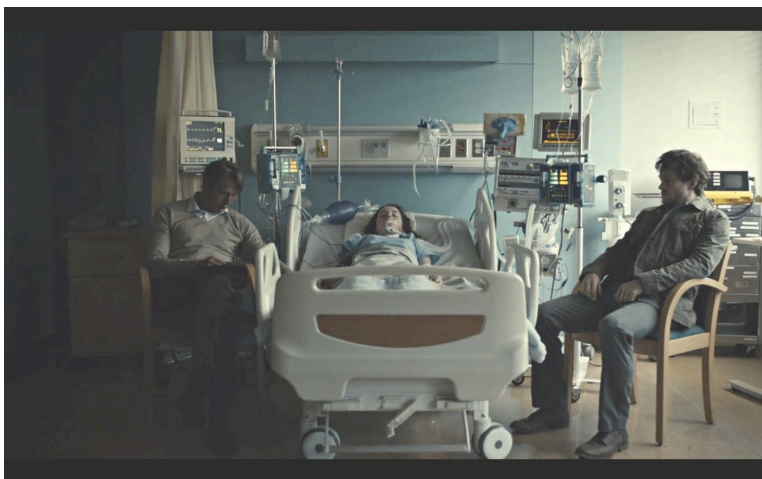
*Dr Bedelia Du Maurier: All of our endings can be found in our beginnings. History repeats itself, and there is no escape<sup>1</sup> [3:6].*

---

<sup>1</sup> «Я вижу мой конец в моем начале». – «Все наши окончания можно найти в наших началах. История повторяет себя, и от этого нельзя спастись».

Итак, Ганнибал воспринимает свою сюжетную линию как сходящуюся в одной точке и способную далее лишь повторять себя вновь и вновь. Однако для Уилла подобное восприятие не является базовым, естественным. Тем не менее зритель наблюдает, что и его линия закольцовывается. Во-первых, подобной спирали выглядит сама структура сериала, где каждый эпизод (или блок эпизодов) – это повторяющаяся схема: убийство – расследование – кульминация, при этом эпизоды строятся вокруг расследований именно Грэма. Но это лишь начало.

Зритель знакомится с Уиллом Грэмом в момент, когда он работает над делом серийного убийцы, которым окажется Гаррет Джейкобс Хоббс, отец Эбигейл. Уилл убивает Гаррета в момент, когда тот пытается убить свою дочь, а врачебные навыки Лектера помогают ей выжить. Лектер видит в этом прекрасную возможность влияния и подталкивает Уилла к мысли, что они – единственные, кто остался у Эбигейл и их долг – защитить ее, став ей «суррогатными отцами» (Рис. 5).



**Рис. 5<sup>1</sup>. © NBC, Hannibal**

---

<sup>1</sup> Кадр отсылает зрителя к типичной ситуации «родители у постели больного ребенка», однако в роли «родителей» мы видим Грэма и Лектера, а «болящий ребенок» – Эбигейл Хоббс.

Вокруг дела Хоббса, его психологического воздействия на Уилла построен первый сезон. Очевидная зрителям интрига заключается в том, что Уилл не просто замещает отца Эбигейл в роли опекуна, значительно важнее для отношений с Лектером и развития сюжета то, начнет ли Уилл действовать как Гаррет, станет ли он психологически подобен отцу Эбигейл.

Однако, помимо собственно внешней кольцевой структуры, которую создает дело Хоббса, – от спасения Эбигейл Уиллом до смерти Эбигейл, так или иначе Уиллом же и спровоцированной, для русского зрителя может оставаться неявной сложная смысловая игра, достаточно очевидная для американской аудитории.

Эбигейл Хоббс – полная тезка одной из первых «жертв Салемского процесса», знаменитой американской «охоты на ведьм» [Records of Salem witchcraft, 1864]. У сериальной и исторической героинь совпадают не только возраст и отчасти внешность (см. Рис. 6, 7), сложные отношения с родной семьей. Во время процесса исторической Хоббс было предъявлено обвинение в заключении сделки с дьяволом. Сериальная героиня также идет на мировую с Лектером. Таким образом, этот персонаж замыкает время в кольцо. Она не только становится личной «петлей проклятия» для Грэма, но и создает эффект повторения всего исторического сюжета.



Рис. 6. Эбигейл Хоббс в сериале ©NBC, Hannibal



Рис. 7. Thomas Satterwhite Noble. Witch Hill (The Salem Martyr), 1869

В ходе Салемского процесса семья Хоббсов получила «отсрочку / помилование», однако о дальнейшей судьбе Эбигейл неизвестно. Ее нет ни в списке казненных, ни в списке выживших. Аналогичным образом Эбигейл в сериале на определенный промежуток времени исчезает бесследно. Принимая во внимание эту историческую параллель, стоит отметить, что фраза Лектера: “Jack Crawford would hang her for what her father’s done and the world would burn Abigail in his place”<sup>1</sup> [1:9], которую тот произносит, уговаривая Уилла не выдавать Эбигейл его начальнику в ФБР Джеку Кроуфорду, имеет гораздо более глубокий, образный и при этом прямой смысл.

Одним из важнейших лейтмотивов, демонстрирующих свойства времени для Ганнибала, становится образ разбитой чашки, который за счет сложной структуры выводится на уровень своего рода психологического концепта, «незакрытого гештальта» у нескольких персонажей одновременно. Впервые он возникает в самом начале знакомства Грэма и доктора. Лектер замечает, что Кроуфорд видит в Уилле «хрупкую чашку» [1:1]. Очевидно, Лектер выбирает именно такую формулировку не случайно, ведь затем он возвращается именно к этой метафоре снова и снова. Использует ее и сам Уилл, говоря о себе: «Эта чашка разбита и никогда не сможет снова быть целой».

*Dr Hannibal Lecter: Occasionally, I drop a tea cup to shatter on the floor on purpose. I’m not satisfied when it doesn’t gather itself up again. Someday, perhaps, that cup will come together*<sup>2</sup> [2:11].

Немногом позже зритель наблюдает, как под действием псилоцибина Эбигейл роняет чашку, и та разбивается вдребезги. В каком-то смысле этот эпизод является предсказанием, так же, как и сны Уилла о том, что он тонет. Итак, кто же является разбитой чашкой – Уилл, Эбигейл или Ганнибал? И кто из них окажется чашкой, которая способна обратить время вспять и стать целой после того, как была разбита? (Рис. 8)

---

<sup>1</sup> «Джек повесит ее за деяния ее отца, а мир сожжет ее вместо него».

<sup>2</sup> «Иногда я намеренно роняю чашку на пол. И я не удовлетворен, если она не собирается вместе вновь. Возможно, когда-нибудь эта чашка соберется».

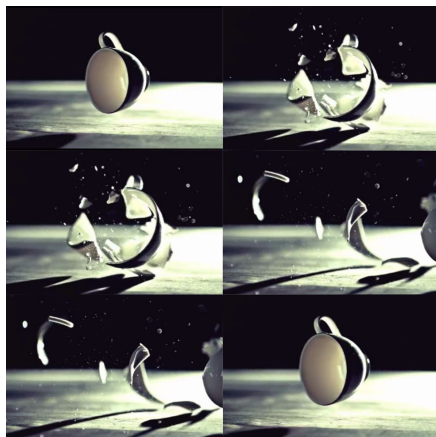


Рис. 8. ©NBC, Hannibal

Финал второго сезона также ознаменован возвращением к этому образу, с обыденной точки зрения воплощающему идею невозможного. Однако немногим ранее Ганнибал демонстрирует возможность восстановления разбитой чашки, «возвращая к жизни» пропавшую два года назад Мириам Ласс, которая помогала Кроуфорду в розысках Чесапикского потрошителя, будучи стажером ФБР. Если Джеку это возвращение должно недвусмысленно намекнуть, что еще немного – и он потеряет Уилла безвозвратно (*как потерял когда-то Ласс*), то для Грэма, напротив, это должно стать намеком на то, что Эбигейл жива.

Таким образом, разбитой чашкой оказывается не Уилл, а Эбигейл Хоббс, которая одновременно также является исторической персоной, жизнь которой практически полностью повторяется в другом времени и окружении. Персонаж Эбигейл Хоббс вносит в структуру времени еще одно, культурно-историческое измерение. При этом помещение этого персонажа в современные условия и одновременно воспроизведение *той же самой истории* фактически является проигрыванием личной мифологии героя и создает дополнительную весомость для мифологического восприятия циклического времени, которое и так считается традиционно мифологическим (временем мифологического сознания).

Образ разбивающейся чашки визуализирует разницу временных структур героев и их столкновение. Художественная структура времени сериала «Ганнибал» состоит из:

– сюжетного времени, объективного для всех персонажей; это время, в котором протекает расследование убийств; это же время симулирует для зрителя его реальное, естественное время;

– индивидуального персонажного времени. Ганнибал Лектер существует в закольцованном, циклическом времени, однако циклом являются не события, происходящие с ним; значимым фактором повторения цикла является акт «разбивания чашки», т.е. воздействие, которое доктор Лектер оказывает на чью-то жизнь. Уилл Грэм представляет время обычного человека, линейное, развивающееся без каких-либо повторений;

– мифологического времени, возникающего за счет контекста, доступного зрителям; время, в котором существует Эбигейл Хоббс, обусловлено биографией ее исторической тезки; по сути дела, это классическая временная петля;

– смешения и взаимовлияния этих структур; здесь ключевым является персонаж доктора Лектера, так как именно он оказывается импульсом, трансформирующим время других персонажей.

Так, можно предположить, что если бы Уилл Грэм не вычислил Хоббса, а Ганнибал Лектер не спровоцировал того к убийству семьи, то Эбигейл не оказалась бы в петле, воспроизводящей события жизни исторической Эбигейл Хоббс.

Наиболее существенную трансформацию претерпевает время Уилла Грэма.

Психологическое нарушение целостности времени, которое переживает Уилл, оказывается, при учете символики и всех уровней взаимодействия персонажей в сериале, не столько следствием болезни героя, сколько реакцией его сознания, привыкшего к линейному времени, на насильственное погружение в циклическое время. Ганнибал жаждет присвоить Уилла себе, он хочет поместить его и Эбигейл в *свой* мир.

*Hannibal*: Fate and circumstance have returned us to this moment when the teacup shatters. Time did reverse. The tea cup that I shattered did come together. The place was made for

Abigail in your world. Do you understand? That place was made for all of us, together<sup>1</sup> [2:03].

В этих фразах Лектер использует местоимение «мы», судьба вернула к начальной ситуации не его одного, но и Уилла, принцип цикличности начал действовать и на Грэма (Рис. 9).



Рис. 9

\* \* \*

Можно заключить, что структура времени в сериале «Ганнибал» имеет три уровня: сюжетное, объективное, общее линейное время, в котором разворачиваются события для всех персонажей; индивидуальное «персонажное» время: циклическое для Ганнибала Лектера, линейное для Уилла Грэма; мифологическое, культурное время, заданное контекстом, значимым для аудитории. Эти три уровня смешиваются между собой и оказывают влияние друг на друга. В сериале «Ганнибал» время не только определяет последовательность событий, но и создает образную связь между персонажами.

Несмотря на отсутствие разветвленного таймлайна, вариативности событийного ряда и обильных флешбеков, временная структура сериала «Ганнибал» достаточно сложна. Создатели проекта находят оригинальные способы ее усложнения:

– экстериоризация субъективного времени, превращение его из психологического факта, имеющего реальность только внутри психики отдельного человека, в фактор, способный влиять на других персонажей;

<sup>1</sup> «Судьба и обстоятельства вернули нас к моменту, где чашка разбивается. Время обратилось вспять. Чашка, которую я разбил, собралась. В твоём мире было создано место для Эбигейл. Понимаешь? Место было создано для нас всех, вместе».

– использование культурно-исторического контекста для создания мифологического измерения.

Разрушение нормального течения времени и его восприятия одним из героев заставляет зрителя обратить внимание на временную организацию произведения и проблематизирует само понятие времени. Реципиент сериала вынужден следить за тем, как «ведет себя» время в сериале, задаваться вопросом, почему оно ведет себя так, а не иначе, какой смысл оно имеет, каковы личные отношения зрителя со временем, что такое время вообще – субъективная концепция или объективная реальность.

Структура времени создается на нескольких уровнях, включая визуальный ряд, словесную составляющую, последовательность разворачивания событий, а также подтекст. Для адекватного восприятия происходящего зритель, лишенный опоры на априорную базовую модель времени, вынужден переключиться на другие информативные составляющие, усилить внимание к подтексту. Благодаря этому успешнее выполняют свои функции отсылки и аллюзии на разных уровнях, от визуальных до исторических.

### Список литературы

1. *Дуглас П.* Искусство сериала : как стать успешным автором на TV. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. – 456 с.
2. *Гитис М.И.* Структурные особенности киноповествования как фактор организации выразительных средств в жанре кинокомедии // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 3 (46). – С. 100–103.
3. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск. ; сост. и коммент. Ю.М. Лотмана, О.М. Малевича. – Москва : Искусство, 1994. – 606 с.
4. *Познин В.Ф.* Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. – Санкт-Петербург : ИД «Петрополис» : Российский институт истории искусств, 2021. – 389 с.
5. *Родькин П.Е.* Бесконечный нарратив. Герменевтика сериала. – Москва : Совпадение, 2019. – 256 с.
6. *Сегер Л.* Скрытый смысл : создание подтекста в кино / пер. с англ. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2021. – 220 с.
7. Records of Salem witchcraft [electronic resource]. – Roxbury, Mass. : W. Elliot Woodward, 1864. – URL: <https://history.hanover.edu/texts/salem/ahobbs.html> (дата обращения: 12 сентября 2021).

---

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

### Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2024.03.07

ОСОКИН М.Ю.<sup>1</sup> БИТВА УЧЕНЫХ ПРОФЕССОРОВ. «БЕЗСТЫДНОЙ РОДОМОНТ...» ТРЕДИАКОВСКОГО VS «ОТМЩАТЬ ЗАВИСТНИКУ...» ЛОМОНОСОВА<sup>©</sup>

*Посвящается «ученому профессору»  
Олегу Владимировичу Попову*

*Аннотация.* Статья предлагает выход из текстологического тупика, в который завел комментаторов эпиграмматический спор Тредиаковского с Ломоносовым «Безстыдной Родомонт...» vs «Отмщать завистнику...». Историкам литературы было настолько непонятно, как встроить эти тексты в полемику 1750-х годов, что они попытались отвести от Тредиаковского авторство ответной эпиграммы. Атетеза, как показано, не имеет ни одного основания. Текст «Родомонта», очищенный от искажений переписчика, исключает ошибку в атрибуции, донесенной сборником «Разные стиходействии». Эпиграмма содержит уникальный троп Тредиаковского («росистый мед»), регулярное у него употребление слова «долг» в функции предикатива, отсылку к переведенной им к 1752 г. басне Эзопа, «архаичную» апелляцию к хвастливым аут-

---

<sup>1</sup> **Осокин Михаил Юрьевич** – кандидат филологических наук, независимый исследователь, Саттахип (Таиланд); mike.osokin@gmail.com

© Осокин М.Ю., 2024

сайдерам из французских домольеровских фарсов, вероятнее всего к первому фарсу Табарена о капитане Родомонте, а также буалоистскую полемическую стратегию («антиалкогольный» прием «жалящей пчелы»). Эпиграмма о Родомонте, датируемая концом 1753 г., является первым полемическим текстом ТрEDIAKовского против Ломоносова, где использован «антиалкогольный» аргумент, который станет активно применяться в споре о «Гимне бороде» 1757 г., и обнаруживает общую деструктивно-полемическую тактику с другим стихотворным возражением ТрEDIAKовского на эпиграмму «Искусные певцы...», оспаривавшую его теорию флексий, – бодишейминг оппонентов и противопоставление им своих «трудов». Одновременно с «Искусными певцами» в 1753 г. Ломоносов написал эпиграмму «Отмщать завистнику...» по поводу эпистолы И.П. Елагина «К Сумарокову», возразить на которую вынуждал Ломоносова И.И. Шувалов. В этом тексте, возможно, поднесенном Шувалову 12 ноября, ко дню его тезоименитства, адресат (Елагин) рисовался как «завистник» и «ничтожество» без других отличительных признаков, и ТрEDIAKовский принял ее на свой счет.

*Ключевые слова:* В.К. ТрEDIAKовский; М.В. Ломоносов; А.П. Сумароков; эпиграмма; деструктивная полемика; Родомонт; полемические стратегии.

*Для цитирования:* Осокин М.Ю. Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...» ТрEDIAKовского vs «Отмщать завистнику...» Ломоносова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 91–126. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.07

Osokin M.Yu.<sup>1</sup> The battle of “learned professors”: “Shameless Rodomont...” by Trediakovsky vs “To Avenge the Envious...” by Lomonosov<sup>©</sup>

*Abstract.* The article proposes a way out of the textual deadlock that ensnared commentators in the epigrammatic dispute between Trediakovsky and Lomonosov “Bezstydneyi Rodomont...” (“Shameless Rodomont...”) vs “Otmshchat' zavistniku...” (“To Avenge the

---

<sup>1</sup> **Osokin Mikhail Yurievich** – Candidate in Philology, independent scholar, Sattahip (Thailand); mike.osokin@gmail.com

© Osokin M.Yu., 2024

Envious...”). Literary historians found it so perplexing how to fit these texts into the polemics of the 1750s that they attempted to attribute the response epigram to someone other than Trediakovsky. The article demonstrates that such attribution has no basis whatsoever. “Rodomont,” cleansed of the scribe’s distortions, eliminates the error in attribution of “Raznyya stikhodeystvii”. The epigram contains Trediakovsky’s unique tropes, such as the “dewy honey,” his regular use of the word “debt” in a predicative function, the reference to Aesop’s fable, translated by him in 1752, an “archaic” appeal to boastful outsiders from French farces, most likely to the first farce of Tabarin about Captain Rodomonte, and the “anti-alcohol” tactic of the “stinging bee,” taken from Boileau. The epigram about Rodomont (1753) marks Trediakovsky’s first polemical text against Lomonosov, where the “anti-alcohol” argument is employed, a strategy that would become actively used in the dispute over “The Hymn to the Beard” in 1757. It reveals a shared destructive-polemic tactic with another poetic objection by Trediakovsky to the epigram “Iskusnye pevtsy...” (“Skillful Singers...”), which challenged his theory of flexions – body-shaming opponents and counterposing his own “works” to them. Simultaneously with “Iskusnye pevtsy” in 1753, Lomonosov wrote the epigram “Otmshchat’ zavistniku...” (“To Avenge the Envious...”) in response to I.P. Elagin’s epistle “K Sumarokovu”. In this text, presented as a gift to Shuvalov on November 12, on his name day, the addressee (Elagin) was portrayed as an “envy” and a “nonentity” without other distinguishing features, and Trediakovsky took it upon himself.

*Keywords:* Trediakovsky; Lomonosov; A. Sumarokov; epigram; destructive polemics; Rodomont; polemical strategies.

*To cite this article:* Osokin, Mikhail Yu. “The battle of ‘learned professors’: ‘Shameless Rodomont...’ by Trediakovsky vs ‘To Avenge the Envious...’ by Lomonosov”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2024, pp.91–126. DOI: 10.31249/lit/2024.03.07 (In Russian)

В рукописных книгах XVIII в. встречаются две эпиграммы – «Отмщать завистнику меня вооружают...» М.В. Ломоносова и ответ на нее «Безстыдной Родомонт...» В.К. Тредиаковского, столь же известные, сколь непонятные. Это образец деструктивной по-

лемики, в которой нет ни литературных, ни языковых, ни других разумных аргументов. Ломоносов упрекает оппонента в завистничестве и констатирует его ничтожность, сравнивая с мухой, на которую нерационально расходовать усилия. Третьяковский отвечает набором ругательств, из которых самые содержательные – упрек в алкоголизме и пустой самоуверенности, и сравнивает с винной бочкой. Стихи эти не столько комментировали, сколько вспоминали, когда нужно было проиллюстрировать сложные отношения литераторов из российской Академии наук, превратив в беллетристический лубок о битве «ученых профессоров». Статья посвящена восстановлению утраченных контекстов.

## I. Тексты

Эпиграмма Ломоносова «Отмщать завистнику...» в рукописном сборнике «Разные стиходействия» (далее – *РС*) имеет заголовок «Эпиграмма на Тред<иаковского>» (№ 27); приведу ее по более исправному миллеровскому списку начала 1760-х годов (далее – *Мил.*).

Отмщать завистнику меня вооружают,  
Хотя мне от него отнюдь вреда не чают.  
Когда Зоилова хула мне не вредит,  
Могу ли на него за то я быть сердит?  
Однако осержусь. Я встал, ищу обуха,  
Уж поднял, замахнул! Но кто жужжит тут? Муха.  
Как жаль мне для еіо напраснаго труда,  
Горюха, ты лети, ты пой: мне нет вреда<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> РГАДА.Ф. 199. Оп. 1. Порт. 150. Д. 20. Л. 18 об. Редакция *Мил.* соответствует редакция списка БАН Тек. пост. 340, за исключением написания «нее» вместо «еіо». В *РС*: «отмстить», «Зоулова» («у») зачеркнуто карандашом в XIX в.), «я махнул», «но кто жужжит, жужжит муха», второе «жужжит» зачеркнуто карандашом и исправлено на «то –», и эта конъектура принята в первой публикации эпиграммы [Афанасьев, 1859, с. 515]. По *Мил.* стихи процитировала Г.Н. Моисеева [Моисеева, 1973, с. 61] с четырьмя написаниями от себя: «однакож», «а кто жужжит», «для нея», «ты летай». Далее текст будет именоваться по индипиту то «Отмстить завистнику...» (редакция *РС*), то «Отмщать завистнику...» (редакция списков Миллера, БАН и чернового автографа, принятого как основной в «Полном собрании сочинений» Ломоносова, далее – *ПСС*), в зависимости от того, о какой редакции идет речь. Ниже будет видно, зачем они понадобились.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмстить завистнику...»**

---

Завистливый злобный критик (зоил) безвреден для автора, но его вынуждают отомстить, он подыскивает аргументы и обдумывает возражения, но потом видит, что оппонент – муха. Профессор русской литературы из Университета Питтсбурга (Пенсильвания, США) И. Елагин предлагал называть такие эпиграммы, единственная цель которых «унизить, уничтожить противника, даже не удостоив его литературной полемики», «заушательскими» [Елагин, 1974, с. 25], но термин не прижился. Ответом был «Безстыдной Родомонт...» (далее – «Родомонт»), который в *РС* идет следом под заглавием «Ответ Тредиаковского» на Ломоносова» (№ 28).

Безстыдной Родомонт, иль буйвол, слон, иль кит,  
Гора, полна мышей, о винной бочки ви<д><sup>1</sup>!  
Напрасно ты искал в бреду твоём обуха,  
Казалось как тебе жужжит досадно муха.  
Знать, что ты грузен был<sup>2</sup>: не муха то была,  
Но трудница медов росийских<sup>3</sup> тех, Пчела,  
Которая, как долг, оби<ди>ма<sup>4</sup> жужжала,  
Узнаешь, что она есть не без остра жала<sup>5</sup>.

Ломоносовский текст будет прокомментирован во вторую очередь, сначала разберемся с «Родомонтом».

## **II. Комментарий к «Родомонту»: отсылки, тропы, фразеология**

*Безстыдной Родомонт*. – Родомонт не просто хвостун (франц. *rodomont*), как переводилось, и компонент идиомы *faire le PC* *Rodomont* ‘бахвалиться’, но «говорящее имя» (итал. *Rodomonte*, «грызущий гору», от *rodere* ‘грызть’ и *monte* ‘гора’) со шлейфом литературных употреблений: рыцарская поэма «Влюбленный Роланд» (*Orlando Innamorato*, 1476–1483) Маттео Боярдо и порожд-

---

<sup>1</sup> В *РС*: «винт».

<sup>2</sup> В *РС*: «Ты грузен знать что был».

<sup>3</sup> В *РС*: «российских», где «i» выполняет функцию «ь». В XIX в. исправлено карандашом на «русских», и так напечатал первый публикатор *РС* А.Н. Афанасьев [Афанасьев, 1859, с. 515], а вслед за ним некоторые другие.

<sup>4</sup> В *РС*: «обима».

<sup>5</sup> Разные стиходействии. Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Лобачевского (Казанский федеральный университет). Ед. хр. 4542. С. 35.

денный ею «Неистовый Роланд» (*Orlando furioso*, 1516–1532) Лудовико Ариосто, неоконченная рыцарская поэма «Марфиса» (*Marfisa*, 1532–1535) Пьетро Аретино и ее дериватив поэма Филиппа Депорта «Смерть Родомонта» (*La mort de Rodomont*, 1572). У Ариосто Родомонте, нечестивый алжирский сарацин, помогающий христианки Изабеллы, предает мусульманский закон, добравшись до спиртного, и хлещет вино «большими чашами и полными бутылками» («*gran tazze e pieni fiaschi ne tracanna*» – 29.8, стих 6), после чего отсекает Изабелле голову. Это совпадение, а не подтекст: Родомонте не алкоголик, он впервые поддается искушению, о последствиях которого потом жалеет, к тому же характер его комплексный – сарацин грубый, дикий, надменный и дерзкий (31.66, стих 2), печальный (28.95, стихи 1–2), а главное – не бесстыдный, например, он «полон стыда» («*di vergogna pieno*» – 46.125, стих 2), когда терпит поражение от женщины (Брадаманты). «Бесстыдным» Родомонт становится в комедиях, точнее, у Тредиаковского, воспринимавшего эти доклассицистические комедии через оптику теоретиков французского классицизма второй половины XVII – первой половины XVIII в. Н. Буало, П. Брюмуа, Р. Рапена, Ш. Роллена, Ш. де Сент-Эвремона [Тредиаковский, 2009, с. 251–258].

Капитан Родомонт из французских фарсов, с эпохи Ренессанса использовавших образ Ариосто в своих целях, близок, но не идентичен Капитанам из итальянской *commedia dell'arte*. Итальянские Капитаны считаются инвариантами хвастливого, но трусливого воина – наследниками плавтовского Пиргополиника<sup>1</sup>, однако Родомонта это, строго говоря, не касается: он наследует скорее аристофановскому Ламаху и выглядит хвастливым, но не трусливым, а неудачливым. В комедии Реми Белло (*Remy Belleau*, 1528–1577) «Признанная» (*La Reconnaissance*, 1563, опубл.: 1577), не далеко ушедшей от средневековых фарсов, капитан Родомонт возвращается с войны и долго в монологе из 26 стихов рассказывает о баталиях, в которых участвовал «тысячу раз» и «сто раз» одерживал верх: «*L'ay fait trembler, i'ay fait fremir / Cent fois l'ennemi en*

---

<sup>1</sup> О трусливых комических капитанах и причинах комической трансформации героя Ариосто см.: [Sand, 1860, p. 175–203; Garapon, 1964, p. 113–115; Baby, 2007; Ruth, 2014, s. 225–240]. В некоторых работах в одном ряду с итальянскими капитанами рассматривается Родомонт Табарена.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
ТрEDIAKовского vs «Отмицать завистнику...»**

---

campagne / Et en Piémont & en Espagne » («Я заставлял трепетать, я заставлял дрожать / Сто раз врагов на поле боя / И в Пьемонте и в Испании») [Belleau, 1604, p. 425]. Трудности у него начинаются только в Париже, куда он приезжает, чтобы жениться на обещанной ему Антуанетте, но жениться ему не придется, поскольку выяснится, что это его дочь: «...et le bon père / A peine, à peine se modère / De se râmer en la baisant » [Belleau, 1604, p. 432]. В начале XVII в. историю ариостовского Родомонта инсценировал Шарль Ботер в «Родомонтаде» (*La Rodomontade*, 1605) – «неправильной» трагедии с чертами фарсовой комедии: язычник Родомонт попытается завладеть Аидом, что приведет к череде столкновений и дуэлей, объясняемой его фанфаронством<sup>1</sup>. Капитан Родомонте – герой знаменитого первого фарса Жана Табарена (Жана Саломона), ставшего одним из источников мольеровских «Плутней Скапена», – произносил речь из военных терминов, мешавшую французский, итальянский и испанский и звучавшую угрожающе: «Cavallierès! mousquetadères! bombardas! canonès! morions! corseletes! aqui, veillaco? <...> Som il capitano Rodomonté, la bravura, la valore de toto del mondo: la ma spada s'est rendue triomphanté del toto universe » [Les Oeuvres de Tabarin, 1896, p. 236], что-то вроде: «Кавалеры! мушкетеры! мортиры! пушки! морионы! корселеты! здесь, трус? <...> Моя есть капитанио Родомонте, самый храбрый, самый отважный во всем мире: мой меч побеждать вся вселенная»; дальше он снова переходил на испанский, и Табарен засовывал его в мешок<sup>2</sup>. В 1620-е годы Родомонт раздваивается на фарсового героя с авантюрно-приключенческим прошлым и сюжетной функцией неудачника и героя авантюрного романа «Приключения и амурсы капитана Родомонта» (*Adventures et Amours du capitaine Rodomont*, 1625). В последнем Родомонт – принц Эсклавонии, прославившийся подвигами в «стране сарматов», противопоставляется африканскому сарацину, вскрывая литературную генеалогию: «Rou d'Arger, qui est trop triviale et commune, comme celle qui a assez esté

---

<sup>1</sup> Лаура Ресция, подготовившая комментированное издание «Родомонтады» [Bauter, 2007], называет его прародителем и образцом Матамора из корнелевской «Комической иллюзии», имя которого стало другим эпонимом хвастуна.

<sup>2</sup> В русском переводе фарс назван вторым и пересочинен театроведом А.Г. Мовшенсоном, пытавшимся сделать его понятным для младших школьников.

deduite par le poëte italien Arioste, et d'italien tournée en François » [Les Oeuvres de Tabarin, 1896, p. 266] – «Король Аржира, слишком тривиальный и обыденный, подобный тому, который довольно представлен итальянским поэтом Ариосто, переведенным с итальянского на французский». В романе Табарен делается слугой Родомонта, помогающим ему в поисках Изабеллы. Родомонт помыкает им, запугивает и не выносит, когда тот сомневается в успехе его предприятий, но и тут, кажется, нет причин упрекнуть его в трусости. Сближение Родомонтов с хвастливыми, но трусливыми капитанами было вторичным, героическая биография отсылала к авантюрно-рыцарскому прошлому. Родомонта Белло можно было заподозрить в том, что он количество побед преувеличивает, причем скорее риторически, нежели стараясь выдавать себя за храбрца<sup>1</sup>. Табарен же выводит смешного заносчивого иностранца, лопочущего не по-французски что-то свое, где «свое» обнаруживает итальянские корни полководца и намек на испанских захватчиков Северной Италии, поскольку сценку о Родомонте 1618 г. разыгрывал с Табареном на площади Дофина миланец Мондор<sup>2</sup>. Третьяковскому в 1730-е годы приходилось переводить много итальянских интермедий и французских комедий для двора Анны Иоанновны. Комедию он воспринимал через «Рассуждения об элоквиенции, поэтике, истории и философии» (*Les réflexions sur l'éloquence, la poetique l'histoire et la philosophie*, 1684) иезуита Рене Рапена, цитируемые в «Рассуждении о комедии вообще» (1752): суть комедии – смешное, намерение – представить на театре пороки [Третьяковский, 2009, с. 258], он искал комизм в автохарактеристиках Родомонтов Белло и Табарена и находил порок «самохвальства», который был объектом его собственных ранних сатир, например, «Эпиграммы на человека самохвала, которой бы угощал призванных к себе бездельным питьем, поднося то за самое лучшее вино» (1735) [Сборник материалов для истории..., 1865, ч. 1, с. 70], и напечатанной в 1752 г. «басенки» «Самохвал» («В отечество свое как прибыл некто вспять...»), в которой опознается Ломоносов [Сборник материалов для истории..., 1865, ч. 1,

<sup>1</sup> Это скорее прообраз полковника Чеснея, не знающего слов любви.

<sup>2</sup> Площадная кличка Родомонт анаграммировала его имя [Sand, 1860, p. 197–198]. В 1621 г. он выступал также под именем Капитана Риноцеронте.

с. XLIX]. Нет нужды предполагать, что Третьяковский находил у Родомонтов признаки трусости, потому что они не поддерживаются текстами. Сюжетная функция фарсового Родомонта – не бахвалиться и прятаться, а бахвалиться и проигрывать, это комический хвастливый аутсайдер, т.е. «безстыдный Родомонт» означает ‘беззастенчиво бахвалящийся неудачник’.

*Иль буйвол, слон иль кит.* – Ломоносов, чтобы подорвать рациональность полемики, уменьшил размеры противника до мухи, которую в черновом варианте он еще и сжимал в кулаке, а потом выпускал. Третьяковский в ответ размеры противника в разы увеличивает: пять подряд сравнений – с тремя огромными животными, «горой, полной мышей», и винной бочкой – создают гротескный образ вздорного великана, кидающегося в бреду с топором на маленькую пчелу, которую он спяну принял за муху.

*Гора полна мышей.* – Отсылка к «Басенке XIII. Гора, мучающаяся родами» из книги «Несколько Эзоповых басенок», опубликованной Третьяковским в 1752 г.: «Напружившись, Гора из глубины стонала, / Как будто час настал родить ей, тем казала; / Сей случай всех привел людей в прекарный страх, / Боящихся, чтоб как не задавил их прах. / Но выскочила мышь из той внезапным спехом, / Итак, людска боязнь скончилась общим смехом» [Третьяковский, 2009, с. 119].

*О винной бочки ви<д>.* – В РС «винт», но эта порча, каких в списке десятки, дает неточную рифму. «Вид» у Третьяковского, как и «зрак», имеет два значения: 1). ‘образ, облик (обличье)’, ср. оду XXII «Парафраз молитвы Ионины *Возопих в скорби моей*»: «Всему явился вид зол властный» [Третьяковский, 2009, с. 213]; «Оду V... Елисавете Петровне»: «Но так был вид твой всеми зримый, / Что будто не крушил налог» [Третьяковский, 1963, с. 462] и 2). ‘объект видения (зрения)’, ‘то, что открывается взгляду (взору)’, ср. «Перевод с Сенекиных латинских стихов»: «Вид палат высоких...» [Третьяковский, 2009, с. 326]; здесь оно употреблено в первом. Третьяковский уподоблял «непросыхающего Ломоносова» не «винту, который всегда касается наполняющего бочку вина», как со знанием дела истолковал «метафору» С.В. Савкин [Савкин, 2004, с. 96], а самой бочке, наполненной вином или винными парами, если предположить, что бочка пустая; в любом из случаев это прием для создания образа гротескного тела. Согласно

таблице винных мер Л.Ф. Магницкого, в винной бочке – 40 ведер [Магницкий, 1703, л. 121]. «Ведро великое, вина эндебургского имеет в себе 26 гарнцов краковских. Ведро малое вина маравского, святогорского, ракуского, имеет в себе 20 гарнцов» [Магницкий, 1703, л. 124], краковский гарнец – 2,75 л, в винной бочке могло быть от 2200 до 2860 литров, и, видимо, имелась в виду именно такая, сопоставимая по размерам хотя бы с буйволом.

*«Напрасно ты искал в бреду своем обуха, / Казалось как тебе жужжит досадно муха».* – Цитирование ломоносовской эпиграммы. О том, что у Ломоносова означает «обух», кто был жужжащей мухой и почему именно мухой, см. ниже: «“Отмщать завистнику...”»: реинтерпретация».

*«Знать, что ты грузен был: не муха то была».* – В РС «Ты грузен, знать, что был»; переписчик РС часто искажал последовательность слов, вплоть до порчи метра. Это не инверсия Тредиаковского, который десятки раз использовал «знать» без солецизмов: «Корысть велику<,> знать<,> он взял» [Тредиаковский, 2009, с. 227]; «Плач о кончине... Петра Великаго»: «Ах! Знать<,> приключилось крайню сиротство» [Тредиаковский, 2009, с. 333]. В «Деидамии» (1750) есть конструкции, где «знать» находится в начале стихов, написанных тем же 6-стопным ямбом со спондеями на первой сто-пе, что и комментируемый стих в эпиграмме: «Знать<,> тайная вас мысль могла так побудить», «Знать<,> пред Богиней есмь в сей токмо я вине». Конструкций «знать, что» у Тредиаковского я не нашел, при избытии конструкций «знатно, что» и «ведомо, что»: «И знатно, что<,> хотя свет больший та иметь, / Умыслила простерть на вас подложну сеть» [Тредиаковский, 1775, с. 95]; «...о Тенбанской оной <войне> знатно, что не слыхал он <Сумароков> сам никогда» [Сборник материалов для истории..., 1865, ч. 2, с. 461] и т.д. «Родомонт» – наиболее ранняя из известных эпиграмм Тредиаковского на Ломоносова, где использован «антиалкогольный» аргумент, в полемике о «Гимне бороде» он станет у него регулярным. Обвинение в пьянстве как прием литературной полемики известно с Античности – например, сатира Персия на Лакция Лабедона, переводчика «Илиады» на латынь, и на других дрянных,

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмицать завистнику...»**

---

по его мнению, поэтов<sup>1</sup>, и в русские полемики 1750-х эту классическую стратегию вводит Тредиаковский, но в случае с «Родомонтом», учитывая приемы древних авторов, подражает новым (см.: «Узнаешь, что она есть не без остра жала»).

«Но трудница медов росистых тех Пчела». – Эпитет «росистый» у Тредиаковского стабильно относится к свежему меду или меду в процессе собирания его пчелой, ср. оду «Вешнее тепло» (1756): «Летит пчела в пределы Флоры, / Да тамо слезы ссет Авроры, / Росистый съемля мед с цветков, / Во внутренность включает жалом, / В количестве, по силе, малом; / О промысл пчельных хоботков!» [Тредиаковский, 1963, с. 360]; «Феоптия. Эпистола III»: «Не меньше дивно есть, летит что на цветок / Пчела, по сластей в нем, *росистый* оный сок, / Сбирает кой она всечасными трудами / И в восковый прудок сливает то сотами» [Тредиаковский, 1963, с. 240]; «Тилемахида», X. 513–514: «Сладкое слово из-уст его всегда истекало, / Равно-как некий ток Млека, иль *Меда росиста*» [Тредиаковский, 1766, т. 1, с. 179]. Это стоит вспомнить, читая ниже о попытках отвести авторство эпиграммы на основании одной искаженной переписчиком рифмы.

«Которая, как долг, оби<ди>ма жуужжала». В РС: «обима». Тут выпал всего один слог, но комментаторы сочли стих безнадежно испорченным [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1022], затруднившись, как и А.Н. Афанасьев [Афанасьев, 1859, стлб. 515], характерным для Тредиаковского выражением «как долг» ‘как должно’, ср. «Феоптия. Эпистола V»: «Но смысл и разум наш когда, как долг, примечу, / То тело пред умом покажется ничто» [Тредиаковский, 1963, с. 280]. Тредиаковский регулярно употреблял «долг» в функции безличного предикатива: ‘(необходимо) нужно, должно’. «Долг тебе, что-его лишился, себя-уж утешить» [Тредиаковский, 1766, т. 1, с. 8]; «Мне кою в жизнь мою всему долг предпочесть» [Тредиаковский, 1775, с. 53]; ср. последовательное употребление «должно» и «долг» в одном значении ‘следует’: «Но как-минет напасть, Самоумие негли восстанет. / Должно теперь укрепляться силою бодрости тверды. / Прежде нежели быть уже в беде всеконечно, / Долг предвидеть напасть, и-тоя по-

---

<sup>1</sup> Позже Тредиаковский под именем Зубницкого скажет: «Гораций, Персий и Ювенал добродетелей его <Ломоносова> по достоинству описать не могут...»

следствий бояться» [Тредиаковский, 1766, т. 1, с. 11]; «Следственно, им обучать долг Юношей смысла такова, / Кои надежду дают о-себе довольно велику <...> Прочии суть рождены к делам не столь Благородным; / Сих долг употреблять к обычайным Общества нуждам» [Тредиаковский, 1766, т. 1, с. 214]; «Знать<,> долг, Тезеем уж была взята Елена» [Тредиаковский, 1775, с. 71]; «Долг, Тилемах, посему да умрешь ты всеконечно» [Тредиаковский, 1766, т. 1, с. 113] и т.д. «Как долг, жужжала» значит ‘жужжала, как и подобает пчеле’, к тому же обиженной.

«Узнаешь, что она есть не без остра жала». – Пчеле Тредиаковский уподобляет себя, выстраивая, как выражается О.Л. Довгий, новую иерархию с помощью вторичной бестиарной номинации [Довгий, 2022, с. 60]. Эта номинация сначала утверждает идею, что дело не в размерах, а в пользе, и затем тут же реализует второй смысл: пчела умеет ужалить<sup>1</sup> и противостоять противнику, много превосходящему ее по размерам (ср. пчел, побеждающих медведя, в другой басне Эзопа). Тредиаковский – буалоист [Пумпянский, 1937, с. 159]. В 1734 г. он издает «гданскую оду» с трактатом «Рассуждение об оде вообще», ориентированные на «намюрскую оду» Буало, напечатанную с «Рассуждением об оде» (1693). К 1752 г. переводит «Поэтическое искусство» и замечает в предисловии: «И поистине, все, что ни сочинял Боало, есть исправное и удивительное, но “Наука” его пиитическая, кажется, пред всем находится превосходная...» [Тредиаковский, 2009, с. 7], а о Буало-полемисте в 1750 г. пишет: «Расин научит токмо вздыхать по пустому; а Боало-Депрео всех язвить и лучше себя...» [Сборник материалов для истории..., 1865, ч. 2, с. 449]. «Всех язвить» Тредиаковский учился, в том числе, у Буало, который сочинил эпиграмму на своего племянника Жана де ла Шапеля, где назвал его «большим пьяницей из Маре»:

Tout grand Yvrogne (sic. – М. О.) du Marais,  
Fait des Vers que l'on ne lit guere:  
Il les croit pourtant fort bien faits,  
Et quand il cherche à les mieux faire,  
Il les fait encor plus mauvais [Boileau, 1740, т. 1, p. 438].

<sup>1</sup> Правда, Тредиаковский не учел, что она после этого, как правило, подыхает.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмщать завистнику...»**

---

(Всякий большой пьяница из Маре / Сочиняет стихи, которые почти не читают. / Тем не менее он верит, что они написаны очень хорошо; / И, когда он старается сделать их лучше, / Делает их еще хуже. – *франц.*)<sup>1</sup>.

Это был «переворот» эпиграммы Шапеля, где манифестировалась приверженность естественности стихов в противовес их отточенности. Шлифовать стихи, приходящие по наитию, утверждает Шапель, – только портить, «красиво» пишет Буало, считающий поэзию работой разума, а не вдохновения.

Tout bon fainéant du Marais  
Fait des vers qui ne coûtent guère;  
Pour moi, c'est ainsi que j'en fais,  
Et, si je les voulois mieux faire,  
Je les ferois bien plus mauvais;  
Mais, pour notre ami Despréaux,  
Il en compose des plus beaux  
[Voyage de Chapelle et de Bachaumont, 1826, p. 53].

(Всякий добрый ленивец из Маре / Сочиняет стихи, которые немного стоят; / Что касается меня, я делаю так, / И если бы захотел сделать их лучше, / Сделал бы намного хуже; / Но что до нашего друга Депрео, / Он пишет одни из самых красивых. – *франц.*).

Эпиграмма Буало впервые опубликована в собрании его сочинений 1740 г. под названием «Пародия» с примечанием, что она метила в пристрастие Шапеля к «анакреонтическим стихам, в которых царили, как говорили, счастливейшая небрежность и приятнейшая естественность» (« On prenoit son attache pour débiter dans le beau monde des Vers prétendus ou regnoient, fisoit-on, les plus heureuses negligences & le plus beau naturel ») [Boileau, 1740, t. 1, p. 438]<sup>2</sup>. Эта характеристика приводилась в книге «Буалеана, или

---

<sup>1</sup> Похожую игру слов использовал Таллеман де Рео, говоря о Сент-Амане: “En une épître à M. d'Orléans, sur la prise de Gravelines, il s'appelle *le gros Virgile*; il eût mieux fait de dire *le gros ivrogne*” («В эпистоле к господину д'Орлеану о взятии Гравелин, он называет себя *толстым Вергилием*; ему бы лучше сказать *толстый пьяница*»).

<sup>2</sup> В XIX в. прямо в название эпиграммы стали прибавлять, что Шапель отвечал так Буало на упрек в «grande négligence de sa versification», излишней небрежности стихосложения [Voyage de Chapelle et de Bachaumont, 1826, p. 53]. В XX в. С. Менан, комментируя текст Буало, процитировал эту характеристику

Острословие г-на Буало» (*Bolæana ou Bons mots de M. Boileau*, 1742) в связи с «Шапелем, который задавал тон всем блестящим умам, купно со всеми пьяницами из Маре» («*Chapelle qui donnoit le ton à tous les beaux esprits comme à tous les Yvrognes du Marais*») [*Bolæana*, 1742, p. 97]. Затем эпиграмма вошла в собрание сочинений Буало 1747 г., подготовленное Ш. Сент-Марком, и он, повторив это предание, указал, что текст знал еще Клод Броссет, корреспондент и издатель Буало, составлявший его собрание сочинений 1717 г., однако не публиковал, пока Шапель был жив [*Boileau*, 1747, t. 2, p. 418], хотя можно подозревать и другую причину: оригинал кажется остроумнее, чем ответ.

Сополагая «пьянство» и «небрежность», Буало не выводит закономерности, но подталкивает читателя (иначе зачем их сопоставлять) сделать вывод, что небрежность – это следствие пьянства. Случай с Буало – особый, потому что это вопрос о репутациях. Ломоносов зарабатывал себе славу «российского Малерба», Сумароков – «российского Расина», а Третьяковский хотел быть «российским Буало», поэтому подражал его приемам и, вероятно, хотел, чтобы о нем *говорили* так же, как о Буало, но пока никто не говорил, приходилось говорить самому.

Жан Леклерк, разбирая стратегии Буало, которому надо было «отвечать на атаки, высмеивать врагов, защищать друзей и отстаивать эстетические и богословские позиции», заметил: «Многие воспринимали его смех как укус», – и привел список из четырех примеров. Шаплен называл его «мсье мастифчик» («*Monsieur le petit Dogue*»), Рене Ле Пей (*René Le Pays*, ум. 1690) писал, что Буало «кусает и заставляет нас смеяться» («*mord et qui nous fait rire*»), Пьер Перрен (*Pierre Perrin*) в «Бастоннаде» (*La Bastonnade*, 1686) уподоблял Буало «трусливой змее», которая «если не кусает

---

[Menant, 1981, p. 89], сославшись как на первоисточник на раздел XXIII первого тома «Критических размышлений о поэзии и живописи» Жан-Батиста Дюбо (1719), где нет ни цитаты, ни Шапеля: Дюбо критикует там две эпические поэмы – «Девственницу» (*La Pucelle*) Шаплена и «Хлодвига» (*Le Clovis*) Жана Демаре, присоединяясь в случае с Шапленом к мнению Буало: «Что касается образов, то Демаре набрасывает только химеры, а Шаплен в свойственном ему германском стиле не рисует никаких, кроме несовершенных и увечных» («*Quant aux images, Desmarts ne crayonne que des chimères, & Chapelain dans son stile (так! – М. О.) Tudesque ne dessine rien que d'imparfait & d'estropié*») [Dubos, 1719, pt. 1, p. 274].

и не жалит, то ползает, подобно червю» (« Et ce lâche serpenteau, / S'il ne mord ou s'il ne pique, / Rampe comme un vermisseau »), а Аполлон в героикомической поэме Бальтазара де Боннекорса (Balthazar de Bonnecorse, 1632–1706) «Лутриго» (*Lutrigot, poëme héroï-comique*, 1686) говорит: «Я знаю, <...> что он умеет кусаться и злословить» (« Je sçay <...> qu'il sçait mordre, & médire ») [Leclerc, 2012, p. 23]. Отзыв Перрена – пейоративный, Шаплена – из рукописного памфлета (*Lettre au cynique Despréaux*), но отзыв Аполлона в пародии Боннекорса на «Налой» [Bonnecorse, 1686, p. 12] и Рене Ле Пея в статье о сатирах Буало Тредиаковский мог знать, последний полностью звучит так: «Не восхищаетесь ли вы вместе со мною очарованием его стиля, который щекочет и жалит, который и кусает нас, и заставляет нас смеяться» (« N'admirez vous pas avec moy les charmes de son style, qui chatouille en piquant, qui nous mord & qui nous fait rire ») [Le Pays, 1672, p. 134]. Piquant это и 'колоть', и 'жалить', ср. «пчелу, уколловшую руку» (« une abeille piquant sa main ») [Dionis Du Séjour, 1777, p. 47]. В этот ряд встает формулировка самого Тредиаковского 1750 г.: «Боало-Депрео <научит> всех язвить и лучше себя», где «язвить» – это 'ранить', 'жалить', 'кусать', а «и лучше себя» – 'в том числе авторов, которые пишут лучше него самого'. Тредиаковский не мог бы повторить, что Ломоносова никто не читает, его читали лучше, но, примеряя титул «русского Буало», учитывал полемические стратегии «Буало кусающегося», отсюда применение себя к пчеле, которая может уязвить, и антиалкогольный аргумент. При сходстве стратегии существенная разница в тактике, к которой еще придется вернуться, объясняется тем, что у Тредиаковского не идет речи о ломоносовских стихах, у них – другой предмет спора. Если Буало сопоставлял «пьянство» и «качество стихов», то Тредиаковский – «пьянство» и «недооценку противника», «пьянство» и «бахвальство».

Отсюда видно, что никакой «ничтожный» литератор, которому пытались реатрибутировать эпиграмму, не мог написать текст, превосходящий вызов по количеству смыслов. Осталось понять, на что она написана.

## **II. История одного текстологического изнасилования**

В рукописных сборниках эпиграммы оторваны от повода и выглядят как спор на ровном месте. Историкам литературы было

непонятно, как вписать их в общую картину полемики, и они, как станет видно, не слишком об этом старались. Чтобы увидеть истоки проблемы, нужно вернуться к широкому контексту двух рукописных сборников, распотрошенных публикаторами в своих целях.

Список Миллера – это сборник из 14 стихотворных рукописных сатир разных авторов (И.С. Барков, Я.И. Брандт, А.И. Дубровский, И.П. Елагин, М.В. Ломоносов, Н.Н. Поповский, В.К. Тредиаковский и др.), подписанных и неподписанных. Все тексты имеют название «Сатира на...», за исключением двух: «Эпиграма на S чрез кадетскаго ундерофицера» («Когда сказали мне любезной возвращенья / В тот час я позабыл напасти и мученья...», № 6) и «Эпиграма на красоту чрез Боркова» («Есть главна доброта, красой что названа...», № 7). Эпиграммой же по сути и по объему является текст № 13 «Сатира на предъидущую...», т.е. «Сатиру на пристрастных людей» (№ 12) А. Дубровского<sup>1</sup>. Сатиры выдернуты из разных полемик, больше всего – из полемики 1753–1754 гг.: «Сатира на петиметра чрез Елагина» (№ 2), «Сатира на \*\* чрез Бр...» («Довольно не могу я людям надивиться...», № 3), «Сатира на (...) <так в рукописи. – М. О.> чрез Тредьяковскаго» («Что бешенство ввелось у нас между писцами...», № 5), «Сатира на Третьяковскаго чрез Суморокова» («Искусныя певцы всегда в напевах тщатся...», № 8), «Сатира на отмщения недостойнаго сатирика» (№ 11), как здесь называется «Отмщать завистнику...», и начало «Сатиры на Е\*\*\*» («Я не стыжусь признать свою охоту явно...»). Сборник формировался по жанровому принципу, а не отслеживал ход дискуссий.

По дискуссиям группировал тексты составитель сборника РС, который по широте охвата до сих пор не имеет равных, остальные его только уточняют и дополняют. Составитель был современником и одним из первых интерпретаторов полемик, гораздо более компетентным, чем принято считать, и впервые столкнулся с теми же вопросами, что и позднейшие комментаторы.

---

<sup>1</sup> «Сатира на пристрастных людей» Андриана Дубровского опубликована в другой редакции под названием «На ослепление страстями» в «Ежемесячных сочинениях» (1755). Эпиграмма на нее звучит так:

Когда учить добру Д\*\* начинает,  
Воздержность хвалит в чем, пороки проклиняет,  
То знатной надлежит премены ожидать,  
Чтоб худо за добро не стали почитать.

*Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмщать завистнику...»*

---

РС состоят из блоков, которые примерно соответствуют хронологии, последовательность текстов не соблюдена, но в начале границы блоков прослеживаются отчетливо: № 1–12 – елагиномахия (около 1753 г.), № 13–22 – битва за «Гимн бороде» (около 1757 г.), № 23 «С Сотином, что за вздор? Аколост примирился...» («Ломон<осова>. Злобное примирение г. Сум<арокова> с г. Тредиаковским») – эпиграмма 1759 г., когда в мае Сумароков напечатал в «Трудолюбивой пчеле» свой памфлет на Ломоносова «Медик и стихотворец», а в июне – непочтительную статью Тредиаковского о мозаике (в июле Ломоносов жалуется на нее в письмах к Шувалову и Воронцову). Судя по положению в сборнике, перебранку «Отмстить завистнику...» («Эпиграмма на Тред<иаковского>», № 27) и «Безстыдной Родомонт...» («Ответ Тред<иаковского> на Л<омоносова>», № 28) составитель узнал и списал позже и отнес к 1759 г.: она помещена между ломоносовским «Злобным примирением» (№ 23) и сумароковскими «Вздорными одами» (№ 29), т.е. надежно отделена и от полемики о «Гимне бороде», и тем более от елагиномахии, однако она отделена и от «Злобного примирения» эпиграммой Ломоносова на И.В. Шишкина (№ 24) и текстами № 25–26 («На Фридриха IV» и «Случилось в старинны веки...»), ходившими в списках под именем Ломоносова. Это значит, что уже составитель затруднился с интерпретацией и датировкой.

«Отмстить завистнику...» и «Родомонт» встретились с разночтениями (исключительно ухудшающими) в очень поздней рукописи «Книга, называемая когда что попало, собрана на Руси, в Крыму, в Молдавии, в Валахии, в Польше, на Вольни и Литве, как бы сказать с не малыми хлопотами. 1792 года декабря 23 дня» [Русская эпиграмма, 1975, с. 632], которая ничего не проясняет, как видно уже из названия.

Для краткости пропускаю 132-летнюю историю гаданий, которыми занимались читатели с момента первой публикации «Отмщать завистнику...» в 1827 г., а затем в составе «диптиха» с «Родомонтом» в 1859 г. [Афанасьев, 1859, стлб. 515] до 1959 г., когда Г.П. Блок датировал ломоносовский черновой автограф, найденный в числе рукописей, переданных библиотеке Академии наук историком П.А. Мухановым. К трем текстам – «1. Отмщать завистнику...», «2. Златой младых людей...», «3. Искусные певцы...» – была приложена записка: «Прошу извинить, что для крат-

кости времени набело переписать не успел. Корректурa русской и латинской речи и грьдоровальных досок не позволяют» [Ломоносов, 2010, с. 232–234]<sup>1</sup>. Г.П. Блок, комментатор всех трех стихотворений в академическом ПСС Ломоносова, поденно расписав график Ломоносова, с точностью до недели установил, когда он работал одновременно над корректурой двуязычной «речи» «Слово о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих» и гравировальными досками гравюр для «Изъяснений, надлежащих к Слову»: 4–11 ноября 1753 г. [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1016–1017].

При наличии автографа в ПСС рукописные сборники уже в расчет не принимали (хотя, когда автографа не было, учитывались все редакции, даже ухудшающие). Решение напечатать черновой автограф, а списки отбросить вовсе – текстологически ущербное, потому что оппоненты Ломоносова возражали именно на списки. Как заметила позже Г.Н. Моисеева, он отправил в публику не эти черновики, иначе «они не сохранились бы среди бумаг Ломоносова (? – М. О.)», а другую редакцию, и ТрEDIAКОВСКИЙ, когда писал «Казалось как тебе жужжит досадно муха», отвечал не на вариант автографа «А кто сидит тут? Муха!», а на рукописный вариант: «А кто жужжит тут? Муха» [Моисеева, 1973, с. 61]. Именно так в *Мил.*, списке БАН и в испорченном виде («но кто жужжит, жужжит муха») в *РС*.

Опершись на автограф, Г.П. Блок почувствовал себя уверенно и принялся дезавуировать указания *РС*. Сначала отверг указание на ТрEDIAКОВСКОГО как адресата эпиграммы, определив на его место какого-то неизвестного врага, неидентифицируемого «завистника» («адресат... едва ли определим»), который по какой-то причине раздражил Ломоносова: Ломоносов метил «в этом случае не в ТрEDIAКОВСКОГО, а в одного из неизвестных нам и притом малозначительных участников сумароковско-елагинской литературной группы, принявшего участие в кампании, поднятой против Ломоносова в 1753 г.» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1022, 1023]. Единственный аргумент против был следующий: Ломоносов не мог назвать ТрEDIAКОВСКОГО мухой, т.к. не считал его «противником

---

<sup>1</sup> Впервые опубликованы М. Сухомлиновым, в ПСС тексты напечатаны в разбивку [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 539, 540, 542, 1016].

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмщать завистнику...»**

---

мелким и ничтожным» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1022]. Довод выглядит инфантильно для комментария, изданного под грифом Академии наук, даже неловко (и, как будет видно, излишне) доказывать, мог ли Ломоносов применить Тредиаковского к мухе: Тредиаковский думал, что мог.

Но дальше Блок вычеркнул Тредиаковского из этой полемики вообще, отведя от него авторство эпиграммы о Родомонте и приписав ее тому самому «малозначительному» участнику некоей елагинской «группы», хотя вряд ли кому-то из этих 20-летних литераторов могло прийти в голову апеллировать к домольеровским фарсам. Основаниями стали стиль (это *не похоже* на Тредиаковского), вернее, недооценка стиля<sup>1</sup>, и «кит/винт» – неточная рифма, которых Тредиаковский в 1750-е годы избегал [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1022], т.е. искажение рифмы в списке. Составители двухтомника «Поэты XVIII века» согласились, что исправная рифма – «кит/вид»<sup>2</sup>, после чего атрибуцию, казалось бы, можно было вернуть на место, но они приняли химерическое решение: выправили рифму и приняли атетезу, снабдив фамилию Тредиаковского знаком вопроса, а в примечаниях написали: «Ответ на стихотворение Ломоносова “Отмщать завистнику меня вооружают...” <...>, написанное в связи с выпадами против него в “Эпистоле” Елагина» [Поэты XVIII века, т. 2, с. 533]. Здесь, в отличие от ПСС, верно определен объект, но бремя объяснения, зачем Тредиаковскому понадобилось вступаться за Елагина, переложено на читателей.

Составители антологии «Русская эпиграмма» (1975) процитировали «Родомонта» в ухудшающей редакции «Книги когда что попало» («ты грозен» вместо «ты грузен», «медов российских» вместо «медов росистых» и «задолг обидимо» вместо «как долг, обидима») и присоединились к выводам ПСС: «Г.П. Блок высказал резонные сомнения в том, что адресат стих. – Тредиаковский и что

---

<sup>1</sup> Теперь уже, кажется, не надо доказывать, что по-тредиаковски Тредиаковский писал намеренно; в легких жанрах и в эпиграммах, где он писал «как говорят», а не «как пишут», он действительно не похож на стереотип о себе; когда он в 1750 г. правит стихи Сумарокова, см., например: [Сборник материалов для истории..., 1865, ч. 1, с. 458], считавшего себя образцом ясности, они становятся гораздо лучше.

<sup>2</sup> В примечании сказано, что стихи печатаются по «казанскому списку» (т.е. по РС) с поправками «по списку ЦГАДА» [Поэты XVIII века, т. 2, с. 533].

последнему принадлежит цитированный “Ответ”, так как в нем нет признаков стилистической манеры Третьяковского» [Русская эпиграмма..., 1975, с. 632]. Г.Г. Мартынов в собрании переписки Ломоносова пересказал комментарий ПСС, не добавив от себя ни слова за, ни слова против [Ломоносов, 2010, с. 235].

Г.П. Блок, отвергнув авторство Третьяковского и не предложив взамен лучших кандидатов, изнасиловал материал, исходя из совершенно необязательной, измышленной интерпретации, а остальные, последовав за ним, зашли в тупик и сделали вид, как будто сюда и хотели.

Б.А. Успенский разобрал в 1984 г. кейс «Не знаю, кто певцов...» Третьяковского vs «Искусные певцы...» Ломоносова [Успенский, 2008, с. 459–508], а хронологически близкий кейс с мухой и Родомонтом не тронул: он был ему неинтересен, потому что там нет лингвистики. Остальные толковали стихи по отдельности. «Словарь русских писателей XVIII века» назвал «Родомонта» ответом на «Эпитафию» Ломоносова «Трудолюбивой пчеле» 1759 г. («Под сею кочкою оплачь, прохожей, пчелку...») [Словарь..., 1999, вып. 2, с. 222], и эта ошибка быстро перешла в другой словарь [Бердников, Серебряный, 2002, с. 260]. Е.Н. Лебедев в 1990 г. верно определил цель «Отмщать завистнику...» как И.П. Елагина [Лебедев, 1997, с. 412–413], предварительно параноидным образом извратив его «Сатиру на петиметра» [Лебедев, 1997, с. 407–409, 414], и проигнорировал «Родомонта». А. Архангельская, указав вслед за ним на Елагина, в нарушение принципа Уильяма Оккамского подозревала «завистника» среди придворных, которые «выражали недовольство выделением императрицей Ломоносову земель для строительства стекольной фабрики», или ученых, которые сомневались в «научных достоинствах “Слова о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих”» [Архангельская, 2011, с. 48–49]. Других содержательных попыток объяснить эти стихи я не нашел.

### III. «Отмщать завистнику...»: реинтерпретация

Если отбросить за ненадобностью гипотезы об экземплификанте (неизвестном и неопознаваемом оппоненте) и стекольной фабрике, «Отмщать завистнику...» непротиворечиво ставится в

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмицать завистнику...»**

---

связь с письмом Ломоносова к И.И. Шувалову от 16 октября 1753 г. [Ломоносов, 1952, т. 10, с. 490–492], буду называть его для удобства «Оправданием», поскольку его содержание – «основательное оправдание» в подражании древним авторам.

И.П. Елагин задел Ломоносова в двух стихотворных посланиях к Сумарокову. В эпистоле «Ты, которого природа...» (РС, № 131 «К Су<марокову>»), в списке А. Ржевского – «Письмо к Сумарокову») он оспорил характеристики, данные им Ломоносову в «Эпистоле о стихотворстве»: «Где Мальгерб, тобой почтенный, / Где сей Пиндар несравненный, / Что в Эпистолях мы чтем? / Тщетно оды я читаю, / Я его не обретаю, / И красы не знаю в нем». В «Сатире на петиметра» («Открытие таинства любовных нам лиры...», РС, № 1) мимоходом, вслед за «Критикой на оду» (1747) Сумарокова, напал на ломоносовскую рифму «Россия / Индия».

Ломоносов старался не вступать в полемики самочинно, ответить Елагину его просил Шувалов. Ломоносов пишет для него «Оправдание», где говорит, что препираться с «Перфильевичем» (Елагиным) он никогда намерен не был, и делает это по понуждению его превосходительства во исполнение его «неоднократно объявленной» воли, причем возражает здесь *только* на эпистолу: «Зоил» (несомненно Елагин) «в моих одах ни Пиндара, ни Малгерба не находит, для того что он их не знает и говорить с ними не умеет, не разумея ни по гречески, ни по французски»<sup>1</sup>. В Сухопутном кадетском корпусе, откуда выпустился Елагин, не учили греческому, а в незнании французского он сам признавался в последней строфе эпistolы: «Естьли так велик французский, / Как великий есть наш русский, / Я не тшуся знать ево...», в списке Ржевского есть примечание: ««Я не <тщ>уся знать его» – значит, что я не жалею, что, не зная по-французски, Малгерб<a> не читал, естли он таков, как наш одической поет»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> На связь письма с посланием Елагина указал еще Г.А. Гуковский в 1927 г. [Гуковский, 1927, с. 32], мимо чего прошел Г.П. Блок, объявив, что «Ломоносов, бесспорно его <послание Елагина> читавший, не отозвался на него, насколько известно, никак» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1019], поэтому ему пришлось выдумать Ломоносову, не предполагавшему уделять внимание даже Елагину, – анонимного и еще более «малозначительного» оппонента.

<sup>2</sup> НИОР БАН. 12.4.28. Л. 11–11 об.; [Мартьянов, Шанская, 1976, с. 146]. Незнанием французского Ф. Сукин в эпиграмме «Тебе не сродно то, Гораций что

«Оправдание» было критикой именно эпистолы «К Сумарокову», а не «Сатиры на петиметра», т. к. в нем нет возражений на рифму «Россия / Индия» и сумароковские «титулы», а в сатире нет ни слова о Малербе. «Сатиру на петиметра» критиковала сатира Н. Поповского «Безумной рифмач», которую Ломоносов приложил к «Оправданию» и просил «ежели возможно, удовольствоваться тем, что сочинил гдн Поповской».

«Отмщать завистнику...», где Ломоносов отмахивается от навязываемого ему оппонента, как от назойливой мухи, – это зарифмованное «Оправдание», из которого выброшены литературные аргументы, т.е. собственно оправдание подражания древним. «И так, хотя *учинить отпор моим ненавистникам*, не знаю и весьма *сомневаюсь*, не больше ли я им благодарить и их хвалить должен, нежели мстить и уничтожать», ибо «*Зоилы*», пишет Ломоносов, «меня своей *хулой* хвалят». В эпиграмме повторено то же, вплоть до вопросительной частицы: «*Отмщать завистнику* меня вооружают <...> Когда *Зоилова хула* мне не вредит, / *Могу ли* на него за то я быть сердит...»

Теперь эпиграмму можно прокомментировать. «Зоилова хула» – это елагинские упреки Ломоносову в «надутых изображениях», «обух» – это образцы «высокопарных мыслей» Гомера, Вергилия, Камюэнса и Овидия, соответствия которым Ломоносов нашел в своих стихах и выписал для Шувалова, а «жужжание мухи» – критика от автора, не читавшего Пиндара и Малерба и не знающего ни древних языков, ни других иностранных, кроме немецкого. Апелляция к классикам сделала бы Елагину слишком много чести, по мнению Ломоносова, он вовсе не заслуживал обстоятельного ответа *от него*, эту функцию должна была выполнять сатира Поповского, поэтому место возражений занимает

---

имел...» объяснит германофильство Елагина («А авторов за то немецких почитаешь, / Что по-французски ты сам ни слова не знаешь» – *РС*, № 6), осмеянное также в «Превращенном петиметре» И. Баркова (*РС*, № 2). Как и стихи о трудностях с рифмами, это очевидно было риторическим самоуничижением: Елагин много переводил с французского, выпустил в 1755–1758 гг. первые четыре тома «Мемуаров знатного человека» Прево (издание прервалось в связи с арестом по делу А.П. Бестужева-Рюмина и было закончено в 1764–1765 гг. В.И. Лукиным), французские комедии (Детуша, Мольера), «Оду Приапу» А. Пирона и т.д., а затем вошел в команду Екатерины по переводу «Велизария» Мармонтеля.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмщать завистнику...»**

---

argumentum ad hominem personam: тут не с кем разговаривать, критик – ничтожество. Литота, возможно, подсказана стихами Н. Поповского из сатиры «Безумной рифмач», где была аллегория: Ломоносов – «Российский Аполлон», Минерва наказала Арахну, превратив в паука, и Елагину нужно опасаться, чтобы его «отмщением престрогим не сделал Аполлон каким четвероногим». Ломоносов берет более ходовое анималистическое воплощение ничтожества, которое в баснях часто старается обратить на себя внимание высших существ или приписать себе значимость, подражая мухам Федра («Муха и мул») и Абстемия («Муха, которая, сев на квадригу, сказала, что поднимает пыль», I, 16). Особенно известны были «Карета и муха» Лафонтена (*Le Coche et la Mouche*, VII, 9), катрен XXXI Исаака де Бенсерада («Un chariot tiré par six chevaux fougueux...») о самонадеянной мухе, которая ехала на телеге, запряженной шестью лошадьми, и жужжала, что от нее много пыли, и «Муха» (*Die Fliege*) Геллерта; последняя ничего не понимала в искусстве, что не мешало ей о нем рассуждать и утверждать, будто «великолепный храм» (“Tempel voller Pracht”) может построиться сам собою. Аллегорическая иконография мух незавидна, басенные мухи – персонажи по преимуществу отрицательные, это заметил еще автор хозяйственных советов по борьбе с мухами из штутгартского «Физико-экономического еженедельника» (*Physikalisch-oekonomische Wochenschrift*, 1755), посетовав на «досадных насекомых, которые все лижут, на всем оставляют следы своего плоду, своими сосущими жалами столь не стерпимо кусают, что надлежало бы причислить их с блохами к одному роду» [Бернхард, 1760, с. 189]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Бесстыдство их, неважная польза, их бытность, коя почти всем животным бывает тягостию, а может быть и темной их образ размышления, достойны нашего мщения. Я нарочно говорю: темной образ их размышления; ибо мухи всегда из темных глаз глядят, и часто голову одною ногою держат, и часто плоской лоб морщат, не иначе как некоторые люди, которые много смыслят и доходят до основания вещей. Кто же не видит из диковинного их виду, что оне должны иметь со всем удивительный образ размышления. Можно прочесть для того всех баснотворцев, и найдется, что мухи ими всегда плохими описуются. Положить же, чтоб были между ими хорошия, то для чего оне нам досаждают? Сие преступление, которое при изрядных муках между нами едва сносно, всеконечно достойно, чтобы мухи смертью казнены были» [Бернхард, 1760, с. 189–190]. В оригинале [Bernhard, 1755, Sp. 297] соображения о физиогномике мух, морща-

Слабый свет на замысел проливали вычеркнутые стихи из черновика «Бедняжка, полети и *пой* во весь заход: / Я, слыша *голос* твой, тошноту получаю», они вводили претензию эстетическую: становилось понятно, что речь идет именно о стихах зоила, а не об ученом трактате. Ломоносов считал стихи Елагина плохими, в «Исполнении» (публичном письме, начатом словами «По желанию вашему все, что в моей силе состоит, готов исполнить...», в *РС* – «Письмо, сочиненное прозою чрез С Э», № 7) он назовет их написанными без «стихотворческой меры» [Ломоносов, 1952, т. 10, с. 493]. Вариант отвергнут, поскольку признание, что «голос» Елагина оказывает действие, хоть и тошнотворное, входило в контрадикцию с пуантом «мне нет вреда», надо было выбрать одно: либо его тошнит, либо ему все равно.

Ломоносов пытался намекнуть, что необходимость препираться с «Перфильевичем» его унижает, но камергеру удалось добиться целых трех возражений: эпиграмма «Златой младых людей...» и «Исполнение», широко разошедшиеся в списках и вызвавшие много откликов, были уже на «Сатиру на петиметра». Елагин для Ломоносова по-прежнему – ничтожество, с которым не о чем говорить, поэтому во второй эпиграмме тоже нет литературных аргументов, лишь другой *argumentum ad hominem personam*, еще более унижающий, но и более таргетированный, исключаящий всякую двусмысленность, в отличие от «Отмщать завистнику...», всеми надежно опознанный как антиелагинский. В «Исполнении» же Ломоносов, пользуясь елагинскими формулировками из сатиры, перетолковал «нелепые похвалы» Сумарокову как ругательства, т.е. спорил не с Елагиным, а с Сумароковым, которого он в известном смысле воспринимал как своего ученика, злобного и неблагодарного.

#### IV. Позиция Тредиаковского в елагиномахиях

В.К. Тредиаковский следил за елагиномахией и принял в ней участие, заняв уникальную позицию – против Сумарокова и не на стороне Ломоносова. Авторы эпиграмм и сатир, выступавшие про-

---

щих плоский лоб («Und oft die flache Stirne falten»), и их склонности к философии, были цитатой из басни Геллерта [Gellert, 1750, S. 111], не названного ввиду известности у немецкого читателя.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмицать завистнику...»**

---

тив Елагина, сосредоточивались на нем, избегая бить по Сумарокову, по нему задевал только сам Ломоносов в «Исполнении». Тредиаковскому в 1753 г. – 50 лет, Ломоносову – 42, Сумарокову – 36, Елагину – 28. В битве с Елагиным участвуют литераторы следующего поколения, еще моложе, – 26-летний Н. Поповский, 25-летний Ф. Дмитриев-Мамонов, 21-летний И. Барков, 20-летний М. Щербатов, – которые считаются с Сумароковым и не могут себе позволить того же, что Тредиаковский. Лишь Поповский, напутствованный Ломоносовым, аккуратно напоминал о ранних подражаниях Сумарокова тонике Тредиаковского и долге перед Ломоносовым как реформатором стиха, хотя Сумарокову не могло понравиться и это: он предпочитал вспоминать, что прокладывал дорогу в одиночестве, вслепую и без помощников.

Для Тредиаковского Сумароков – ренегат и агрессор, высмеивающий его в комедиях и пасквилях, а елагиномахия – лишь повод для продолжения войны, объявленной ему в «Эпистоле о русском языке» (1748)<sup>1</sup>, Елагин сам по себе интересуется его еще меньше, чем Ломоносова. Сначала Тредиаковский выступил с эпиграммой «Не петиметров здесь стихом я обличаю...», где опроверг титулы, которыми Елагин наградил Сумарокова в «Сатире на петиметра» («Открытие таинств он... Каких? Когда? Кому?»), растоптал Сумарокова (в нем «глупость без конца» и «самой мрак, не свет»), обыграв фамилию («суморок» : «сумрак» : «мрак»), и обругал Елагина в пуанте: «Каков учитель сам, таков и ученик!» («Возражение на сатиру против петиметров», *РС*, № 3). Сравнение с Сумароковым у Тредиаковского было оскорблением.

Затем литераторы, по выражению одного из авторов, «разделяются на шайки», одни выступают против Елагина на стороне Ломоносова (И. Барков, Н. Поповский), другие просто против Елагина (Ф. Сукин, анонимы), третьи в его защиту (Сумароков), четвертые против сатиры (М. Щербатов, Я. Брандт), и т.д., а потом начинают нападать еще и друг на друга. Из *РС* следует, что Тредиаковский принял «Златой младых людей...» за эпиграмму сенатского секретаря Ф.И. Сукина и ответил на нее эпиграммой «Жалею сердцем я, что ты не так богат...» (*РС*, с. 133). Когда бит-

---

<sup>1</sup> Война описана в книге М.С. Гринберга и Б.А. Успенского; см.: [Успенский, 2008, с. 221–318].

ва принимает характер *все против всех*, Третьяковский высказывается еще раз и пишет «Что бешенство ввелось у нас между писцами?...» («Сатира II чрез Тред<иаковского>, РС, № 12), где ставит всем диагноз и занимает позицию над схваткой. Этим его участие в елагиномахии исчерпывается.

## V. «Родомонт» и спор о флексиях

Полемику о Елагине Третьяковский воспринимал как оголтелую и непропорциональную значению Сумарокова в поэзии и участвовал в ней, сводя личные счеты. Гораздо больше его в это время занимал другой вопрос – о правописании окончаний прилагательных мужского рода множественного числа в изданиях типографии Академии наук (далее для краткости – теория о флексиях). Особенность орфографии Третьяковского состояла в «малоросских» флексиях («живущии» вместо «живущие»), специфическом употреблении литер «и» и «і» и применении «гифенов, или единитных палочек» «для означения, которое-слово-должно-громаче выговорить, из двух, или нескольких слов»; гифены он почитал за «секрет новый и притом превесьма важный для определения точности в разуме» [Пекарский, 1873, т. 2, с. 177–178]. Теорию о флексиях Третьяковский впервые изложил в 1746 г., а правописание употреблял и ранее<sup>1</sup>, Ломоносов по требованию Академии между 14 марта и 18 апреля [Ломоносов, 1952, т. 7, с. 802] написал на нее «примечание», назвав предложенное правописание «какофонией», сложной для выговора и «противной» слуху [Ломоносов, 1952, т. 7, с. 83–87, 801–804], но потом, узнав, что Третьяковский собирается сочинять возражения, вернул его рукопись и попросил 18 апреля Академию отозвать ответ и выключить его из этого спора: «...Trediakowski percipi se in dicta disceptatione propositurum; quibus omnibus me implicare haud sane velim, cum propriis ad forum meum spectantibus negotiis occupatus sim» («Третьяковский, как я

---

<sup>1</sup> Это вызвало сложности при печатании его речи *De eloquentia*, произнесенной 12 августа 1745 г. при посвящении в академики: канцелярии пришлось проследить, чтобы хотя бы в титулах императорских фамилий не было «орфографических поновлений» [Пекарский, 1873, т. 2, с. 110]. Речь вышла в декабре 1745 г. под заглавием «Слово о богатом, различном, искусном и несхотственном витийстве».

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Третьяковского vs «Отмщать завистнику...»**

---

понял, намерен представлять себя в помянутой дискуссии; я определенно не хочу во все это вмешиваться, поскольку занят собственными делами, до <академического> собрания относящимися. – *лат.*)<sup>1</sup>. Ломоносов тогда не видел «довольного основания» в орфографии, принятой в 1733 г., и сам эти прилагательные писал вразнобой, иногда «противным свойству языка» способом [Костин, 2017, с. 56–57, примеч. 21]. Для него это был вопрос договора, где «одному употреблению повиноваться должно» [Ломоносов, 1952, т. 7, с. 84], если бы в 1733 г. была заложена другая традиция употребления, он бы поддержал ее. Третьяковский же продолжил писать по своей орфографии и печатал все сочинения и переводы в соответствии с нею [Третьяковский, 1865, с. 105]. Елагиномахия, в которую Шувалов вовлекает Ломоносова 16 октября 1753 г., совпала по времени с возобновлением спора о флексиях *-и* / *-ии* и нападок на «неискусного» автора, который их употребляет.

Между 4–11 ноября 1753 г. (это хорошо обоснованная датировка ПСС) Ломоносов записывает три полемических текста, пронумеровав их в такой последовательности: «Отмщать завистнику...» на елагинское послание «К Сумарокову», «Младой златых людей...» на елагинскую «Сатиру на петиметра» и «Искусные певцы...» на теорию Третьяковского о флексиях. Четвертой идет записка «Прошу извинить...». Все считали и продолжают считать, что она адресована Шувалову как заказчику полемики с Елагиным [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1021<sup>2</sup>; Ломоносов, 2010, с. 232 и др.], но это невозможно, с камергерами так не разговаривали. Все письма и записки Ломоносова к Шувалову, даже короткие, содержат этикетные формулы «с глубоким высокопочитанием пребываю», «всепокорнейший [всеусердный, всеуниженный] слуга», ср. записку от 3 октября 1752 г., сопровождавшую присылку вольтеровских стихов Фридриху II: «Милостивой г<осу>д<а>рь Иван Иванович

---

<sup>1</sup> Протоколы на латыни: [Материалы для биографии Ломоносова, 1865, с. 83], краткий их пересказ: [Пекарский, 1865, с. 99].

<sup>2</sup> В ПСС с оговоркою, которая ни в чем не убеждает: «Ломоносов не только не успел переписать их набело, отступив от обычной в сношениях с Шуваловым почтительной вежливости, отправил стихи, как видно, без сопроводительного письма» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1021]. Б.Л. Модзалевский в описании рукописей назвал ее «Запиской неизвестному» [Рукописи Ломоносова..., 1937, с. 83], но потом присоединился к общему мнению [Модзалевский, 1958].

<...> с глубоким почитанием непременно пребываю Вашего Превосходительства всепокорнейший слуга» [Ломоносов, 2010, с. 165]; «Оправдание»: «Всепокорнейше прошу извинить тесноту строк, с усерднейшим высокопочитанием пребывая, Вашего Превосходительства всепокорнейший слуга» [Ломоносов, 1952, т. 10, с. 492]. Как бы и куда Ломоносов не торопился, записка «Прошу извинить, что... не успел», будучи посланной Шувалову, – это оскорбление; самоочевидно, что это обращение к подчиненному<sup>1</sup>, возможно, к тому, кто перепишет черновик и оформит стихи для Шувалова. 1 ноября у Шувалова был день рождения, 12 ноября – день тезоименитства, с которым следовало поздравить особо. К таким датам поэты помельче подносили поздравительные стихи, а Ломоносов, вероятно, намеревался поднести эпиграммы, которых министр целый месяц от него добивался.

Перед стихами «К рыбалову» из серии четырех дилетантских эпиграмм, подписанных «Школьник»<sup>2</sup>, выставлена дата «От 4 ноября»<sup>3</sup>, а из текстов следует, что первый этап полемики уже состоялся, и как минимум эпиграмма «Златой младых людей...» была написана. Сомнительно, чтобы активный этап елагиномахии растянулся до ноября 1754 г., возможно, мухановский черновик, сделанный наспех, с помарками, исправлениями и неисправленными ошибками («Ты Балабан женат» вместо «богат», как следовало), – это, как предполагал когда-то по другому поводу (или, точнее, без повода) Л.Б. Модзалевский, записанные по памяти готовые эпиграммы, которые в исправном виде уже были отправлены в публику еще в октябре.

Поскольку все три текста выпущены в публику в одно время, Третьяковский ответил на два. Эпиграмму «Отмщать завистнику...» он принял на свой счет и написал «Родомонта», вмешавшись в спор, который зашел не о нем, но правильно определив автора. «Искусных певцов», где он назван Тресотином, кличкой из

---

<sup>1</sup> С ними Ломоносов был груб, ср. из наброска похвального слова Ломоносову, написанного Я. Штелиным в 1765 г.: «Мужиковат; с низшими и в семействе суров; желал возвыситься, равных презирал» [Сборник материалов для истории..., 1865, ч. 2, с. 387].

<sup>2</sup> Возможно, ученик Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, как Сумароков, Елагин и Муравьев, на которых направлены три остальные эпиграммы.

<sup>3</sup> НИОР БАН. Тек. пост. 640. Л. 22 об.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Третьяковского vs «Отмицать завистнику...»**

---

сумароковской комедии, принял за сочинение Сумарокова и написал «Не знаю, кто певцов в стих кинул сумасбродной...», где разругал его: «чермной мигун», «парнаска грязь», «крокодил» (см. об этом: [Успенский, 2008, с. 459–508]), и ответил на эпиграмму «Жалею сердцем я, что ты не столь богат...», где разругал де-факто Ломоносова, но в пуанте приписал ее Ф.И. Сукину: «Теперь я дознаюсь, кто так нескладно врет, / Конечно, это он, что сукин сын слывет». (Что заставляет подозревать, не была ли эта его «расеянность» преднамеренной.)

Датировку «Не знаю, кто певцов...» обосновал Б.А. Успенский: не ранее конца 1753 и не позже начала 1755 г., когда написан новый трактат о множественном прилагательных имен окончаний, где упоминается ломоносовская «эпиграмка»; «можно смело датировать 1754 годом и с большой вероятностью – второй половиной этого года» [Успенский, 2008, с. 465]. Не вижу причины отодвигать ответ от «Искусных писцов» так далеко в 1754 г.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> А.А. Костин сдвинул датировку на июль – август 1755 г. [Костин, 2017, с. 57], исходя из своего толкования преамбулы трактата, откуда якобы следует, что Третьяковский в феврале 1755 г. представил собравшейся для него академической конференции свои старые, семилетней давности аргументы, а потом летом сочинил для «Ежемесячных сочинений» статью с новыми [Костин, 2017, с. 57, примеч. 22]. Во-первых, из преамбулы, если дочитать ее до конца, следует прямо противоположное тому, что А.А. Костин из нее извлек, а именно, что текст обоснований, зачитанных Академии в феврале, в точности соответствует тексту предлагавшейся для «Ежемесячных сочинений» статьи: «...обещался он принести Собранию доказательства на письме (*принести на письме* это не принести старые из дома, а ‘привести’, ‘сформулировать письменно’. – М. О.). По рассмотрении доказательств его, принесенных уже им, Собрание увидело, что подлинно они без довольно сильного основания <...> И как доказательства его могут послужить к приведению в совершенство не последние сея части в Грамматике, толь нужной многим из Российского народа; то мы *онья* Читателям нашим *здесь сообщаем точными Сочинителевыми словами, и Правописанием*» [Третьяковский, 1865, с. 105]. Во-вторых, в любом случае дату надо было положить крайнюю справа, а не предполагать, что Третьяковский узнал о ломоносовской эпиграмме с запазданием в полтора года [Костин, 2017, с. 58], где же он все это время был? Гораздо убедительнее получилась хозяйственная часть статьи, о бумаге записок В.Е. Адодурова и Х.Н. Вингейма: какой секретарь посольства закупил «партию голландской пищи (как есть. – М. О.) бумаги (55 стоп)» в Амстердаме, кто был шкипером груза, какой помощник книжной лавки занимался растаможкой и ка-

Антиелагинская эпиграмма «Отмщать завистнику...» получила деперсонифицированной, в ней всего три маркера – «завистничество», «хула», «ничтожество», и Третьяковский примерил эти упреки на себя. Оба его ответа, «Не знаю, кто певцов...» и «Родомонта», роднит бодишейминг (Сумароков – «рыжа тварь» с нервным тиком, Ломоносов – «винная бочка», огромный нервный пьяница), и в обоих Третьяковский противопоставляет оппонентам – свои «труды». В ответе Сумарокову: «Хоть тресни ты, в трудах я токмо пребываю, / В трудах – не в пустоте; твое ж зло презираю», в ответе Ломоносову сравнивает себя с «трудницей медов росистых».

Сумароков ответил только на «Златой молодых людей...» и никто не ответил на эпиграмму «Отмщать завистнику...», Третьяковский ее аннигилировал – присвоил и обезвредил. Глупо было играть в игру, где он смешал карты, как и Ломоносову возражать на «Не знаю, кто певцов...», адресованных не ему.

Б.А. Успенский предположил, что в «Искусных певцах» Ломоносов вернулся к вопросу о флексиях во время работы над «Российской грамматикой» (изд. 1757), которая будет содержать полемический пассаж: «свойство нашего Российскаго языка убегает от скучной буквы и» [Успенский, 2008, с. 462–463]. Кроме того, в 1751–1752 гг. Ломоносов сочинял и диктовал студентам вторую и третью части «Руководства к красноречию» [Ломоносов, 1952, т. 10, с. 389, 809–810]. Выход второй («Оратории», о речах в прозе) ожидался в октябре 1753 г. Эту дату Ломоносов называет 31 мая в письме к Шувалову, интересовавшемуся этим сочинением, но не посылает рукописи, потому что тот хочет иметь печатный экземпляр [Ломоносов, 1952, т. 10, с. 482]. Эти части утрачены (как и четыре других его сочинения, упоминавшихся в рапортах), не исключено, что там содержались дополнительные нападки на флексии Третьяковского.

Если «Искусные певцы» поднесены Шувалову вместе с антиелагинскими эпиграммами, это может означать, что он был заказчиком и второй полемики. Письма Шувалова к Ломоносову не

---

кой наборщик расписался в получении. Самый недоверчивый актуариус не усомнится в правдивости истории.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмщать завистнику...»**

---

известны, они реконструируются по ломоносовским ответам<sup>1</sup>, которые сами сохранились частично; в тех, что есть, задание не обсуждается, но, несомненно, для него было более приятной обязанностью возразить Тредиаковскому, чем Елагину, вероятно, эта просьба даже не вызвала сопротивления. Помимо писем были личные встречи с «разговорами о науках»: Ломоносов весной и летом участвовал в отделке петербургского дома его превосходительства на углу Малой Садовой и Итальянской [Ломоносов, 1952, т. 10, с. 483; Кулябко, 1966, с. 100–101].

Тредиаковский всегда держал в уме Ломоносова как врага теории флексий и ждал критики от него, в рукописи статьи 1755 г., защищающей теорию, против пассажа о тех, кто портит язык, потому что «грамматических правил не знает», будет стоять выноска с буквой «Л», «что нельзя иначе объяснить, как указанием на Ломоносова» [Пекарский, 1865, с. 108], и первые три стиха «Не знаю, кто певцов...» о том «дураке и вертопрахе негодном», «кто певцов в стих кинул сумасбродной» и «красотой зовет, что есть языку вред, или мужичий вздор или ямщикий бред», допускают еще толкование не в сторону Сумарокова, а в сторону вдохновителя, не умеющего оценить красоту языка в силу происхождения.

Из «Отмщать завистнику...» Тредиаковский сделал вывод, что Ломоносов, получив заказ («меня вооружают»), не собирается спорить *ad rem*, и приписал «Искусных певцов» Сумарокову еще и поэтому, хотя заказчиков подозревал не в этом эрзаце литературного салона, а среди тех, кто определял орфографический режим академической типографии<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сохранилось одиннадцать писем Ломоносова к Шувалову за 1753 г., 1 ноября 1753 г. Ломоносов пишет: «...я письмами Вашего Превосходительства ныне не оставлен...» [Ломоносов, 1952, т. 10, с. 495], но единственное известное – это предположительно атрибутированное ему И. Серманом *публичное* письмо, относящееся к елагинамахии и анонимно включавшееся в рукописные сборники. В издании переписки Ломоносова оно без оговорок вошло как несомненно шуваловское [Ломоносов, 2010, с. 209–210], притом что проигнорировано позднейшее, атрибутированное Шувалову Е.С. Кулябко [Кулябко, 1966].

<sup>2</sup> Ср. вычеркнутые в рукописи трактата выпады против типографии: [Тредиаковский, 1865, с. 109, 112] и др., отсылавшие к орфографическим правилам 1733 г. и адоуровскому регламенту 1738 г.

В статье упоминается о «безымянной пьесе, начинающейся Искусными писцами»: «Да видят теперь *Эпіграмками играючи* <...>, коль праведно и основательно *они* оглашают небесную по их же красоту нашего языка» [Тредиаковский, 1865, с. 105–106] (выделено им). «По их же» – это по стихам из «эпіграмки» «Искусные певцы...»: «Языка нашего небесна красота / Не будет никогда по-пранна от скота». На «эпіграмку» он ответил, вероятно, тогда же, когда она написана, или в начале 1754 г., сказав: «Хоть тресни ты, в трудах я токмо пребываю», т.е. отстаиваю «правду», хотя «свиною» и «нетопыря» «тщетно» склонить «правотой к добру». В трактате он скажет: «Да гласит и-еще нестройнее безымянная П<ь>еса, начинающаяся искусными писцами, об окончаниях множественных мужеских, в целых прилагательных именах на и». Далее для журнала вычеркнуто то, что П. Пекарский определил как «личные выходы» [Пекарский, 1865, с. 101]: «Я, незаслуживший язвительных и пакосных имен, дивлюсь токмо страсти. Наконец, радуюсь, что-обещание доказать мой способ правописания, исполнил Господам Товарищам самым делом» [Тредиаковский, 1865, с. 116]. Врагов у теории было много, и Тредиаковский пошел против всех.

Часть фактуры полемики о флексиях определенно утрачена, и без нее битва «ученых профессоров» выглядит как буффонада или сюжет для псевдохармсовского «анекдота». *Заспорили Ломоносов и Тредиаковский в Академии об окончаниях. Рядом стоял Елагин и громко ругал Ломоносова по матери. Ломоносов слушал-слушал, а потом нахаркал полный рот слюней и плюнул ими в Елагина. Но не рассчитал и попал в Тредиаковского. Тредиаковский рассвирепел, укусил Ломоносова и обиженно отвернулся. Ломоносов пнул Тредиаковского и указал на проходившего мимо Сумарокова. Тредиаковский накинулся на Сумарокова и принялся топтать его туфлями, крича: «Парнаска грязь! Крокодил! Рыжа тварь!»*

### Список литературы

1. Архангельская А.В. Малые жанры в поэзии М.В. Ломоносова // Ломоносовский сборник / под ред. Д.П. Ивинского, Е. Кисловой. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2011. – С. 47–56.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмицать завистнику...»**

---

2. *Афанасьев А.Н.* Образцы литературной полемики прошлого столетия // Библиографические записки. – 1859. – № 17. – Стлб. 513–528.
3. *Бердников Л.И., Серебряный Ю.* Пантеон российских писателей XVIII века : критико-биографические очерки. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 640 с.
4. [*Бернхард Йоханн Э.Ф.*] Средства против некоторых насекомых (а особливо от мух), переведенныя из Стутгардских Экономических и Физических еженедельных листов 1755 году // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащая. – В Санктпетербурге : при Императорской Академии Наук, 1760. – С. 187–191.
5. *Гуковский Г.А.* Русская поэзия XVIII века. – Ленинград : Academia, 1927. – 214 с.
6. *Довгий О.* «Все звери говорят...» : о бестиарии русской поэзии. – Тула : Аквариус, 2022. – 176 с.
7. *Елагин И.* Литературные эпиграммы Пушкина // Russian language journal. – 1974. – Vol. 28, N 101. – P. 24–39.
8. *Костин А.А.* Тредиаковский в 1755 году : несколько архивных замечаний // XVIII век. – Москва ; Санкт-Петербург : Альянс-Архео, 2017. – Сб. 29: Литературная жизнь России XVIII века. – С. 51–59.
9. *Кулябко Е.С.* Неизвестное письмо И.И. Шувалова к М.В. Ломоносову // XVIII век. – Ленинград : Наука, 1966. – Сб. 7. Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. – С. 99–105.
10. *Лебедев Е.Н.* Михаил Васильевич Ломоносов. – Ростов-на-Дону ; Москва : Феникс : Зевс, 1997. – 640 с.
11. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений : в 11 т. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 7: Труды по филологии, 1739–1758 гг. – 996 с.
12. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений : в 11 т. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 10: Служебные документы. Письма, 1734–1765 гг. – 935 с.
13. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений : в 11 т. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. – 1280 с.
14. *Ломоносов М.В.* Переписка, 1737–1765 / составление, подготовка текста и примечания Г.Г. Мартынова ; под ред. Б.А. Градовой. – Москва : Ломоносовъ, 2010. – 512 с.
15. *Магницкий Л.Ф.* Арифметика, сиречь наука числительная. С разных диалектов на славенский язык преведенная, и во едино собрана, и на две книги разделена. – [Москва, 1703]. – 328 л.
16. *Мартынов И.Ф., Шанская И.А.* Отзвуки литературно-общественной полемики 1750-х годов в русской рукописной книге (Сборник А.А. Ржевского) // XVIII век : сборник статей и материалов / АН СССР. – Ленинград : Наука, 1976. – Сб. 11: Н.И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. – С. 131–148.

17. Материалы для биографии Ломоносова / собраны экстраординарным академиком [П.С.] Билярским. – Санкт-Петербург : в Тип. Имп. Академии наук, 1865. – 820 с.
18. *Модзалевский Л.Б.* Ломоносов и его ученик Поповский (К вопросу о литературной преемственности) // XVIII век : сборник статей и материалов / АН СССР. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. – Сб. 3. – С. 111–169.
19. *Моисеева Г.Н.* К истории литературно-общественной полемики // Искусство слова : сборник статей к 80-летию члена-корреспондента АН СССР Дмитрия Дмитриевича Благого. – Москва : Наука, 1973. – С. 56–64.
20. *Пекарский П.* Дополнительные известия для биографии Ломоносова. Приложение к VIII тому записок Императорской Академии наук. № 7. – Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1865. – 128 с.
21. *Пекарский П.* История Императорской Академии наук в Петербурге. – Санкт-Петербург : Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Императорской акад. наук, 1873. – Т. 2. – 1042 с.
22. Поэты XVIII века : в 2 т. / сост. Г.П. Макогоненко, И.З. Сермана. – Ленинград : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1972. – Т. 1 / подготовка текста и примечания Н.Д. Кочетковой. – 623 с. ; Т. 2 / подготовка текста и примечания Г.С. Татищевой. – 588 с.
23. *Пумпянский Л.В.* Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. 1. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937. – С. 157–186.
24. Рукописи Ломоносова в Академии Наук СССР : научное описание / сост. Л.Б. Модзалевский ; отв. ред. Г.А. Князев ; автор предисл. Б.Н. Меншуткин. – Ленинград ; Москва : Изд-во АН СССР, 1937. – 404 с. – (Акад. наук СССР. Труды Архива ; вып. 3).
25. Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. / вступ. ст. Л.Ф. Ершова ; сост., подгот. текста и примеч. В.Е. Васильева, М.И. Гиллельсона, Н.Г. Захарченко. – Ленинград : Сов. пис., 1975. – 966 с.
26. *Савкин С.В.* Ломоносов и Тредиаковский : к вопросу о взаимоотношениях // Материалы научно-практической конференции «Литература. Культура. Язык». 3 июля 2004 г. : сборник статей и тезисов. – Ливны : [б. изд.], 2004. – С. 93–100.
27. Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII веке / издал А. Куник. – Санкт-Петербург : в Тип. Имп. Акад. наук, 1865. – Ч. 1/2. – 530 с. – Нумерация сквозная.
28. Словарь русских писателей XVIII века. – Санкт-Петербург : Наука, 1999. – Вып. 2. – 510 с.
29. [*Тредиаковский В.К.*] Дедамия / Трагедия, покойным надворным советником и Императорской Санктпетербургской Академии наук красноречия профессором Васильем Кириловичем Тредиаковским, сочиненная в 1750 году. Печатана первым тиснением. – В Москве : [Типография Государственной военной коллегии], 1775. – 128 с.

**Битва «ученых профессоров». «Безстыдной Родомонт...»  
Тредиаковского vs «Отмицать завистнику...»**

---

30. *Тредиаковский В.К.* Избранные произведения / вступ. ст. и подгот. текста Л.И. Тимофеева; примеч. Я.М. Строчкова. – Москва ; Ленинград : Сов. пис., 1963. – 578 с.
31. *Тредиаковский В.К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозой / изд. подгот. Н.Ю. Алексеева. – Санкт-Петербург : Наука, 2009. – 667 с.
32. [*Тредиаковский В.К.*] Тилемахида или Странствование Тилемаха сына Одиссея описанное в составе ироническая пиимы Василием Тредиаковским. – Санкт-Петербург : [Тип. Акад. наук], 1766. – Т. 1. – 223 с.
33. [*Тредиаковский В.*] Об окончании прилагательных имен целых, мужского рода, множественнаго числа, и о двух некоторых разностях, до правописания принадлежащих <1755> // Пекарский П. Дополнительныя известия для биографии Ломоносова. Приложение к VIII тому записок Императорской Академии наук. № 7. – Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1865. – С. 102–119.
34. *Успенский Б.А.* Вокруг Тредиаковского. Труды по истории русского языка и русской культуры. – Москва : Индрик, 2008. – 608 с.
35. *Baby Hélène.* Le capitain dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630–1640) : les enseignements génériques d'un type // Littératures classiques. – 2007. – N° 2(63). – P. 71–84.
36. *Bauter Charles.* La Rodomontade / texte établi, annoté et présenté par L. Rescia. – Trento : Università degli Studi di Trento, 2007. – 178 p.
37. [*Belleau R.*] Les Odes D'Anacreon Teien, poete Grec / traduites en François. Par Remy Belleau. – A Roven : Chez Iean Berthelin, 1604. – Tome second [= Les Oeuvres Poétiques De Remy Belleau. T. 6]. – F. 288–438.
38. [*Bernhard Johann Ernst Friedrich.*] Fortsetzung der Mittel wider einige Insekten und zwar hier wider die Fliegen // Physikalisch Ökonomische Realzeitung oder gemeinnützige Wochenschrift. – 38th Stück vom Jahr 1755. – Sp. 297–300.
39. *Boileau N.* Les Oeuvres de M. Boileau Despréaux, Avec Des Eclaircissemens Historiques. – Paris : Chez la Veuve Alix, 1740 [MDCCXL]. – Т. 1. – 470 p.
40. *Boileau N.* Oeuvres de M. Boileau Despréaux / Nouvelle edition. Par M. de Saint-Marc. – Paris : Chez David, Durand, 1747 [MDCCXLVII]. – Т. 2. – 492 p.
41. *Bolæana ou Bons Mots de M. Boileau, avec les poesies de Sanlecque, &c.* – Amsterdam : Chez Lhonoré, 1742 [MDCCXLII]. – 160 p. + 97 p. – Poesies du pere Sanlecque, с отдельной пагинацией.
42. *Bonnecorse Balthasar de.* Lutrigot, poëme heroï-comique. – Marseille : Chez Charles Brebion, 1686 [MDCLXXXVI]. – 56 p.
43. [*Dionis Du Séjour Melle.*] Origine des Graces, par Mademoiselle D\*\*\*\*. – A Paris, 1777 [MDCCLXXVII]. – 136 p.
44. *Dubos J.-B.* Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. – Paris : Chez Jean Mariette, 1719 [MDCCXIX]. – Première partie. – 692 p.
45. *Garapon R.* Le personnage du soldat fanfaron dans le théâtre français au XVIIe et au XVIIIe siècle // Actes du VIII Congrès de l'Association Guillaume Budé. – Paris : Les Belles Lettres, 1964. – P. 113–115.
46. *Gellert C.F.* Die Fliege // C.F. Gellerts Fabeln und Erzählungen : In drey Büchern. – Frankfurt ; Leipzig, [1750]. – Buch 2. – S. 109–111.

47. *Le Pays*. A Monsieur du Tiger. Sur les Satyres de M. Boileau. Lettre 1 // Les Nouvelles Oeuvres De Monsieur Le Pays. – A Paris, 1672 [MDCLXXII]. – Seconde partie, Livre second. – P. 133–137.
48. Les Oeuvres de Tabarin avec Les adventures du capitaine Rodomont, La farce des bossus et autres pièces tabariniques / Préface et notes par Georges D'Harmonville. – Nouvelle édition. – Paris : Garnier frères, 1896. – 427 p.
49. *Leclerc J.* Rire et mordre : Boileau artisan de la forme brève // Œuvres & Critiques, XXXVII. – 2012. – № 1. – P. 23–38.
50. *Menant S.* Chute d'Icare : la crise de la poésie française, 1700–1750. – Genève ; Paris : Droz, 1981. – 408 p.
51. *Ruth F.* Capitano und Deutschfranzose : Komische Ausländer auf deutschen und französischen Bühnen // Rollenfach und Drama / Anke Detken, Anja Schonlau (Hg.) – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2014. – S. 225–240. – (Forum Modernes Theater; Band 42).
52. *Sand M.* Le Capitan. Spavento, Spezzafer, Giangurgolo, il Vappo, Rogantino // Sand M. Masques et bouffons (Comédie-Italienne) / texte et dessins par Maurice Sand ; gravures par A. Manceau ; préface par George Sand. – Paris : Lévy, 1860. – T. 1. – P. 175–203.
53. Voyage de Chapelle et de Bachaumont : suivi de leurs poésies diverses. – Paris : Chez Constant letellier fils, 1826. – 332 p.

---

## ЛИТЕРАТУРА XIX в.

### Русская литература

УДК 82.4; 7.03; 7.1

DOI: 10.31249/lit/2024.03.08

КАЛКАЕВА А.Е.<sup>1</sup> С.П. ШЕВЫРЁВ ОБ ИСКУССТВЕ<sup>2</sup>. Рец. на кн.: Шевырёв С.П. Полное собрание литературно-критических трудов : в 7 т. Санкт-Петербург : Издательство «Росток», 2022. Т. 5: 1846–1854 / под общей ред. А.Н. Николукина; Институт научной информации по общественным наукам. Кн. 1: 1846–1849. – 600 с.; кн. 2: 1850–1854. – 848 с.

*Аннотация.* Пятый том Полного собрания литературно-критических трудов С.П. Шевырёва охватывает статьи писателя за 1846–1854 гг. В рецензии рассмотрено как само издание, так и опубликованные в нем материалы, посвященные искусству, в частности живописи. Отмечается, что книга может вызвать интерес не только у историков русской критической мысли XIX в., но и у искусствоведов, поскольку содержит подробное описание художественных произведений, недоступных теперь для непосредственного изучения.

*Ключевые слова:* С.П. Шевырёв; публицистика; искусство; живопись; Рафаэль; Лухмановские картоны.

*Для цитирования:* Калкаева А.Е. С.П. Шевырёв об искусстве [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 127–134. –

---

<sup>1</sup> Калкаева Анна Евгеньевна – научный сотрудник отдела культурологии ИНИОН РАН; kalkaeva@mail.ru

<sup>2</sup> Рецензия написана при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 23-28-000-20 «Шевырёв С.П. Полное собрание литературно-критических трудов : в 7 т. Тома 5–6».

Рец. на изд.: Шевырѐв С.П. Полное собрание литературно-критических трудов: в 7 т. – Санкт-Петербург : Росток, 2022. – Т. 5: 1846–1854 / под общей ред. А.Н. Николюкина ; Институт научной информации по общественным наукам, кн. 1: 1846–1849. – 600 с.; кн. 2: 1850–1854. – 848 с. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.08

KALKAJEVA A.E.<sup>1</sup> S.P. Shevyryov on art<sup>2</sup>. Book review: Shevyryov S.P. Complete critical works: in 7 vols. Vol. 5, book 1–2.

*Abstract.* The fifth volume of Complete Critical Works of Stepan Shevyryov comprises publications for the 1846–1854 years. We will look at the book and, inter alia, we will look at the publications, devoted to painting and art. The book contains descriptions of works of art which are unaccessible today and therefore may interest art historians as well as historians of critical thought.

*Keywords:* Stepan Shevyryov; journalism; description of art; painting; Raphael; Russia's "Raphael Cartoons".

*To cite this article:* Kalkaeva, Anna E. "Shevyryov on art. Book review: Shevyryov S.P. Complete critical works: in 7 vols. Vol. 5, book 1–2", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2024, pp. 127–134. DOI: 10.31249/lit/2024.03.08 (In Russian)

В 2022 г. под грифом ИНИОН РАН вышел в двух книгах пятый том Полного собрания литературно-критических трудов русского критика, историка словесности и поэта Степана Петровича Шевырѐва (1806–1864). Первый том собрания был опубликован в 2019 г. Проект не окончен: в настоящее время завершается работа над седьмым томом.

Пятый том включает 66 публикаций автора, появившихся в 1846–1854 гг. В конце второй книги помещена статья «Шевырѐв о литературе» А.Н. Николюкина (1928–2023), под чьей общей редакцией и вышло издание. Среди опубликованных трудов можно найти литературоведческие статьи, очерки – наблюдения за языком русской литературы, тексты публичных лекций, тревелогии,

---

<sup>1</sup> **Kalkaeva Anna Evgenievna** – Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; kalkaeva@mail.ru

<sup>2</sup> The research was funded by the Russian Science Foundation, project № 23-028-000-20 "Shevirev S.P. The complete works of literary critic. In 7 volumes. Vol. 5 and vol. 6."

биографии, размышления в области педагогики, светскую хронику, и обзоры публичных мероприятий.

С.П. Шевырѐв был влиятельной фигурой как в литературных кругах, так и в сфере образования. В период, на который приходятся публикации рецензируемого тома, Шевырѐв успешно строил академическую карьеру, – занимал место декана историко-филологического отделения философского факультета в Московском университете, а в 1851 г. стал ординарным профессором кафедры педагогики. В эти годы среди работ критика значатся публикации в журнале «Москвитянин» (изд. с 1841 по 1856 г.), где он отвечал за литературно-критический отдел, «Московских ведомостях» (1756–1917), «Московском городском листке» (1847 г.) и в некоторых других изданиях.

Мы рассмотрим, как и на каком материале С.П. Шевырѐв обращался в своих произведениях этого периода к теме искусства, и уделим особое внимание живописи. Шевырѐв пишет об искусстве и как публицист, хроникер, и как исследователь. Исследовательские концепции в этой области интересовали его еще в юности. В 1826 г. вместе с В.П. Титовым (1807–1891) и Н.А. Мельгуновым (1804–1867), будущими коллегами по «Московскому вестнику» (1827–1830), Шевырѐв опубликовал перевод книги «Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного» (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796) В.Г. Ваккенродера (1773–1798) и Л. Тика (1773–1853). Кроме того, во время пребывания в Италии в 1829–1832 гг. критик уделил большое внимание изучению искусств, в том числе и живописи. Вернувшись, он защитил диссертацию «Дант и его век», посвятив специальный ее раздел эстетическому аспекту «Божественной комедии» (XIV в.)<sup>1</sup>. В 1844 г. Шевырѐв стал участником Московского художественного общества.

Пятый том собрания, объединивший разрозненные прежде публикации в периодических и непериодических изданиях, позволяет познакомиться с представлениями Шевырѐва об искусстве в

---

<sup>1</sup> Шевырѐв С.П. Дант – художник. Эстетический разбор Божественной Комедии // Шевырѐв С.П. Дант и его век. Исследование о Божественной Комедии. Отделение IV. – URL: [http://az.lib.ru/s/shewyrew\\_s\\_p/text\\_1835\\_dant.shtml](http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_1835_dant.shtml) (дата обращения: 24.03.2024). Впервые опубликовано: Ученые записки Императорского Московского университета. – 1835. – № 5–11.

целом. В лекции «Общий взгляд на историю искусств и поэзии в особенности», текст которой был опубликован в 1847 г. в «Московском городском листке», критик перечисляет некоторые важнейшие виды искусства: архитектуру, ваяние, живопись, музыку и поэзию [Шевырёв, 2022, кн. 1, с. 125–140]. Шевырёв предполагал, что в таком порядке, преемствуя друг другу, эти искусства и развивались, – каждое у того народа, который в определенный период занимал особое место на исторической сцене. Отдельно Шевырёв остановился на поэзии, которая, по его словам, «всегда была при человеке» и тем не менее «со времен Шекспира только принялась сильнее за решение собственной своей задачи» [Шевырёв, 2022, кн. 1, с. 128]. Позднее, в лекциях, посвященных итальянской живописи, критик пояснил эту мысль: «...в христианскую эпоху, в лице Шекспира, достигла она (поэзия – А. К.) своего высшего назначения, как искусство слова: выражать душу и дух человека в действии» [Шевырёв, 2022, кн. 2, с. 437]. Общую задачу искусств Шевырёв видел в том, чтобы «воплощать прекрасную мысль в прекрасной форме» [Шевырёв, 2022, кн. 1, с. 129].

Работы, вошедшие в издание, также отражают некоторые распространенные среди современников Шевырёва веяния и стереотипы. В частности, стоит обратить внимание на текст десятой лекции из цикла «Обзор древнеазиатской поэзии», опубликованный в 1847 г. В лекции Шевырёв отметил ключевую роль веры для творческого начала. Упомянув китайскую поэзию, критик совершенно отказал ей в «творчестве», поскольку, согласно его взглядам, она появилась в обществе, где вера трансформировалась в философию, в эпоху «доктрины, <...> превращенной в государственную мораль» [Шевырёв, 2022, кн. 1, с. 158]. Подразумевалось, что функция, которую в иных обществах брала на себя религия, в Китае оказалась в руках государства, идеология которого якобы была лишена религиозных элементов. Подобная оценка китайского общества скорее типична для европейцев того времени, которые были мало осведомлены о религиозном многообразии, существующем в Китае. Далее, в лекции, посвященной итальянской живописи, Шевырёв призывал слушателей обратиться к византийскому художественному наследию, сыгравшему существенную роль в становлении отечественного искусства, и посоветовал на то, что оно более изучается в странах Западной Европы, нежели в

России [Шевырёв, 2022, кн. 2, с. 516]. В этом сказалась близость его к романтизму, побуждавшему своих возможных сторонников обращаться к корням и изучать достояние своей культуры.

Назидательность свойственна и другим работам Шевырёва, посвященным искусству. Он – впрочем, как и надлежит критику, – не скупится на оценки тех или иных явлений. Так, в заметке о знаменитой коллекции кн. Д.М. Голицына (1721–1793) Шевырёв выказывает огорчение по поводу отсутствия в России должного интереса к «изящным искусствам». Коллекция, собранная князем в Вене, была теперь выставлена на продажу. Наиболее удачным исходом С.П. Шевырёв считал создание на ее основе галереи изящных искусств в Москве. Однако собрание все не находило достаточно покупателей, которые помогли бы ему остаться в древней столице [Шевырёв, 2022, кн. 1, с. 341].

В произведениях Шевырёва нашлось место и эмоциональности. Особенно ярко она проявляется в записи «из дневника воспоминаний о Мюнхене в 1839 году», опубликованной в 1851 г. в «Литературном сборнике в пользу Александринского детского приюта». В публикации Шевырёв делится впечатлениями по поводу услышанной им в Мюнхене оратории Ф. Мендельсона «Св. Павел» (*Paulus*, 1836), придавая первостепенное значение ее религиозной окрашенности. Эту запись отличает также и художественное течение мысли автора, предполагающего, в каких именно обстоятельствах могла быть написана оратория [Шевырёв, 2022, кн. 2, с. 312–313].

Эмоциональный стиль проявляется и в других произведениях критика, зачастую препятствуя читательскому восприятию Шевырёва как профессионала – в целом внимательного наблюдателя и трудолюбивого исследователя.

Особый интерес работы С.П. Шевырёва могут вызвать и у историков повседневности. Как хроникер писатель освещал в 1850 г. выступления в Москве французской виолончелистки Элизы Христиани (1827–1853) и концерты, устроенные и исполненные студентами Московского университета. Историки искусства также могут найти в книге любопытный материал. Так, Шевырёв в заметке об упомянутой выше коллекции Д.М. Голицына перечислил имена представленных в собрании художников и указал число работ, принадлежавших каждому мастеру. В начале списка оказа-

лись: Рафаэль (1483–1520) – согласно предоставленным данным, десять оригинальных работ и тринадцать работ его школы, Микеланджело (1475–1564) – четыре оригинальных рисунка и одна копия, Леонардо да Винчи (1452–1519) – шесть работ, и Андреа Мантенья (ок. 1431–1506) – три [Шевырёв, 2022, кн. 1, с. 339].

В четырех публичных выступлениях, прошедших в Московском университете в 1851 г., – их текст появился в печати в 1852 г. под заглавием «Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях», – Шевырёв выказывает себя осведомленным и внимательным лектором. В опубликованных текстах критик ссылается на монографии и исследования живописи итальянских авторов; описывая жизнь Рафаэля Санти, он опирается, главным образом, на разыскания биографа художника – Д. Вазари (1511–1574), не следуя, однако, им слепо.

Одна из черт упомянутых лекций С.П. Шевырёва – их практическая ориентированность. В первом своем выступлении лектор сжато пересказывает трактат Леонардо да Винчи «О живописи» (*Trattato della Pittura*, перв. публ.: 1651), в конце же последнего чтения он призывает художников изучать картины Рафаэля как работы не только мастера, но и человека, учившегося у многих своих коллег и предшественников.

Особенно интересны статьи Шевырёва, посвященные так называемым Лухмановским картонам, изображающим эпизоды из жизни апостолов Петра и Павла. Эти картоны были приобретены в первой четверти XIX в. купцом А.Д. Лухмановым (1765–1841) у представительницы семейства Ягужинских. Предположительно они были созданы в начале XVI в. самим Рафаэлем или, по крайней мере, его учениками под непосредственным наблюдением мастера. Широко известны картоны из Гамптонкуртского дворца (т.е. дворца Хэмптон-корт)<sup>1</sup>, выполненные Рафаэлем по заказу папы Льва X (1475–1521) для будущих ватиканских ковров. Согласно гипотезе, которой придерживался Шевырёв, по картонам из Хэмптон-корта разрезали и непосредственно ткали части ковров, в то время как другие, приобретенные впоследствии Лухмановым, должны были демонстрировать мастерам нужный колорит. Лух-

---

<sup>1</sup> С 1865 г. «Рафаэлевские картоны» из Хэмптон-корта находятся в Музее Виктории и Альберта. См.: [Каск, 2021].

мановские же картоны были выставлены на последней лекции Шевырёва в цикле об итальянской живописи – вместе с представленными в нем ранее эстампами из коллекции Е.И. Маковского (1802–1886). В своих статьях критик описал сюжеты и проанализировал историю картонов, а также привел аргументы в пользу их подлинности. Археолог и коллекционер С.Г. Строганов (1794–1882) и чиновник, впоследствии цензор (с 1855 по 1859 г.) и земский деятель, известный либеральными взглядами, Н.Ф. фон Крузе (1823–1901) публично выразили сомнение в верности суждений Шевырёва. Тогда исследователь опубликовал подробный ответ своим критикам, приведя новые доказательства оригинальности работ. Этот ответ был также включен в пятый том. В начале XX в. Лухмановские картоны, по всей видимости, затерялись [Phillips, 2021]. Теперь их исследование возможно только с помощью косвенных источников, в том числе – и по работам Шевырёва.

Представленные в томе статьи об искусстве важны и как памятник критической мысли XIX в., и как памятник мысли выдающегося литератора. Они дают представление о системе взглядов С.П. Шевырёва – заметного деятеля в современном ему публицистическом поле. Кроме этого, статьи представляют несомненный интерес и как памятник исторический.

Том снабжен удобным справочным аппаратом: комментариями [Шевырёв, 2022, кн. 1, с. 545–599; кн. 2, с. 647–677] и обширным аннотированным указателем имен [Шевырёв, 2022, кн. 2, с. 678–846], существенно упрощающим поиск по нему.

Издание можно рекомендовать исследователям в области русской философской и критической мысли XIX в., а также всем, кто интересуется историей искусства на профессиональном либо любительском уровне или хочет познакомиться с трудами влиятельного в свое время литератора, автора яркого, противоречивого и беспокойного. Логично встраивается оно в цепочку предыдущих томов, в которых также нашлось место работам С.П. Шевырёва об искусстве – за исключением разве что четвертого тома, отведенного знаменитому труду литератора – переработанным лекциям «История русской словесности, преимущественно древней» (1846–1860).

### Список литературы

1. *Каск А.* Фоторепродукции картонов Рафаэля в альбуминовых отпечатках 1858 года // ГМИИ ИМ.А. С. Пушкина: эл. публ. отд. визуальной информации. – 2021. – URL: [https://pushkinmuseum.art/data/epublication/masterpieces/17028\\_file\\_pdf.pdf](https://pushkinmuseum.art/data/epublication/masterpieces/17028_file_pdf.pdf) (дата обращения: 17.03.2024).
2. *Шевырёв С.П.* Полное собрание литературно-критических трудов : в 7 т. – Санкт-Петербург : Издательство «Росток», 2022. – Т. 5: 1846–1854 / под общей ред. А.Н. Николюкина; Институт научной информации по общественным наукам, кн. 1: 1846–1849. – 600 с.; кн. 2: 1850–1854. – 848 с.
3. *Phillips C.* Russia’s “Raphael Cartoons” // *Ricche Minere*. – 2021. – N 16. – P. 50–63.

---

## ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

### Русская литература

УДК: 82.0+821.161.1+82–6

DOI: 10.31249/lit/2024.03.09

РУСАНОВА М.М.<sup>1</sup> ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ДНЕВНИКАХ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ: ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИИ ИЛИ ЕЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ?<sup>©</sup>

*Аннотация.* В дневниках революционной эпохи явления окружающей социально-политической действительности осмысляются сквозь призму художественной литературы. Произведения, которые актуализируются в это время, почти не появлялись прежде в подобном контексте в читательских дневниках, но были частью литературных и политических дискуссий. На примере восприятия романа «Бесы» Ф.М. Достоевского предпринимается попытка сопоставления способов введения литературных реминисценций в тексты революционной эпохи по сравнению с предыдущей традицией. Тропологическая структура реминисценций анализируется с опорой на основные положения, общие для лингвистики и структуралистской поэтики. Выясняется, что до 1917 г. персонажи романа трактуются как образы и типы; отсылки к мотиву бесовства воспринимаются в основном в качестве метафоры. В революционную эпоху сравнения персонажей с современниками дневниководов основаны на метонимических связях; в репрезентациях бесовства преобладают реализованные метафоры. Делается

---

<sup>1</sup> **Русанова Марфа Максимовна** – аспирант кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9–11, 199034, Санкт-Петербург, Россия; <https://orcid.org/0009-0002-3888-6567>; [st055030@student.spbu.ru](mailto:st055030@student.spbu.ru)

© Русанова М.М., 2024

предположение, что, несмотря на изменение характера восприятия реальности – сближение художественной литературы и современности, – окружающее продолжает мыслиться в категориях той же риторической традиции.

*Ключевые слова:* тропы; метафора; метонимия; дневники революционной эпохи; эго-документы.

*Для цитирования:* Русанова М.М. Литературные реминисценции в дневниках революционной эпохи : продолжение традиции или ее переосмысление? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 135–151. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.09

RUSANOVA M.M.<sup>1</sup>. Literary reminiscences in the diaries of the revolutionary time: a part of tradition or its changing?©

*Abstract.* Diaries authors of the revolutionary period have compared the surrounding socio-political reality with fiction prose. The pieces of art in the similar context had appeared before the Russian revolutions of 1917 in literary and political discussions but not in readers' diaries mainly. On the material of the novel reception *The Possessed* by F. Dostoevsky the article analyzes the ways of introducing literary reminiscences in the revolutionary time in relation to the previous tradition. Analysis of reminiscences tropological structure bases on the main principles of linguistics and structuralist poetics. It turns out that before 1917 recipients had seen the novel characters as images and types; they perceived demonic motives as a metaphor mainly. In the revolutionary time comparisons of characters with the diarists' contemporaries based on metonymic connections; realized metaphors predominated in the representations of demonicity. Perhaps, despite the change of the perception of the reality that is in the rapprochement of fiction and modernity, recipients perceived the environment in the categories of the same rhetorical tradition.

---

<sup>1</sup> **Rusanova Marfa Maksimovna** – graduate student of the Department of History of Russian Literature of St. Petersburg State University, St. Petersburg State University, Universitetskaya embankment, 7–9–11, 199034, St. Petersburg, Russia; <https://orcid.org/0009-0002-3888-6567>; [st055030@student.spbu.ru](mailto:st055030@student.spbu.ru)

© Rusanova M.M., 2024

*Keywords:* literature tropes; metaphor; metonymy; diaries of the revolutionary era; ego-documents.

*To cite this article:* Rusanova, Marfa M. “Literary reminiscences in the diaries of the revolutionary time: a part of tradition or its changing?”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2024, pp. 135–151. DOI: 10.31249/lit/2024.03.09 (In Russian)

Художественная литература неизменно сопровождала жизнь русского образованного человека на протяжении трех столетий<sup>1</sup>. Исследователи считают, что многочисленные свидетельства рефлексии над художественными произведениями в дневниковых записях можно назвать особенностями личных документов XVIII–XX вв., – это неотъемлемая часть этапа взросления<sup>2</sup>. Вместе с тем некоторые упоминания произведений в таких записях нельзя отнести лишь к проблематике читательского дневника<sup>3</sup>. Так, например, в революционное время после 1917 г. дневники поколения русских интеллигентов, рожденных в 1870–1880-х годах, пестрят отсылками к художественной литературе. А.Н. Бенуа, И.С. Ильин, С.П. Каблуков, М.М. Пришвин, А.И. Шингарев активно обращаются к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя, «Сфинксу» И.С. Тургенева, поэмам А.К. Толстого, «Человеку из подполья», «Братьям Ка-

---

<sup>1</sup> В русской традиции научное изучение этой проблематики было начато Л.Я. Гинзбург в работе «О психологической прозе» (впервые опубликована как отдельная монография в 1972 г., ранние размышления по этому поводу относятся к 1930-м годам). Современное литературоведение продолжает развивать это направление. Например, в монографии А.Л. Зорина «Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века» (2016) исследуется становление традиции следовать поведению литературных героев при выборе собственных жизненных стратегий на примере дневника А.И. Тургенева.

<sup>2</sup> Например, О.Г. Егоров на материале эго-документов XIX в. показывает, что все дневники периода индивидуации содержат литературные отсылки. На этапе становления личности выделяются такие элементы, как составление жизненного плана; создание круга чтения, записывание цитат из любимых книг с комментариями; поиск образа наставника, собеседника, старшего товарища, формирование системы нравственных норм и требований; фиксация стадий роста сознания; фиксация впечатлений от путешествия [Егоров, 2003, с. 25–40].

<sup>3</sup> По-видимому, эти упоминания здесь носят иную функцию, чем та, что реализуется в размышлениях о только что прочитанном, о самоидентификации или самовоспитании в читательских дневниках.

рамазовым», «Преступлению и наказанию», «Селу Степанчикову и его обитателям» Ф.М. Достоевского, «Мелкому бесу» Ф. Сологуба и т.д. В этих дневниках общественно-политические лидеры и целые социальные классы находят соответствие в художественных образах. При этом реминисценции<sup>1</sup> перечисленных выше произведений традиционно были частью общественно-политических и литературных дискуссий и, насколько мы можем судить, встречались преимущественно в читательских дневниках. Чтобы понять, чем отличаются функции упоминаний художественной литературы в дореволюционной печати и в дневниках революционного времени, следует провести их сопоставительный анализ. Учитывая разные цели и коммуникативные условия высказываний публицистов и авторов дневников, мы сравним способы введения в эти тексты элементов литературы и даже наметим эволюцию рецепции, так как схожее осмысление действительности при помощи литературных реминисценций выходит за пределы определенного жанра<sup>2</sup>.

Одним из произведений, эволюция рецепции которого довольно отчетливо видна в публицистических и частных высказываниях эпохи, стал роман «Бесы» Ф.М. Достоевского. Исследователи уделяли внимание преимущественно двум плоскостям восприятия романа (в основном в XX в.): в религиозно-философском дискурсе и в историко-литературной критике [Ляпушкина, 2016]. Нас будет интересовать другая плоскость – рецепция «Бесов» в аспекте внеположной роману реальности; именно этот ракурс объединяет первые публицистические отклики и отстоящую от них во времени рецепцию революционной эпохи. Обратимся к

---

<sup>1</sup> В фокусе исследования оказываются явления разного рода – мотивы, образы и т.д., однако все они эксплицировано отсылают читателя к мирам художественной литературы, поэтому мы используем здесь понятие реминисценции в самом общем значении отсылки к литературному произведению [Федорова, 2001].

<sup>2</sup> Почти идентичные конструкции сравнения зафиксированы нами не только в дневниках революционной эпохи (Каблуков, Ильин), но и в публицистических текстах (статья П.Я. Рысса, о которой скажем ниже, кадетские газеты). Более того, записи личных документов 1917 г. часто учитывают традицию рецепции произведений в публицистике прошлого и настоящего. Особенно это видно в дневниках Каблукова, Пришвина, Шингарева, где упоминания литературных критиков прошлого соседствуют с вырезками из революционных газет.

трем хронологическим срезам: прижизненная критика романа (прежде всего, народническая), переосмысление «Бесов» после 1905 г. (сборник «Вехи»), актуализация образов романа после событий 1917 г.<sup>1</sup>

Подобный сопоставительный анализ может проводиться на уровне стилистическом или семантическом, однако в свете специфики и проблематики нашего материала наиболее продуктивным кажется анализ тропов, с помощью которых вводятся реминисценции. Ведь материал нашей работы, с одной стороны, принадлежит к области non-fiction<sup>2</sup>, а с другой – плотно соприкасается с миром художественного текста. Это требует подхода, который учитывал бы особенности повседневной речи (язык дневников), речи поэтической и исторически обусловленных изменений мировоззрения реципиентов. Исследование тропов позволяет охватить эти сферы, поэтому оно востребовано не только литературоведением и лингвистикой, но и философией, риторикой, психоанализом. Таким образом, мы будем балансировать между классической риторической трактовкой тропов, которую развивает современное литературоведение, с одной стороны, и лингвистической<sup>3</sup> и антропологической<sup>4</sup> теориями, с другой стороны. Итак, постараемся определить

---

<sup>1</sup> Мы обратимся как к известным и давно введенным в научное обсуждение в связи с другими проблемами текстам (прижизненные отзывы о «Бесах», статьи из сборника «Вехи», дневник М.М. Пришвина), так и к тем, что не становились предметом отдельного анализа в научном поле (дневники И.С. Ильина, С.П. Каблукова, А.И. Шингарева и др.).

<sup>2</sup> Граница fiction и non-fiction остается литературоведческой проблемой, разные ее грани отражены, например, в дискуссии, прошедшей в ИМЛИ РАН (круглый стол «Литература и документ: теоретическое осмысление темы» (2008)), участники которой во многом опираются на работы П.В. Палиевского о документальном начале в литературе; результаты круглого стола опубликованы в «Литературной учебе» (2009. № 1, 3).

<sup>3</sup> Напомним, что античные риторика не распространяют применение тропов на анализ обыденной речи; на это в 1970–1980-е годы обратили внимание когнитивные лингвисты (прежде всего, Дж. Лакофф и М. Джонсон). В этой статье мы в большей мере опираемся на те лингвистические работы, что приводят определения тропов, схожие с литературоведческими и философскими.

<sup>4</sup> Хотя в фокусе нашего исследования окажется не личность и ее субъективность, а тропологическая структура реминисценции, полученные результаты все же могут характеризовать изменения в мировосприятии субъекта. На данном этапе мы лишь намечаем возможность отождествления форм мышления и по-

конструктивный фактор (прием), который соединяет два семантических ряда (действительности и художественного мира).

Анализ тропов в самом тексте романа не входит в задачи нашего исследования; заметим лишь, что произведение дает возможность интерпретации его элементов в качестве мотивов, образов, типов, метафор, символов. Реципиенты используют практически все эти возможности, сравнивая образность романа с современной им действительностью. Однако, согласно нашей гипотезе, в разные хронологические периоды преобладало осмысление текста через определенный троп.

В ряду последних уточнений скажем, что в анализируемых рецептивных откликах авторы обращаются к элементам романа двух типов: к образам героев и мотивам «бесовства». Рассмотрим подробнее второй тип. Как отмечали исследователи, слово «бес» и различные производные от него появляются в описаниях самых разных персонажей: Петра Верховенского, Ставрогина, Варвары Петровны, Гаганова, Лизы и др. [Булгакова, Седельникова, 2018, с. 129–132]. Композиционно выделенное обращение к этому мотиву представлено в трех элементах романа: в двух эпитафиях, предваряющих основной текст (пушкинском и евангельском), и в речи старшего Верховенского. Напомним, что второй эпитаф вводит сюжет из Евангелия от Луки об исцелении Иисусом бесноватого (изгнанные бесы вселяются в свиней, и те падают с обрыва, исцеленный же сидит у ног Иисуса). В главе, предшествующей «Заключению», монолог Степана Трофимовича («...видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней...») [Достоевский, 1990, т. 7, с. 610] еще раз возвращает читателя к сюжету Евангелия.

В первых прижизненных отзывах<sup>1</sup> (их авторы – Н.К. Михайловский, В.П. Буренин, П.Н. Ткачев, В.Г. Авсеенко и др.) персонажи воспринимаются как удачные или неудачные образы и типы. Например, Михайловский в статье «О “Бесах” Достоевского» (1873)

---

вестования, поэтому не будем подробно рассматривать работы Э. Кассирера, Х. Уайта, А.Я. Гуревича, Э. Панофски и других исследователей, работавших в разных областях и направлениях, но так или иначе изучавших этот вопрос.

<sup>1</sup> Как известно, «Бесы» при жизни автора не переиздавались после выхода отдельной книги, а абсолютное большинство отзывов (всего более 40) [Белов, 2011, с. 70–73] было отрицательным [Чернышов, 2018, с. 130].

выделяет группы персонажей-типов<sup>1</sup> (скажем, идеалист 40-х годов Степан Трофимович Верховенский), женских неправдоподобных героинь («исторических барышень») и образы, «которые составляют исключительную собственность г. Достоевского» [Михайловский, 1995, с. 52] (молодое поколение в романе). К этому времени уже закрепились репутация Достоевского – создателя героев-идей, поэтому критический анализ образов сопровождался, прежде всего, обсуждением теорий персонажей. Так, Ткачев подробно пишет об *idée fixe* каждого героя [Ткачев, 1933, т. 3, с. 35–41]<sup>2</sup>. Кроме того, в персонажах Достоевского видится неудачное изображение участников дела Нечаева и революционного подполья в целом ([Михайловский, 1995, с. 60], [Авсеенко, 1873, с. 829], [Ткачев, 1933, т. 3, с. 35]).

Михайловский пишет о монологе Степана Трофимовича: «Бесноватый больной – это Россия, в которую вселились бесы, в точности не известно когда. Бесы – это утрата способности различать добро и зло. Стадо свиней, пасущееся недалеко, – это оторванные от народной почвы *citoyens du monde*, это “мы, мы и ты”<sup>3</sup>, и Петруша *et les autres avec lui*» [Михайловский, 1995, с. 72]. Определение «Бесноватый больной – это Россия» основано на стремлении указать на природу субъекта с помощью оценочного слова, образованного от существительного «бес». Такой принцип соположения лежит в основе метафоры<sup>4</sup>. Метафора обычно состоит из субъекта и предиката; последний характеризует субъект особым образом – указывает на его скрытую характеристику: метафора «призвана создать такой образ объекта, который бы вскрыл его латентную сущность» [Арутюнова, 1990, с. 25]. Слово «бес» не указывает на отнесенность России и «*citoyens du monde*», под ко-

---

<sup>1</sup> Михайловский понимает типы в рамках реалистической критики. Последующие реципиенты придают этому слову разные значения.

<sup>2</sup> Ср. у Михайловского [Михайловский, 1995, с. 55–57].

<sup>3</sup> Так в тексте цит. изд. В рецензии 1873 г. («Отечественные записки»), перепечатанной в «Сочинениях» Михайловского 1881 г. (т. 2), как и в романе, используется местоимение «те». – *Прим. авт. ст.*

<sup>4</sup> Сегодня ведутся споры о возможности дифференциации сравнения и метафоры, однако общепризнанным остается синтаксический маркер: в классическом случае сравнение состоит из трех элементов «(А сходно с В по признаку С)», метафора же «двухчленна (А есть В)» [Арутюнова, 1990, с. 28].

торами Михайловский понимает русскую интеллигенцию, к определенным классам явлений подобно метонимии, но дает оценочное и образное поле, в пределах которого можно трактовать субъект метафоры<sup>1</sup>. Здесь также очень интересна перемена последовательности главного субъекта и характеризующего его предиката – критик расшифровывает метафору, поэтому сначала вводится предикат, затем субъект. Действительно, он не согласен с такой интерпретацией реальности. «Обратная» метафора помогает освещать значения, которые, по его мнению, подразумевались писателем. Свое собственное видение действительности Михайловский также передает метафорой (уже с привычным порядком следования субъекта и предиката), переходящей в образ или в реализованную метафору: «В вашем романе нет беса национального богатства, беса, самого распространенного и менее всякого другого знающего границы добра и зла. Свиньи, одолеваемые этим бесом, не бросятся, конечно, со скалы в море, нет, они будут похитрее ваших любимых героев <...> Вы не за тех бесов ухватились. Бес служения народу – пусть он будет действительно бес, изгнанный из большого тела России, – жаждет в той или другой форме искупления <...> Рисуйте действительно нераскаянных грешников» [Михайловский, 1995, с. 82–83]. Главный элемент реализованной метафоры выступает в роли субъекта или согласуется с глаголом, относящимся к реальному субъекту: «Бес служения народу <...> жаждет в той или другой форме искупления».

Тот же способ введения реминисценции видим и в других отзывах. Ткачев, например, пишет: «...все эти ваши, там, “мечтания”, “начинания”, “новые люди” и т.п. – все это не более как бесы, вышедшие из большой России» [Ткачев, 1933, т. 3, с. 10]. Здесь отчетливо выделяются два субъекта (новые люди и бесы), один из которых становится характеристикой второго (предикатом). Видимо, критики романа осмысливают этот эпизод в категориях «ложной» или «правдивой метафоры». И Михайловский, и Ткачев «приоткрывают» значение этой метафоры, меняя местами субъект и предикат, т.е. ведут «спор о выборе метафоры», который является спором «об истинной сущности предмета» [Арутюнова, 1990, с. 28].

---

<sup>1</sup> И аллегория, и метафора, в отличие от символа, способствуют пониманию реальности; символ же «уводит за ее пределы» [Арутюнова, 1990, с. 23].

Заметим, что в отзывах народников, критически оценивающих «правдивость» романа Достоевского, сопоставление образов нечистой силы и современных реалий России именуется аллегорией и метафорой: «...тут есть некоторая претензия. Но ключ к ее уразумению предлагается в виде аллегории, которую не сразу и поймешь» [Михайловский, 1995, с. 63]; «более не остается, как “броситься со скалы в море” и потонуть, т.е., говоря не метафорически, а юридически, окончить жизнь самоубийством или подпасть под действие некоторых статей уголовного кодекса» [Ткачев, 1933, т. 3, с. 10]. Ткачев использует слово «аллегория» и в других случаях, например, рассуждая о творчестве писателя в целом: «Теперь он отрекается от крокодиловой<sup>1</sup> аллегории» [Ткачев, 1933, т. 3, с. 9]; «в своих публицистических статьях г. Достоевский имеет обыкновение выражаться так неясно, неопределенно, так мистически-туманно, так аллегорично (он очень любит аллерию)» [Ткачев, 1933, т. 3, с. 9]. Во всех этих случаях на передний план выходит не первое, близкое классическому значению аллегории или метафоры, но второе значение, подчеркивающее ироническое отношение пишущих к роману<sup>2</sup>, – «иносказание» [Полный толковый словарь..., 1914, с. 35], наименование неясного, зашифрованного; сами критики используют в качестве синонимов «туманный», «неясный», «претенциозный» и «аллегоричный», «метафоричный», что было видно из приведенных выше примеров. В метафоре в отличие от аллегории нет «готовой» идеи, обозначения для которой уже существуют в культурном поле, поэтому если критики и в самом деле говорят об аллегоричности романа, то этим лишь выражают свое отношение к «претенциозному» произ-

---

<sup>1</sup> Речь, по-видимому, идет о рассказе Достоевского «Крокодил» (1865), в котором, как считали его современники, был высмеян Н.Г. Чернышевский и демократически настроенная общественность в целом.

<sup>2</sup> Например, в словаре общеупотребительных слов под редакцией Н.А. Дубровского, выдержавшем множество переизданий в Российской империи, находим: «Аллегория (от аллос, иной, и агорин – говорить, выражать иное) – *ритор.* – иносказание: художественное изображение отвлеченных понятий посредством воплощения их в живых образах, в конкретных представлениях, напр., война, слава, весна и т.п. изображаются, как живые существа с качеством и внешностью, соответствующими отвлеченным понятиям» [Полный толковый словарь..., 1914, с. 35–36].

ведению, полному «простых» аналогий. Они интерпретируют образы, строго соотнося «новых людей» и «бесов» и принимают эту критику на свой счет<sup>1</sup>. Подобная редукция ведет к тому, что слово «аллегория» становится не столько элементом анализа, сколько оценки.

В последующих обращениях к образам романа<sup>2</sup> их авторы часто используют или мотивный, или персонажный уровень, не объединяя их в одном высказывании. В текстах веховцев, подводящих итоги первой русской революции, как и в отзывах народников, эксплицирована ссылка на библейский источник и присутствует связка, характерная для сравнения. С.Н. Булгаков подчеркивает в статье «Героизм и подвижничество», опубликованной в «Вехах» (1909): «Достоевский в “Бесах” сравнивал Россию и, прежде всего, ее интеллигенцию с евангельским бесноватым» [Булгаков, 1991, с. 83]. Глагол «сравнивал» и указание на евангельский источник образа вводят реминисценцию, связанную с романом. Однако затем философ обращается к произведению для подкрепления собственных взглядов и переходит к реализованной метафоре: «Легион бесов вошел в гигантское тело России и сотрясает его в конвульсиях, мучит и калечит. Только религиозным подвигом, незримым, но великим, возможно излечить ее, освободить от этого легиона» [Булгаков, 1991, с. 83].

В эссе идейного оппонента веховцев Мережковского «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)» (1906) границы художественного мира и мира реального более конкретны: «Социалисты, по уверению Достоевского, “хотят залить мир кровью”, и он за это считает их бесноватыми; но ведь и сам он того же хочет,

---

<sup>1</sup> Напомним, что сам текст допускает намного более широкие трактовки. Местоимение «мы» в монологе старшего Верховенского подчеркнуто не подчинено социальным барьерам, оно сокращает дистанцию между разными общественными классами и позициями, Петрушей, самим Степаном Трофимовичем и другими «бесноватыми»: «Это мы, мы и те, и Петруша et les autres avec lui, и я, может быть, первый» [Достоевский, 1990, т. 7, с. 611].

<sup>2</sup> В символистской критике произведения Достоевского (в том числе «Бесы») получили статус ключевых текстов культуры (А. Белый, М.А. Волошин, А.Л. Вольнский, Вяч. И. Иванов и др.). Однако мы не обращаемся к этому пласту рецепции, так как роман здесь рассматривается как внеположный исторической действительности.

с той лишь разницей, что революционеры, подобные Шигалеву, требуют “сто миллионов голов”, во внутренней, – а реакционеры, подобные Достоевскому, во внешней политике» [Мережковский, 1914, т. 14, с. 204]. Оборот «по уверению Достоевского» здесь указывает на дистанцию между мнениями Достоевского и Мережковского. Характерно и то, что Мережковский воспринимает героев Достоевского в роли вневременных типов («революционеры, подобные Шигалеву»).

В текстах периода первой русской революции персонажный и мотивный уровни, как видим, могли использоваться независимо друг от друга. Они вновь «воссоединяются» и становятся актуальными во время (и после) революций 1917 г. При этом происходит значимое изменение в структуре тропов – так, по крайней мере, обстоит дело с тем материалом, который мы далее рассматриваем (в основном это частные дневники).

Приведем показательный пример записи диалога из дневника офицера И.С. Ильина от 4 октября 1917 г.: «С Россией? <ответ на вопрос., что станет с Россией. – М. Р.> А она, как раскаявшийся юродивый, “сядет у ног Христа”, кажется так, или, во всяком случае, что-то вроде. “Бесы” чем гениальны? Там же все персонажи указаны! Ленин – это Ставрогин, Петр Степанович<sup>1</sup> – взгляните только – это же наша интеллигенция: кадеты, которые продавали землю, собирая чемоданы, чтобы ехать в первую Думу объявлять, что землю надо отдать крестьянам; молодой Верховенский – это Бронштейн-Троцкий: нагадить! Так нагадить, побольше нагадить, чтобы миру стало тошно! А Шатов – наше офицерство, которое с красными бантами пошло признавать Временное правительство и вмиг предало своего монарха?! А Кириллов? Это ли не наши студенты в косоворотках – все ищущие правды в мировом, планетарном масштабе...» [Ильин, 2016, с. 232].

Здесь реальный денотат «Россия» согласуется со словосочетанием из евангельской притчи «сядет у ног Христа»; и даже конструкция с оборотом «как» лишь усиливает полноценный образ – Россия, сидящая у ног Христа, а не указывает на границу между реальным и художественным (Россия похожа на юродивого, кото-

---

<sup>1</sup> Как и многие его современники, Ильин (или его собеседник) путает имена Степана Трофимовича и Петра Степановича Верховенских. – *Прим. авт. ст.*

рый сидит у ног Христа)<sup>1</sup>. На персонажном уровне более выраженным становится сравнение (в широком смысле слова) конкретных персонажей с определенными явлениями действительности. Синтаксическое построение фраз при этом сопоставимо с тем, что мы наблюдали в отзывах 1870-х годов: между явлениями разного порядка обнаруживается связь, между частями предикативной синтагмы ставится тире. Однако принципиальным отличием становится изменение характера сдвига – он происходит не в значении, а в референции. Сравнение, которое «дешифровал» в своем отзыве, например, Ткачев, основано на метафорической связи, оно обнажает сущность предмета: природу «новых людей» можно понять, применив к ним слово «бесы». «Бесы» там выступали в роли предиката, который характеризует, по выражению Ткачева, «юношей». В сравнениях же Ильина вместо метафорических связей устанавливаются метонимические. Структура метонимии предполагает не характеристику субъекта с помощью предиката, но характеристику посредством другого субъекта. При этом метонимия направлена не на определение сущности предмета, но на его идентификацию (даже классификацию): «Поэтому метафора – это прежде всего сдвиг в значении, метонимия – сдвиг в референции» [Арутюнова, 1990, с. 31–32]. Основания метонимических связей могут быть напрямую не эксплицированы («...это Ставрогин»), ими могут становиться функциональные сходства или подобие в оценочных характеристиках пишущих (часто экспрессивные, стилистически сниженные глаголы: «...молодой Верховенский – это Бронштейн-Троцкий: нагадить! Так нагадить, побольше нагадить, чтобы миру стало тошно!»). Эти метонимии могут обозначать и часть реальной общности: «Петр Степанович – взгляните только – это же наша интеллигенция: кадеты, которые продавали землю, собирая чемоданы, чтобы ехать в первую Думу объявлять, что землю надо отдать крестьянам <...> А Шатов – наше офицерство, которое с красными бантами пошло признавать Временное правительство и вмиг предало своего монарха?! А Кириллов? Это ли не наши студенты в косоворотках – все ищущие правды в мировом,

---

<sup>1</sup>Согласование глагола, отсылающего к «реальному миру», с «фиктивным» денотатом характеризует реализованную метафору или знаменует переход метафоры в образ [Арутюнова, 1990, с. 32].

планетарном масштабе...». Все эти метонимические связи обладают свойствами, на которые указывает Р. Якобсон, проводя границу между реализмом, искусством метонимических связей, и символизмом / романтизмом, направлениями «метафорическими» [Якобсон, 1996]. Такое разграничение позволяет ученому подчеркнуть способность метафоры сближать субъекты и предикаты разных миров (художественного и реального, живого и неживого и т.д.), а также свойство метонимии – соотносить субъекты одного порядка. Так, в нашем случае сближение «Ленин – это Ставрогин», подразумевающее отождествление их ролей (вождь или ложный вождь), предполагает наличие субъектов одного порядка<sup>1</sup>.

В то же время обращения к персонажному и мотивному уровням романа могут совершаться независимо друг от друга. При этом «бесовство» все чаще выступает в роли образа или реализованной метафоры. Именно так Пришвин обыгрывает эпитафию «Бесов» в дневниковой записи от 26 января 1920 г.: «Хорошо тому больному, бес которого покинул последнего, а каково тому, кого бес этот покинул Бог знает еще когда и ему надо сидеть так дожидаться...» [Пришвин, 1995, с. 17]. Та же конструкция встречается и в рассуждениях Шингарева и Ильина: «Только скоро ли бесноватые исцелятся и бесы ринутся в стадо свиней?» [Шингарев, 1918, с. 17]; «С Россией? А она, как раскаявшийся юродивый, “сядет у ног Христа”» [Ильин, 2016, с. 232]. Как видим, кроме «внутренней» трансформации (либо образы «Бесов» «продолжают» рассуждения авторов, так что грань между описаниями мира художественного и мира реального стирается, либо денотат согласуется с «фиктивным» субъектом), здесь также видна другая общая черта – нет ссылки на евангельский источник образов и монолог старшего Верховенского.

---

<sup>1</sup> Такие конструкции встречаются не только в личных записях, но и в публицистике того времени. Ср. со статьей кадета Рысса, вырезку из которой поместил в своем дневнике Каблуков от 31 декабря 1917 г.: «Вот Верховенский – отец, который уверяет, что “мы, как торопливые люди, слишком поспешили с нашими мужичками... мы их ввели в моду... мы надевали лавровые венки на шивые головы”. <...> Пред нами во всем своем великолепии проходят современные Верховенские, Шигалевы, Липутины, Ставрогины» [Каблуков, 2009, с. 196]. Подобные употребления имен персонажей дают исследователю возможность рассматривать их в качестве трансформации реалистически понимаемого типа.

Чрезвычайно распространенным становится сравнение персонажей Достоевского и конкретных исторических лиц на основе метонимических сходств – наружности, повадок, внешнего впечатления или конкретных действий: «мерзким, скользким», опасным Верховенским называет Бенуа комиссара П.М. Макарова [Бенуа, 2016, т. 2, с. 299], Верховенскому приписывается желание «нагадить, чтобы миру стало тошно» [Ильин, 2016, с. 232], мучить Россию «в кровавом кошмаре» [Шингарев, 1918, с. 17], «нас потопить, а самому вылезть сухим из воды» [Бенуа, 2016, т. 2, с. 299].

Эпитеты, которыми наделяют авторы дневников в это время Верховенского, не имеют точных эквивалентов в романе, но передают чувственно-конкретное восприятие действительности. В то же время сама специфика романного образа нивелируется – мы не встретим обсуждения «идей героев». Так, А.Н. Бенуа, называя знакомого эсера Петром Верховенским, подчеркивает характеристики, которые могут показаться описанием «душевного строя» персонажа, однако эти описания состоят из отсылок не к особенностям Верховенского-героя, но к другим негативным, в представлении Бенуа, литературным образам: «презрение к народу, вкусы кисейной барышни и типичное чувство из подполья» [Бенуа, 2016, т. 2, с. 281].

Еще раз подчеркнем: значимым здесь кажется то, что основаниями для сближения становятся принадлежность к социальной группе или функция, роль, но не отдельные или общие идеи персонажей, как в текстах народников и веховцев.

В своем анализе мы остановились на текстах пяти дневников, однако схожую картину можно наблюдать и в других записях этих же лет – у А.В. Тырковой-Вильямс, Н.Ф. Финдейзена, Р.М. Хин (в разные периоды жизни – Фельдштейн, Хин-Гольдовская) и у их современников в более редуцированных вариантах.

Итак, краткий анализ характера сопоставления элементов романа «Бесы» и исторических лиц в наших источниках позволил наметить тенденции до- и послереволюционной рецепции произведения. В первых откликах на роман персонажи воспринимались в качестве образов и типов, в мотивах «бесовства» виделась метафора или реализованная метафора. Эта традиция продолжается и в публицистических текстах рубежа веков (в том числе тех, появление которых спровоцировала первая русская революция 1905 г.).

Более заметное изменение видим во время революций 1917 г. и в последующие годы, когда персонажи Достоевского сравниваются с образами действительности на основании метонимических связей (часть от целого, функция, роль, сходство в чувственно-конкретном восприятии); мотивы выступают в качестве реализованной метафоры, указания на их интертекстуальность (евангельский эпиграф и цитирование Евангелия в романе) встречаются реже.

Интерпретация подобной картины может осуществляться двумя способами. К первому относятся лингвистические представления о естественной эволюции часто используемых конструкций (метафора может перейти в разряд образов); ко второму – литературоведческие концепции связи повествовательных форм и мировосприятия. Мы можем лишь указать на закономерности, найденные в рамках нашего материала: восприятие персонажей Достоевского в качестве образов, а не определенных внешних атрибутов, характерно для текстов, более направленных на имманентный анализ романа, чем на реальность; реализованная метафора или образ (а не просто метафора) появляются в тех случаях, когда авторы проводят сравнение художественного мира романа и реальной действительности или соглашаются с ним (эссе Булгакова, дневниковые записи 1917–1920-х годов). Причину этой «конкретности» сравнений, возможно, стоит искать во внешних обстоятельствах – событийной плотности революционной действительности, которая вынуждает не столько говорить о сущности явлений, сколько идентифицировать и тем самым «картографировать» постоянно изменяющуюся реальность путем метонимических сопоставлений. Так или иначе, вне зависимости от возможных перемен мировосприятия в этот период, все еще остается незыблемой традиция соположения реальности и художественного мира с помощью риторических приемов, будь то разновидности метафор в первых откликах на роман или метонимии в дневниках революционного времени.

### **Список литературы**

1. *Авсеенко В.Г.* Общественная психология в романе // *Русский вестник.* – 1873. – № 8. – С. 798–833.

2. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры : сборник / общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 5–32.
3. *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004. – Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 2011. – 755 с.
4. *Бенуа А.Н.* Дневник : [в 3 т.] – Москва : Захаров, 2016. – Т. 2: 1916–1918 / сост. И.И. Выдрин. – 726 с.
5. *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России / сост., коммент. Н. Казаковой ; предисл. В. Шелохаевой. – Москва : Молодая гвардия, 1991. – С. 43–84.
6. *Булгакова Н.О., Седельникова О.В.* Концептосфера романа Ф.М. Достоевского «Бесы» : к определению базового концепта и его функции в поэтике романа // Вестник Томского государственного университета. – 2018. – № 54. – С. 125–146.
7. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений : в 15 т. – Ленинград : Наука, 1990. – Т. 7 / ред. и прим. В.А. Туниманова ; подгот., прим. Т.И. Орнатской, Н.Ф. Буданова ; прим. Н.Л. Сухачева. – 846 с.
8. *Егоров О.Г.* Русский литературный дневник XIX в. : история и теория жанра. – Москва : Флинта : Наука, 2003. – 280 с.
9. *Ильин И.С.* Скитания русского офицера : дневник Иосифа Ильина, 1914–1920 / подгот. текста, вступ. ст., прим. В.П. Жобер, К.В. Чащина. – Москва : Книжница : Русский путь, 2016. – 480 с.
10. *Каблуков С.П.* Дневник Сергея Платоновича Каблукова. Год 1917 / предисл., публ. и коммент. Е.М. Криволаповой // Литературоведческий журнал. – 2009. – № 24. – С. 138–234.
11. *Ляпушкина Е.И.* О двух типах рецепции романа Достоевского «Бесы» в XX веке // Мир русского слова. – 2016. – № 3. – С. 52–57.
12. *Мережковский Д.С.* Полное собрание сочинений : в 24 т. – Москва : Типография товарищества И.Д. Сытина, 1914. – Т. 14. – 244 с.
13. *Михайловский Н.К.* О «Бесах» Достоевского // Михайловский Н.К. Литературная критика и воспоминания / сост., вступ. статья М.Г. Петровой, В.Г. Хороса. – Москва : Искусство, 1995. – С. 48–84.
14. Полный толковый словарь всех общеупотребительных иностранных слов, вошедших в русский язык, с указанием их корней / сост. Н.А. Дубровского. – Москва : издание А.Д. Ступина, 1914. – 768 с.
15. *Пришвин М.М.* Дневники 1920–1922 гг. / подгот. текста Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной, В.Ю. Гришина. – Москва : Московский рабочий, 1995. – 336 с.
16. *Ткачев П.Н.* Избранные сочинения на социально-политические темы : в 6 т. / ред., вступ. ст. и прим. Б.П. Козьмина. – Москва : Изд-во об-ва политка-торжан, 1933. – Т. 3: 1873–1879. – 503 с.
17. *Федорова Л.Г.* Реминисценция // Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.Н. Николюкина. – Москва : Интелвак, 2001. – С. 870.

*Литературные реминисценции в дневниках революционной эпохи:  
продолжение традиции или ее переосмысление?*

---

18. *Чернышов И.С.* Прижизненная критика романа Ф.М. Достоевского «Бесы» в контексте авторской стратегии издания романа // Новый филологический вестник. – 2018. – № 3(46). – С. 124–137.
19. *Шингарев А.И.* Как это было : дневник А.И. Шингарева. Петропавловская крепость, 27.XI.17. – 5.I.18 / изд. Комитета по увековечению памяти Ф.Ф. Кокошкина и А.И. Шингарева. – Москва : Типолитография Товарищества Н.Н. Кушнерев и Ко, 1918. – 68 с.
20. *Якобсон Р.* Метафорический и метонимический полюсы // Якобсон Р. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр. К. Голубович, Д. Епифановой, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина ; сост., вступ. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе ; ред. пер. Ф. Успенского. – Москва : Гнозис, 1996. – С. 46–52.

---

## Зарубежная литература

УДК 821.111

DOI: 10.31249/lit/2024.03.10

НИКИФОРОВА Д.В.<sup>1</sup> САМОРАЗРУШЕНИЕ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН «МОЛЧАЛИВОГО ПОКОЛЕНИЯ»: РОМАН СИЛЬВИИ ПЛАТ «ПОД СТЕКЛЯННЫМ КОЛПАКОМ»<sup>©</sup>

*Аннотация.* В статье анализируются танатологические рассуждения и суицидальные эксперименты Эстер Гринвуд – главной героини автофикшн-романа Сильвии Плат «Под стеклянным колпаком» (*The Bell Jar*, 1963). Делается вывод о предпосылках девиантного поведения героини, направленного на саморазрушение. Несогласие с социальными нормами, выражающееся в нанесении вреда самому себе, рассматривается как характерная черта писателей «молчаливого поколения».

*Ключевые слова:* мотив смерти; исповедальное начало; автофикшн; свобода выбора; танатологическое; контркультура; молчаливое поколение; эстетическое самоубийство.

*Для цитирования:* Никифорова Д.В. Саморазрушение как социальный и эстетический феномен «молчаливого поколения»: роман Сильвии Плат «Под стеклянным колпаком» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 152–160. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.10

---

<sup>1</sup> **Никифорова Диана Валерьевна** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Государственный университет просвещения, Москва; dianikif@gmail.com

© Никифорова Д.В., 2024

NIKIFOROVA D.V.<sup>1</sup> Self-destruction as socio-cultural and aesthetic phenomenon in Silent Generation: *The Bell Jar* by Sylvia Plath<sup>©</sup>

*Abstract.* The article is analyzed thanatological thoughts and suicidal experiments of Esther Greenwood – the main character of the autofiction by Sylvia Plath *The Bell Jar* (1963). Conclusions are drawn that Esther's deviance, her self-destruction – is a feature of Silent Generation authors.

*Keywords:* the death's motive; confessional; autofiction; free to choose; thanatological; counterculture; Silent Generation; aesthetic suicide.

*To cite this article:* Nikiforova, Diana S. "Self-destruction as sociocultural and aesthetic phenomenon in Silent Generation: *The Bell Jar* by Sylvia Plath", *Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies*, no. 3, 2024, pp. 152–160. DOI: 10.31249/lit/2024.03.10 (In Russian)

В стихотворении «Леди Лазарь» (*Lady Lazarus*, 1963) американская поэтесса и прозаик Сильвия Плат (Sylvia Plath, 1932–1963) сформулировала одну из главных тем своего творчества: «Умирание – // Это искусство, как и все остальное. // Я делаю это блестяще» [Плат, 2017, с. 235]. Перейдя в пространство прозы, поэтесса не отказывается от танатологического мотива, а, напротив, усиливает его звучание: роман «Под стеклянным колпаком» (*The Bell Jar*, 1963) – не что иное, как диалог молодой девушки со смертью. Мотив Танатоса, под которым в данной статье вслед за Р.Л. Красильниковым мы подразумеваем такие ключевые понятия, как «концепция смерти», «отношение к смерти», «философия смерти», «переживание смерти», «идея смерти» [Красильников, 2015], играет в произведении не только философскую и смыслообразующую, но и композиционную роль.

Основной сюжет романа «Под стеклянным колпаком» – становление «я» героини, в том числе ее танатологические размышления и суицидальные эксперименты (читатель, хотя бы немного знакомый с биографией американской поэтессы, не может не

---

<sup>1</sup> **Nikiforova Diana Valerevna** – post-graduate student of the Department of Russian and Foreign Literature of State University of Education; dianikif@gmail.com

© Nikiforova D.V., 2024

узнать в рассказчице саму Плат). Этот фактор в числе прочих позволяет отнести роман к жанру автофикшн<sup>1</sup>, для которого характерна исповедальная тематика.

Погружая читателя в болезненное сознание начинающей писательницы Эстер Гринвуд, Плат рассказывает об опыте взаимодействия героини с категорией макабрического: мы наблюдаем, как искусство, будучи по своей сути сублимацией чувств и переживаний, впускает в творческое воображение автора «абсолютное Другое» – смерть, и постепенно подменяет им его «собственное Я» [Лакан, 2006]. Внутренний голос героини, который поначалу, как «надоедливый комар» [Плат, 2019, с. 130], убеждает ее сохранить свою жизнь, с каждой новой главой романа звучит все тише.

В 1950–1970-х годах, когда убийства Кеннеди и Мартина Лютера Кинга и вьетнамская война сочетались с благополучной семейной картинкой на экране телевизора, у многих американцев развился синдром «биполярного сознания» [Морозова]. В результате этого раздвоения возникла контркультура исповедальных поэтов и битников, для которых суицид становится одновременно социальным и эстетическим актом: было важно опытным путем освоить «таинственные бездны убийства и самоубийства, инцеста, оргии и оргазма» [Толкачёв, 2000, с. 115].

Как и другие представители исповедальной традиции (Роберт Лоуэлл, Энн Секстон, Джон Берримен, Элизабет Бишоп), Сильвия Плат поднимала в своем творчестве скандальные и интимные проблемы, которые были табуированы. Одной из таких запретных тем для поколения отцов, пережившего мировые войны и научившегося выживать любой ценой, была смерть, а особенно суицид. Когда Эстер сообщает матери, что больше не намерена посещать психиатра Гордона, та очень радуется этому решению: «Я знала, что моя девочка не такая» [Плат, 2019, с. 192]. Французский историк Ф. Арьес, анализируя эволюцию отношения к смерти от Средневековья до наших дней, отметил, что в XX в. «человек видит себя лишенным собственной смерти» [Арьес, 2021]. Так, Эстер Гринвуд обвиняет «отцов» в эскапизме и на своем примере

---

<sup>1</sup> Термин был введен французским критиком и писателем Сержем Дубровским для обозначения жанра, находящегося на стыке автобиографии и художественной прозы [Doubrovsky, 1977].

показывает, как благое стремление родителей защитить детей от негативных эмоций способно лишить человека опыта переживания смерти, необходимого для становления зрелой личности: «Мама не разрешила нам пойти на его (отца) похороны, потому что мы были еще совсем детьми <...> кладбище и даже его смерть всегда казались мне чем-то нереальным» [Плат, 2019, с. 217].

Для Плат, как и для других исповедальных авторов, отрицающих формализм в искусстве и в жизни, смерть совершенно естественна: «Я ужасно гордилась тем, с каким спокойствием смотрела на все эти жуткие вещи» [Плат, 2019, с. 86], – говорит Эстер после посещения морга (куда ее привел бойфренд Бадди Уиллард, учившийся на врача). Более того, она склонна романтизировать танатологическое: «...мне не захотелось смывать со щек две диагональные отметины из запекшейся крови. Они выглядели трогательно и довольно броско, и я подумала, что пронесу их с собой как память об умершем возлюбленном» [Плат, 2019, с. 149]. Однако из текста романа мы знаем, что эта красивая история не имеет ничего общего с реальным положением вещей, ведь кровь на лице Эстер появилась в схватке с женоненавистником Марко – случайным парнем с вечеринки, который пытался ее изнасиловать. В этом фрагменте героиня словно бы приоткрывает читателям двери автофикшн-лаборатории, где автор смешивает литератора и мифолога» [Хаустов, 2021, с. 10].

Эстер важно самостоятельно распоряжаться своей жизнью: в этом она в какой-то степени продолжает традиции философии абсурдизма Камю (вспомним эссе «Миф о Сизифе»: «...стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить» [Камю, 2015, с. 125]). Она с восхищением описывает обряд харакири: «быстрым ударом, прежде чем успеют передумать, они вонзают в себя оба ножа <...> Наверное, требуется огромное мужество, чтобы умереть вот так» [Плат, 2019, с. 182]. Себя же она считает недостаточно сильной для совершения подобного волевого акта. Господство инстинкта самосохранения над истинным желанием становится для Эстер еще одной причиной недовольства собой: она не смогла повеситься («мои руки бессильно обвисали в решающий момент, вновь и вновь спасая меня» [Плат, 2019, с. 209]), не смогла вскрыть себе вены («когда я почти решилась, кожа на запястье показалась мне такой белой и беззащитной, что у меня не хватило духу» [Плат,

2019, с. 194]), не смогла утопиться («Я ныряла снова и снова, и всякий раз выскакивала на поверхность, как пробка» [Плат, 2019, с. 211]).

На примере судьбы Эстер Гринвуд писательница рассматривает идеи атеистического экзистенциализма, которые в XIX в., еще до появления этого термина, подверг глубокому анализу Ф.М. Достоевский<sup>1</sup>, а в XX в. развивали Ж.-П. Сартр и А. Камю. Так, герой романа «Бесы» Кириллов верил, что, отрицая Бога, человек сам становится Богом, а значит, может распоряжаться собственной жизнью по своему усмотрению. В авторской концепции Плат суицид становится символом свободы выбора, «квинтэссенцией жизни» [Кудряшов, 2012, с. 170]. Летя вниз с горнолыжного склона, героиня втайне надеется умереть во время спуска и произносит: «Вот что такое счастье» [Плат, 2019, с. 130].

Мотив смерти усиливает и гендерную проблематику романа, передает трагическое мироощущение американки, не согласной с правилами патриархального общества США 1950–1970-х годов. Самоубийство становится для девушки одним из способов преодолеть женское рабство: лучше умереть, чем «стать кухонным ковриком под ногами мужчины». Эстер Гринвуд продолжает галерею феминистических образов и становится в один ряд с софокловской Антигоной, которая предпочла смерть повинению и убила себя.

Говоря о стремлении главной героини к саморазрушению, нельзя обойти стороной и «синдром Вертера» – американский социолог Д. Филлипс ввел этот термин для обозначения волны подражающих суицидов, совершаемых после самоубийства, широко освещенного в популярном произведении искусства или СМИ [Hafner, Schmidke, 1989]. «Молчаливое поколение» (годы рождения с 1928 по 1945) стало одним из первых, на чьем примере исследовался этот социокультурный феномен: проанализировав статистические данные с 1947 по 1968 г., Филлипс обнаружил, что в течение двух месяцев после каждой громкой публикации о самоубийстве количество суицидов возрастало. Для главной героини романа Плат «кровавые» газетные заметки становятся буквально настольным чтением: «...они были единственным, что я могла чи-

---

<sup>1</sup> Именно по творчеству Достоевского Сильвия Плат писала дипломную работу в Колледже Смита.

тать» [Плат, 2019, с. 181]. Изучение деталей происшествий и погружение в психологию самоубийц («Я поднесла газету поближе к глазам, чтобы получше разглядеть лицо Джорджа Поллуччи» [Плат, 2019, с. 180]), а также критический анализ различных способов суицида («Я уже читала в газетах о людях, пытавшихся застрелиться <...> кончалось тем, что они простреливали себе важные нервы и делались паралитиками» [Плат, 2019, с. 205]), – все это становится дополнительным мотивирующим фактором для аутоагрессивных действий Эстер, которые приносят ей наслаждение. «Смерть стоит на службе у удовольствия», как писал об этом З. Фрейд [Фрейд, 1990, с. 405]. Удовольствие и смерть объединяет закон психической экономии: «...у живого организма существует лишь одно влечение – влечение к смерти, стремление избавиться от напряжения, достичь разрядки» [Вагин, 2004, с. 45]. Так, бессознательное Эстер стремится к саморазрушению, а ее сознание выбирает способы достижения этой цели.

При отсутствии в романе очевидной бинарной оппозиции между жизнью и смертью (существование под «стеклянным колпаком» [Плат, 2019, с. 242], под «глупой бутафорской синевой неба» [Плат, 2019, с. 206] кажется Эстер изначально мертвым) понятия «суицида» и «насильственной смерти» резко противопоставляются друг другу. Так, история четы Розенберг – американских коммунистов, которых в 1953 г. обвинили в шпионаже в пользу Советского Союза и казнили на электрическом стуле, – открывает повествование и становится сквозным символом смерти: «...меня преследовала мысль о том, что значит быть сожженным заживо» [Плат, 2019, с. 5], «они (Розенберги) стали неотступно преследовать меня» [Плат, 2019, с. 6].

По мнению Эстер, казнь (впрочем, как и табу на суицид) свидетельствует о том, что в обществе нарушаются права и свободы граждан. Позднее, в 1970-х годах, М. Фуко назовет это технологией биовласти, «функция которой заставить жить и позволить умереть» [Фуко, 1996, с. 255]. История Розенбергов задает социальный вектор танатологического в романе, подчеркивая тот факт, что в культуре XX в. образ смерти неразрывно связан с общественным началом: «Физическая смерть является не просто завершением жизненного цикла организма, но также предметом соци-

альной рефлексии, которая выражается в отношении общества к смерти и умершим...» [Борисов, 2018].

Для контркультуры суицидальные настроения – часть личного мифа и социально одобряемый способ разрешения жизненной драмы, поэтому поведение Эстер не в последнюю очередь обусловлено и творческими переживаниями: эстетический тип самоубийств, появившийся в эпоху сентиментализма и особенно характерный для романтизма, со временем стал «культурно-значимой моделью поведения» [Кудряшов, 2012, с. 170]. Героиня проводит четкую границу между эстетическим и ситуационным саморазрушением, говоря о своей покровительнице Филомене Гини. Эстер понимает, что известная писательница сочувствует ее бедственному положению лишь потому, что в основе его не лежат банальные любовные переживания («Если бы здесь был замешан какой-нибудь парень, миссис Гини, разумеется, не проявила бы никакого участия» [Плат, 2019, с. 241]).

Существуя в рамках постмодернистского дискурса, где границы между жизнью и загробным миром размыты, Эстер посредством языка дешифрует смерть, тем самым лишая ее сакральности. Так, она цинично описывает похоронные принадлежности: «металлические вазы, полные искусственных цветов, торчавшие там, где приблизительно располагался пупок покойного» [Плат, 2019, с. 218], «еще один снегопад подравняет и сгладит края свежерытой могилы Джоан» [Плат, 2019, с. 285]. Подобные описания танатологического у постмодернистских писателей – обычное явление, которое в конце концов приведет к тому, что к началу XXI в. смерть в литературе окончательно лишится пугающего ореола: например, герои романа французского писателя Б. Вербера «Танатонавты» (*Les Thanatonautes*, 1994) добровольно вводят себя в искусственную кому, чтобы исследовать царство мертвых.

Таким образом, психическая патология Эстер Гринвуд в значительной степени является поколенческой чертой. Как и многие представители «молчаливого поколения», героиня стремится освободиться от правил табуированного общества 1950–1970-х годов и пытается обосновать «моральную позицию, противоречащую нормам и обычаям буржуазного общества» [Мулярчик, 1988, с. 86], а одним из способов освобождения для них становится обращение к теме смерти и суицидальные эксперименты.

### Список литературы

1. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. – Тюмень : ИП Сайфуллин Т.А., 2021. – 512 с. – URL: <https://esxatos.com/ares-chelovek-pered-licom-smerti> (дата обращения: 09.09.2023).
2. *Борисов Н.А.* Темпоральность смерти в ее связи с социальным становлением // *Философская мысль.* – 2018. – № 2. – С. 53–59. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/temporalnost-smerti-v-eyo-svyazi-s-sotsialnym-tanovleniem/viewer> (дата обращения: 09.09.2023).
3. *Вагин Ю.Р.* Влечение к смерти (Диалог со Шмидт-Хеллерау). – Пермь : Изд-во ПОНИЦАА, 2004. – 156 с.
4. *Камю А.* Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. – Москва : АСТ, 2015. – 381 с.
5. *Красильников Р.Л.* Танатологические мотивы в художественной литературе. Введение в литературоведческую танатологию. – Москва : Языки славянской культуры, 2015. – URL: <https://www.litres.ru/book/r-l-krasilnikov/tanatologicheskie-motivy-v-hudozhestvennoy-literature-vved-26072387/> (дата обращения: 09.09.2023).
6. *Кудряшов С.В.* Эстетическая оформленность суицида в контексте культуры // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии.* – 2012. – Том 13, № 3. – С. 169–175.
7. *Лакан Ж.* Этика психоанализа (Семинары. Книга 7) / пер. А.К. Черноглазова. – Москва : Гнозис : Логос, 2006. – 416 с.
8. *Морозова И.* Приключения американской мечты. История литературы США [аудио]. – URL: <https://magisteria.ru/category/literature-of-the-usa> (дата обращения: 09.09.2023).
9. *Мулярчик А.С.* Современный реалистический роман США, 1945–1980 : учеб. пособие для вузов по специальности «Рус. яз. и лит.». – Москва : Вышш. шк., 1988. – 174 с.
10. *Плат С.* Под стеклянным колпаком / пер. с англ. С. Алукард. – Москва : АСТ, 2019. – 287 с.
11. *Плат С.* Собрание стихотворений / пер. с англ. Бетаки В.П., Кассель Е.В. – Москва : Наука, 2017. – 410 с.
12. *Толкачёв С.П.* Американская литература : элитарная и массовая // *Пронин В.А., Толкачев С.П.* Современный литературный процесс за рубежом. – Москва : Изд-во МГУП, 2000. – С. 79–167.
13. *Фрейд З.* Психология бессознательного. – Москва : Просвещение, 1990. – 448 с.
14. *Фуко М.* Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с франц. – Москва : Касталь, 1996. – 448 с.
15. *Хаустов Д.* Битники. Великий отказ, или Путешествие в поисках Америки. – Москва : РИПОЛ классик, 2021. – 300 с.
16. *Doubrovsky S.* Fils. – Paris : Gallimard, 1977. – 537 p.

17. *Hafner H., Schmidke A.* Do televised fictional suicide models produce suicides? // *Suicide among youth : perspectives on risk and prevention / ed. by C.R. Preffer.* – Washington, DC : American Psychiatric Association, 1989. – P. 117–142.

---

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК: 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2024.03.11

КРУТИКОВ В.Р.<sup>1</sup> ФУНКЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ АЛЕКСАНДРА ВЕЛЬТМАНА «КОЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»: НА ГРАНИЦАХ ВИДИМОГО<sup>©</sup>

*Аннотация.* Статья посвящена специфике использования фантастической образности в творчестве А.Ф. Вельтмана, автора, которого по праву можно считать одним из первых писателей-фантастов, чьи произведения выражают установку на фантастическое как осознанную творческую стратегию. Анализируются особенности сюжетики романа «Кощей Бессмертный» (1833), отмечается, что фантастическое проявляет себя на разных сюжетно-повествовательных уровнях и свидетельствует об оригинальном использовании автором фольклорно-мифологической образности, не дублирующем наработанные приемы позднего романтизма.

*Ключевые слова:* Александр Вельтман; роман «Кощей Бессмертный»; фантастический роман; фантастическое; видимое / невидимое; русский романтизм.

*Для цитирования:* Крутиков В.Р. Функции фантастического в романе Александра Вельтмана «Кощей Бессмертный»: на границах видимого // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 161–168. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.11

---

<sup>1</sup> Крутиков Владислав Романович – студент 4-го курса бакалавриата «Русская филология» Самарского филиала Московского городского педагогического университета; vladkrutikov3203@gmail.com

© Крутиков В.Р., 2024

KRUTIKOV V.R.<sup>1</sup> The functions of the fantastic in Alexander Veltman's novel *Koschei Bessmertny*: on the borders of the visible<sup>©</sup>

*Abstract.* The article is devoted to the specifics of the use of fantastic images in the work of A.F. Veltman, an author who can rightfully be considered one of the first science fiction writers, whose works express an attitude towards the fantastic as a conscious creative strategy. The features of the plot of the novel *Koschei Bessmertny* (1833) are analyzed, it is noted that the fantastic manifests itself at different plot and narrative levels and indicates the author's original use of folklore and mythological imagery, which does not duplicate the established techniques of late romanticism.

*Keywords:* Alexander Veltman; *Koschei Bessmertny* novel; fantasy novel; fantastic; visible/invisible; Russian romanticism.

*To cite this article:* Krutikov, Vladislav R. "The functions of the fantastic in Alexander Veltman's novel *Koschei Bessmertny*: on the borders of the visible", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2024, pp. 161–168. DOI: 10.31249/lit/2024.03.11 (In Russian)

Важным этапом в развитии русской фантастики стало творчество писателей начала XIX в. Именно в это время фантастика в России, как и во всей Европе, начинает осознавать себя как особое направление или жанр. Появляются авторы, воспринимающие себя как писателей-фантастов, а свою прозу – как прозу фантастическую. Многие видные литераторы той эпохи работали в этом жанре (направлении) или использовали приемы, которые можно расценивать как приемы фантастического. Наибольшей известностью у широкого читателя, конечно, пользуется творчество Н.В. Гоголя, но нельзя не вспомнить и других авторов – О.М. Сомова, Ф.В. Булгарина, В.Ф. Одоевского, М.Н. Загоскина, Осипа-Юлиана Сенковского и т.д. Особое место в этом ряду занимает А.Ф. Вельтман [Маркович, 1991, с. 5].

---

<sup>1</sup> **Krutikov Vladislav Romanovitch** – student of 4<sup>th</sup> year for the Bachelor's degree in Russian Philology at the Samara branch of the Moscow City Pedagogical University; vladkrutikov3203@gmail.com

© Krutikov V.R., 2024

**Функции фантастического в романе Александра Вельтмана  
«Кощей Бессмертный»: на границах видимого**

---

А.Ф. Вельтман (1800–1870) – историк и писатель, чье творчество высоко оценивалось современниками, в том числе В.Г. Белинским и А.С. Пушкиным. Еще при жизни он прославился как автор исторических и фантастических романов. В его дебютном романе «Странник» (1831–1832), который довольно скоро принес известность начинающему литератору, уже можно обнаружить ключевые особенности всего творчества писателя: пародийный характер текста или его элементов, наличие фантастического и историческая тематика. Показателен в этом отношении и один из самых признанных романов А.Ф. Вельтмана «Кощей Бессмертный (Былина старого времени)» [Вельтман, 1985], где все три указанных аспекта существуют в продуктивном симбиозе и свидетельствуют, как отмечают исследователи, о становлении иронического повествования, в котором сплавляются и сентименталистская ирония стернианского типа, и романтическая ирония: «Художественная мистификация в вельтмановском романе – это специфическая форма ведения игры, активная роль в которой автором отведена читателю» [Балашова, 2001, с. 17].

Напомним основную фабульную линию: роман рассказывает о становлении и падении рода Путы-Заревых. Однажды к Олегу Путе, умному и предприимчивому стремennomу<sup>1</sup> суздальского воеводы Бориса Жидиславича дружинники привели печенежскую ведьму, которая за услугу предложила Олегу волшебное любовное зелье Эмшай. С помощью зелья Олег завоевал сердце возлюбленной Свельды, дочери новгородского тысяцкого Колы-Орая. Благодаря уму и твердому характеру очень скоро Олег стал самым уважаемым в Новгороде человеком, но в конце жизни пал жертвой политического убийства. Бразды правления Новгородом взял на себя зять Олега, Ивор Зарев. Так началась история рода Путы-Заревых. Потомки Ивора не наследуют талантов зачинателей фамилии, стремительное возвышение рода перетекает в столь же стремительное его падение.

«Кощей Бессмертного» нередко включают в состав так называемой трилогии о Древней Руси, куда входит и роман «Святославич, вражий питомец», где магические силы всегда имеют сугубо темный характер, а их использование чревато роковыми

---

<sup>1</sup> Стременной – ближний слуга, телохранитель.

последствиями: Святославич, некрещеный сын князя Святослава, поступает на службу к нечистой силе, жертвой которой и становится в конце. Так и Олег Пута с помощью магического зелья получает сердце возлюбленной, заключает счастливый брак и обретает политическую силу, влияние в обществе, уважение. Но именно занятая с помощью волшебных сил должность становится причиной его убийства. Использование волшебства приводит Олега Путу к смерти – так же, как и Святославича.

Мотив родового проклятия не появляется в тексте открыто, однако можно сказать, что фантастическое в нем приобретает роковой характер: все кровные потомки Олега оказываются обречены на неудачи именно в тех сферах, в которых достиг успеха с помощью зелья их предок. Никто из них не обретает счастья в браке, а из правителей Новгорода Путы-Заревы превращаются во владельцев небольшой деревушки. В конце концов последний из рода, Ива Олелькович, становится пародией на своего легендарного предка (Олега Путу).

Надо отметить, что в романе Вельтмана фантастическое находит выражение лишь в отдельных аспектах вымышленного мира, но не определяет всю его структуру: не будучи обыденным для героев, оно показывается как естественная, но небольшая часть художественной вселенной. При этом, обеспечив завязку романа, оно постепенно исчезает из повествования. Чем хронологически ближе повествование к современности, тем меньше в мире остается волшебного. Фантастическое полностью меняет жизнь Олега Путы, но уже его внук, Ива Иворович, теряет оставленный дедом в подарок волшебный эликсир, хотя жизнь его полна разнообразных событий, перекликается с сюжетами приключенческих и плутовских европейских романов: Ива всю жизнь проводит в путешествиях, в какой-то момент селится при дворе боярина Любы в качестве юродивого под другим именем, потом отправляется в паломничество в Иерусалим и т.п. И пусть магия постепенно исчезает из романа, магическое восприятие мира сохраняется, и эта особенность является важной нарративной особенностью текста. Несмотря на то что фантастическое напрямую не присутствует в жизни Ивы Иворовича, его судьба все равно напоминает окутанную тайной легенду, повествование постоянно прерывается вставными историями, часто имеющими фантастическую составляющую.

*Функции фантастического в романе Александра Вельтмана  
«Кощей Бессмертный»: на границах видимого*

---

щую. То же самое можно сказать и о его внуке, Лавре Саввиче: еще в юности тот решает отправиться на войну, где и встречается свою возлюбленную Стано (которая рано умирает). Встреча Лавра со Стано и ее отцом, их совместная жизнь в диком лесу, как и судьба Ивы Иворовича, отсылают читателя к жанру легенды.

Надежды читателя на повторное эксплицитное появление фантастического в тексте рушатся постепенно, до тех пор, пока повествование не касается внука Лавра Саввича, Ивы Олельковича, и начиная с этого места оно приобретает иронический характер. Сам Ива Олелькович является пародией на своего легендарного предка Олега Путу и на былинных богатырей, историями о которых он заслушивается в детстве, и, подобно Дон Кихоту, теряет представление о границе между реальностью и вымыслом: «Ива был грозным подражателем богатыря Усмы. От него никому не было прохода; со словами: “О-о-о-о! нечистого духа слыхом не слыхать, видом не видать, вдруг нечистый дух проявился на родной Руси!” – Ива внезапно наскакивал из-за угла на прохожих слуг, на челядь и поселян, на телят, на гусей, на свиней, на овец и, по его выражению, гвоздил здоровым кулаком» [Вельтман, 1985, с. 145].

Фантастическое, практически исчезнувшее из текста после смерти Олега Путы, существовавшее с тех пор исключительно внутри вставных историй, неожиданно начинает переполнять основное повествование. Но если ранее, когда Олег встречался с ведьмой или использовал ее зелье, в тексте не было даже намеков на сомнения в реальности фантастического, то жизнеописание Ивы Олельковича переполнено такими сомнениями – однако только со стороны нарратора, сами же действующие лица романа уверены в реальности происходящего.

Время волшебства и чародейства, время золотое! ты живешь уже только в Сказках!

Время, когда юная волшебница после короткого сна на летучем, пуховом облаке пробуждается от поцелуя любимицы своей, румяной зари, спускается с высоты на душистый луг и погружается в благовонном море цветов!.. Воздушные девы накидывают на обнаженную красоту ее легкий туман, собирают для нее перловую росу, нижут ожерелье, плетут венец, вяжут из цветов ткань для одежды, навешивают серьги, осыпанные искрами дивного света, стягивают стан радужной тесьмою, набрасывают на белизну чела ее легкую тень вместо покрыва, прикасаются устами к ее снежной

руке, ловят ласковый прощальный взор ее, дивятся чуду создания, чистоте ее души, нетленной нежности ее состава...

Волшебница летит поклониться неведомым силам...

Где же вы, духи неведомые? Злые и добрые, светлые и темные? Кто истребил ваше царство и изгнал вас из мира вещественного в мир воображения?

Кто похитил таинственные слова заклятий, призывающих вас на помощь человеку?

Кто совершенно приковал человека к земле и отнял у него волшебные средства сбрасывать с себя на время тело и носиться невидимо, подобно вам, в пространствах вселенной?..

Нет того, что было! Нет вас!

[Вельтман, 1985, с. 156].

Герои осознают мир как часть магической системы, охотно верят в волшебство, сказки, воспринимают их как что-то естественное, пусть и не повседневное. Но подобное восприятие сильно отличается от того, каким мир представляется в действительности: со временем волшебство уходит из мира и остается лишь в сознании героев. Как известно, Цветан Тодоров определяет подобный тип фантастического как «фантастическое-необычное», но если, по Тодорову, в подобных текстах в конце фантастическое обязательно должно находить рациональное объяснение [Тодоров, 1997, с. 28], то Вельтман оставляет данный вопрос до конца не решенным, открытым для читательской интерпретации (похожим образом поступает Н.В. Гоголь в повести «Шинель»).

Все сделанные наблюдения позволяют утверждать, что фантастическое начало, фантастическая образность в романе А.Ф. Вельтмана «Кощей Бессмертный» воплощаются сразу в нескольких идейно-тематических и сюжетных регистрах.

Во-первых, фантастическое является частью магического сознания, свойственного персонажам, жившим в «давние» времена. В таком случае фантастика способствует погружению читателя в легендарно-историческую эпоху и вместе с тем демонстрирует отличие мировосприятия героев современного (в понимании писателя-романтика) человека и человека далекого прошлого. Этот конфликт восприятия создает три сюжетных пласта, три мира: мир бесспорно реального (для героев), мир «полюемически реального» и мир былинного. Границы этих миров зависят от читательской интерпретации и не обязательно совпадают у героев романа и его аудитории.

**Функции фантастического в романе Александра Вельтмана  
«Кощей Бессмертный»: на границах видимого**

---

Во-вторых, фантастическое может быть и манифестацией влияния эпического прошлого. Именно такое фантастическое начало постепенно уходит из повествования, хотя образ легендарных времен в какой-то мере остается идеальным образцом для настоящего.

В-третьих, фантастическое может воплощать в себе страсть или одержимость. Фантастическое никогда не появляется просто так, у него всегда есть конкретный объект, одержимый идеей или чувством, в реализации которых фантастическое участвует, становясь знаком особой страсти / одержимости идеей или чувством, которые подчиняют себе героя.

В-четвертых, фантастическое может выступать пародийным механизмом, проявлять себя как элемент нарративной игры. Интрига, основанная на неотчетливом разграничении реального и нереального, создается с помощью введения в сюжет фантастических событий и одновременно выражается в скептицизме нарратора.

Таким образом, проза А.Ф. Вельтмана демонстрирует специфические формы использования фантастического как особой сюжетно-повествовательной стратегии. В общем контексте европейского и русского романтизма эта стратегия свидетельствует о постепенном оформлении «ненадежной наррации» – о расщеплении изображаемой в тексте реальности и воображаемых миров, принадлежащих разным уровням восприятия персонажей. Ироническое дистанцирование в изображении фантастических событий у писателя осуществляется в традиционном для романтиков использовании фольклорно-мифологической, легендарной («древнерусской») сюжетики, однако воплощено в оригинальном сдвиге границ между видимым и невидимым, «бытовым» и «волшебным» и нарушении читательских ожиданий.

Творческое наследие А.Ф. Вельтмана явно заслуживает дальнейшего изучения и как литературный феномен «переходной» эпохи, и как пример эксперимента с романно-сказочной формой фантастического.

### **Список литературы**

1. *Балашова Е.А.* Проза А.Ф. Вельтмана как явление переходной эпохи : дис. ... канд. филол. наук. – Елец, 2001. – 227 с.

2. *Вельтман А.Ф.* Кощей Бессмертный // Вельтман А.Ф. Романы. – Москва : Современник, 1985. – С. 23–233.
3. *Маркович В.М.* Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма, (1820–1840 гг.) / под ред. В.М. Марковича. – Ленинград : Ленинград, 1991. – С. 5–47.
4. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу // пер. с франц. Б. Нарумова. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1997. – 107 с.

---

УДК: 821.113.5

DOI: 10.31249/lit/2024.03.12

ШПИЦБУРГ А.Ю.<sup>1</sup> ЭЛЛЕН РЕЕС ОБ ИБСЕНЕ, «ИВАНОВОЙ НОЧИ» И ТАК НАЗЫВАЕМЫХ НИЗКИХ ЖАНРАХ (Обзорная статья)<sup>©</sup>

*Аннотация.* Профессор скандинавской литературы (университет Осло, центр изучения Ибсена) Эллен Реес ставит под сомнение два устойчивых мифа, связанных с отношением Хенрика Ибсена к популярным театральным жанрам, доминировавшим в Европе в 1850-х годах. Первый из них: «Катилина» (1850) стала первой «серьезной» норвежской пьесой за семь лет. Другой миф: Ибсен дистанцировался от «легких» сценических текстов, написанных иностранными драматургами, такими как Эжен Скриб. Цель статьи – критически взглянуть на литературно-историческое представление норвежской театральной культуры и выдвинуть аргументы в пользу более открытого подхода к сценическим текстам, к которым Ибсен имел отношение во время своей работы в театре, что приводит к новому пониманию того, как жанр водевиля мог повлиять на восприятие Ибсеном идей романтического идеализма.

*Ключевые слова:* анти-идеализм; Ибсен; история литературы; «Иванова ночь»; Скриб; водевиль.

*Для цитирования:* Шпицбург А.Ю. Эллен Реес об Ибсене, «Ивановой ночи» и так называемых низких жанрах (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2024. – № 3. – С. 169–176. – DOI: 10.31249/lit/2024.03.12

---

<sup>1</sup> Шпицбург Анна Юрьевна – студентка филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, романо-германское отделение; annashp2003@mail.ru

© Шпицбург А.Ю., 2024

SHPITSBURG A.Y.<sup>1</sup> Ellen Rees about Henrik Ibsen, *Saint John's Night*, and the so-called lower art forms (Review article)<sup>©</sup>

*Abstract.* Professor of Scandinavian literature (University of Oslo, Ibsen Study Center) Ellen Rees calls into question two persistent myths related to Henrik Ibsen's attitude to the popular theatrical genres dominating Europe in the 1850s: *Catilina* (1850) became the first "serious" Norwegian play in seven years, Ibsen distanced himself from "light" plays written by foreign playwrights, such as Eugene Scribe. The purpose of the article is to take a critical look at the literary and historical representation of Norwegian theatrical culture and present arguments in favor of a more open approach to stage texts to which Ibsen was related during his work in the theater, which leads to a new understanding of how the vaudeville genre could influence Ibsen's perception of the ideas of romantic idealism.

*Keywords:* Anti-idealism; Ibsen; literary history; *Saint John's Night*; Scribe; vaudeville.

*To cite this article:* Shpitsburg A.Y. "Ellen Rees about Henrik Ibsen, *Saint John's Night*, and the so-called 'lower art forms' (Review article)", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2024, pp. 169–176. DOI: 10.31249/lit/2024.03.12 (In Russian)

Первым спектаклем, представленным на новой сцене Театра-музея Ибсена, была «Иванова ночь», – одно из наименее серьезных произведений великого драматурга. «То, что эта постановка, несмотря на явные драматургические недостатки оригинального текста, имела успех в 2022 г., открывает возможность для переоценки не только этой пьесы, но и всей популярной театральной культуры, с которой Ибсен сталкивался в начале своей карьеры», – замечает Э. Реес [Rees, 2023, S. 75].

Исследования английского, немецкого и французского театрального искусства первой половины XIX в. отражают растущий интерес к массовому и зрелищному, что часто вызывало неприятие

---

<sup>1</sup> **Shpitsburg Anna Yurievna** – undergraduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Department of Modern Western European Languages and Literatures; annashp2003@mail.ru

© Shpitsburg A. Yu., 2024

в среде образованных читателей. В то же время сам театр требовал развития нового репертуара, более соответствующего вкусам публики. Следовательно, полагает Э. Реес, положение театрального искусства в тот момент, когда Ибсен начинал свою карьеру, представляло собой закономерную стадию развития, а не упадок или признак кризиса [Rees, 2023, S. 75], а именно так долгое время воспринимался период с 1843 г. (публикация Х. Вергеланном «Венецианцев») до 1850 г. (когда в свет вышла пьеса Ибсена «Катилина»). Х. Кохт пишет, что в это время не было опубликовано ни одной новой норвежской драмы<sup>1</sup>, и он не одинок в этом убеждении, хотя это, очевидно, не совсем верно. Составленный Э. Реес достаточно обширный список пьес, написанных между 1843 и 1850 гг., подтверждает тезис о том, что театральная культура в Норвегии активно развивалась задолго до дебюта Ибсена как драматурга [Rees, 2023, S. 76–77].

Причиной такого разногласия является, по мнению автора, предвзятое отношение современников к «легким» театральным жанрам. Так, П. Боттен-Хансен в своей рецензии на «Катилину» заявляет, что «с тех пор, как в свет вышли “Венецианцы” Вергеланна, ни один из наших настоящих писателей не обогатил нашу литературу никаким драматическим произведением» [Botten-Hansen, 1952, S. 75]. Следовательно, при оценке драматического потенциала норвежской литературы исследователь руководствовался не фактическим материалом, а эстетическим критерием. «То, что Вергеланн – “настоящий” писатель в 1843, когда он публикует “Венецианцев”, но не в 1845, когда он пишет “Горную хижину”, дает повод для размышлений» [Rees, 2023, S. 78], – подчеркивает слабость такого подхода к изучению литературного наследия Э. Реес. Кроме того, важно учитывать и историю постановок. Громоздкие «Венецианцы» покинули театральные подмостки в достаточно скором времени, а наибольший отклик у публики вызывали легкие комедии, мелодрамы и водевили, такие как «Турденшэльд» Х. Блума [Rees, 2023, S. 79].

Итак, наиболее широко представлены на норвежских подмостках того периода были такие во многом схожие жанры как

---

<sup>1</sup> Koht H. Henrik Ibsen. Eit diktarliv. – Oslo : Aschehoug, 1954. – Bd. 1. – S. 57.

водевиль и мелодрама, развивающиеся под несомненным французским влиянием. Автор, однако, отмечает различное наполнение этих форм: «Мелодрама тяготеет к душераздирающему и ужасающему, а водевиль бросает дразнящий и иронический взгляд на тщеславие и склонность к самообману обывателей, на лживость жизни» [Rees, 2023, S. 79]. В скандинавской традиции начало переосмыслению «легких жанров» положил Людвиг Хейберг, связавший в своем трактате «О водевиле как виде драматургии» этот жанр с гегелевской эстетикой. Как заключает В. Адмони, «День семи спящих» Хейберга оказал несомненное влияние на «Иванову ночь» Ибсена [Адмони, 1989, с. 33–34]. В Европе же признанным мастером мелодрамы и водевиля был Эжен Скриб. А.С. Андерсен предостерегает от влияния тенденции «недооценивать общеевропейский контекст, частью которого норвежский театр был еще до 1850 года»<sup>1</sup>. То, что большинство пьес, поставленных Ибсеном в театре, были иностранными, указывает и Э. Реес, отмечая удивительно малое количество исследований, посвященных тому, как могли повлиять такие авторы как Э. Скриб, Жан-Франсуа Байяр или Мельвиль на развитие Ибсена как драматурга [Rees, 2023, S. 80]. Многие и вовсе отвергают возможность такого влияния. Те же, кто признают связь Ибсена с французской традицией, оценивают ее несколько негативно. Так, К. Эльстер называет «Союз молодежи» неудачной попыткой имитировать комедии Скриба<sup>2</sup>. Х. Кохт также признает наличие определенных черт, присущих Скрибу, в «Фру Ингер из Эстрота» и в «Пире в Солхауге», отмечая сходство первой пьесы со «Стаканом воды» – одним из самых известных произведений французского драматурга<sup>3</sup>.

Большинство исследователей воспринимают водевиль как комическое представление, что несколько суживает понимание этого жанра как у Скриба, так и у Ибсена. Ими не отмечено «существенное различие в драматургии Скриба между комически-

---

<sup>1</sup> Andersen A.S. Deus ex machina? Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet, 1780–1864 : Ph.d.-avhandling. – Oslo, 2010. – S. 117.

<sup>2</sup> Elster K. Korrespondanse til Stiftavisen [Henrik Ibsen : De Unges Forbund] // Fra det moderne gjennombrudds tid : litteraturkritikk og artikler, 1868–1880 / utvalg ved W. Dahl. – Bergen, 1981. – S. 40.

<sup>3</sup> Koht H. Henrik Ibsen. Eit diktarliv. – Oslo : Aschehoug, 1954. – Bd. 1. – S. 107–115.

музыкальным произведением и тем, что называется «la pièce bien faite», хорошо написанная буржуазная драма. В этом случае Скриб отказывается от песен, а иногда и от комедийной составляющей в пользу нового вида реализма», – пишет Э. Реес [Rees, 2023, S. 82]. Это же движение от реализма и натурализма через символистские тенденции к так называемому монументальному реализму в творчестве Ибсена отмечает и Х. Хильдиг [см.: Arntzen, 2020, S. 127]. Систематическое прочтение водевилей Скриба в постановке Ибсена ясно показывает, что кроме драматургических условных ходов важно и идеологическое содержание. К нему относится, например, антиидеалистическое противопоставление любви и разума или, применительно к традиционной водевильной ситуации, брака по любви и брака по расчету.

П. Мёллер приводит несколько последовательных примеров того, как расчет берет вверх над любовью в произведениях Скриба<sup>1</sup>. «И Ибсен также был увлечен этой темой», – полагает Э. Реес [Rees, 2023, S. 82]. Его героини снова и снова выбирают вместо романтически-идеального знакомое и обеспеченное будущее, причем эту ситуацию Ибсен воплощает и сатирически («Комедия любви») и серьезно-символически («Женщина с моря»). То, что эта же проблема поднимается и в больших романских произведениях, таких как «Дочери амтмана» Камиллы Коллет, позволяет заключить, что эта тема была одной из важнейших в норвежской литературе XIX в. Кроме того, автор выделяет здесь тесную связь с традицией Скриба, ведь именно «ироническое отношение к романтическим идеалам делает водевиль Скриба антиидеалистическим жанром, резко контрастирующим с серьезными драмами, господствующими в истории литературы» [Rees, 2023, S. 82–83]. Роль «легких» театральных жанров, создававшихся под влиянием французских драматургов, в становлении антиидеалистических настроений норвежской литературы этого периода не следует недооценивать.

Автор также выступает против восприятия Ибсена как театрального деятеля, отвергавшего массовое и популярное на сцене. В своем эссе «Два театра в Кристиании» Ибсен замечает, что залог

---

<sup>1</sup> Møller P.L. Det nyere Lystspil i Frankrig og Danmark. – Kjöbenhavn : Forlaget af G.E.C. Gad, 1858. – S. 95–103.

успеха лежит в подборе репертуара, соблюдении определенного баланса, где драмы Шекспира и Мольера чередуются с произведениями Эленшлегера и Хольберга [Ibsen, 1861, S. 247–248]. Описывая процессы изменения репертуара как битву между идеализмом и практическими соображениями, он осуждает изгнание со сцены фарсов и народных комедий, соответствовавших возможностям актеров [Ibsen, 1861, S. 235]. «Самым важным для Ибсена, кажется, было то, что пьесы должны соответствовать навыкам театральной труппы, и он ценил так называемые «легкие» жанры именно потому, что уровень их исполнения был в среднем намного выше, чем у серьезных произведений», – пишет Э. Реес [Rees, 2023, S. 83]. Работая в театре, Ибсен не мог не отдавать должное популярности Скриба, а в современном литературоведении положительное отношение Ибсена к французскому драматургу сильно недооценивается.

Приняв во внимание все вышесказанное, автор обращается к «Ивановой ночи». Важно заметить, что мнения исследователей об этой пьесе часто расходятся, лишь немногие воспринимают ее всерьез. Так, С. Дингстад сосредотачивается на анализе сатирической и комической составляющей в связи с классическими комедиями Хольберга<sup>1</sup>, Н. Алнес исследует фольклорные мотивы<sup>2</sup>, другие же связывают эту пьесу с эстетикой христианского экзистенциализма<sup>3</sup>, модернизма<sup>4</sup> или гегелевского идеализма<sup>5</sup>. Э. Реес в свою очередь предлагает обратить внимание на традицию водевиля, которая «должна была повлиять на амбивалентное отношение Ибсена к романтическому идеализму» [Rees, 2023, S. 85].

Жанровое ожидание, связанное с водевилем, определяет то равенство, которое существует между двумя представленными в пьесе парами. «Этот жанр основан на правильных любовниках (с

---

<sup>1</sup> Dingstad S. Den smilende Ibsen. Henrik Ibsens forfatterskap – stykkevis og delt. – Oslo : Senter for Ibsen-studier, 2013.

<sup>2</sup> Alnæs N.S. Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen. – Oslo : Gyldendal, 2003.

<sup>3</sup> Bø G. “Nationale Subjekter”. Ideer om nasjonalitet i Henrik Ibsens romantiske forfatterskap. – Oslo : Novus, 2000.

<sup>4</sup> Moi T. Ibsens modernisme. Oversatt av Agnete Øye. – Oslo : Pax, 2006.

<sup>5</sup> Lisi L.F. Marginal modernity. The aesthetics of dependency from Kierkegaard to Joyce. – New York : Fordham University Press, 2013.

социальной и экономической точки зрения), которые в конце концов находят друг друга» [Rees, 2023, S. 85]. Два совпадения характеров, представленных в более высоком (Анна и Юханнес) и в сниженном ключе (Юлиана и Юлиан) дополнены атмосферой таинственного, элементом узнавания, комическими параллелями, также характерными для этого жанра. В кульминационной части Юханнес решительно разрывает документы, которые могли бы привести фру Берг в тюрьму и сделали бы невозможным брак Юлианы, что Э. Реес называет благородным поступком в духе Скриба [Rees, 2023, S. 85]. Более того, автор усматривает некоторые сюжетные параллели между «Ивановой ночью» и водевилем Скриба «Навсегда! или Лекарство от опьянения любовью», шедшем в то время в театре Кристиании, которые касаются выбора подходящего возлюбленного. Очевидно, что Ибсен шутит в духе Скриба с любовно-брачным мотивом, и что это связано с ироническим и антиидеалистическим тоном водевилей французского драматурга, а не с изломом формы или влиянием эстетики модернизма [Rees, 2023, S. 85]. Иными словами, не следует искать связи с модернизмом там, где растущая симпатия Ибсена к водевилю в 1852 г. является гораздо более близкой объяснительной моделью для «Ивановой ночи», настаивает Э. Реес [Rees, 2023, S. 86].

Излишняя опора на традицию при оценке литературного наследия привела к неминуемой девальвации популярных сценических жанров. «Традиция исключила из истории норвежской литературы большую часть “задающих тон” драм середины XIX века, в то время как второстепенные произведения, такие как “Венецианцы” Вергеланна приобрели незаслуженно большое символическое значение» [Rees, 2023, S. 86]. Более открытый подход в этой области позволяет не только правильно расставить акценты при сопоставлении произведений того периода, но и пересмотреть путь Ибсена как драматурга в связи с его антиидеалистическими взглядами. «Его ироническое отстранение от романтических идеалов становится более очевидным при прочтении таких текстов, как “Иванова ночь” и “Комедия любви” в интертекстуальном диалоге с жанром водевиля», – отмечает Э. Реес [Rees, 2023, S. 86].

Автор считает, что два мифа, первый из которых связан с признанием глубокого кризиса норвежского театра вплоть до выхода в свет «Катилины» в 1850 г., а второй с предположением о

неприятии Ибсеном «легких» жанров, были, в первую очередь, призваны укрепить статус Ибсена как «отца новой драмы». «Однако сегодня, – пишет Э. Реес, – наследие Ибсена не нуждается в этих мифах, его статус в мировой литературе достаточно прочен, чтобы выдержать тот факт, что он ценил и был художественно связан с так называемыми низкими жанрами» [Rees, 2023, S. 86].

### Список литературы

1. *Адмони В.Г.* Генрик Ибсен : очерк творчества. – Ленинград : Художественная литература, 1989. – 272 с.
2. *Arntzen K.* [Review] // Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. – 2020 – Vol. 107, N 2. – S. 127–129. – Rev. of: Hyldig K. Henrik Ibsen og norsk teater. Del 1 : 1850–1930. – Oslo : Vidarforlaget, 2019. – 624 s.
3. *Botten-Hansen P.* “Catilina”. Drama i tre akter af Brynjolf Bjarme [13.04.1850]. – URL: <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsensenteret/Anmeldelser/c1/c1-p-botten-hansen.html>. – Transcribed from: Haugholt K. Samtidens kritikk av Ibsens “Catilina” // Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. – 1952. – Vol. 52, N 1. – S. 75–79.
4. *Ibsen H.* De to Theatre i Christiania // Henrik Ibsens skrifter. – Oslo : Aschehoug, 1861. – Bd. 16: Sakprosa / red. av Ystad V., Janss Ch., Evensen N.M., Nøding A., Nessheim Wiger A. – S. 227–249.
5. *Rees E.* Ibsen, Sancthansnatten og de såkalte “lavere kunstarter” // Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. – 2023. – Vol. 110, N 2. – S. 74–89.

Социальные и гуманитарные науки  
Отечественная и зарубежная литература  
Информационно-аналитический журнал

Серия 7

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**  
**2024 – № 3**

Компьютерная верстка В.Б. Сумерова  
Корректор М.П. Крыжановская

Подписано к печати 22.10.2024

Формат 60×84/16

Печать офсетная

Усл. печ. 11,25

Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод)

Цена свободная

Уч.-изд. л. 9,0

Заказ №

**Институт научной информации по общественным наукам**

**Российской академии наук**

Нахимовский проспект, д. 51/21,

Москва, 117418

<http://inion.ru>

**Отдел печати и распространения изданий**

Тел.: (925) 517-36-91

e-mail: [inion-print@mail.ru](mailto:inion-print@mail.ru)

Отпечатано в типографии

АО «Т8 Издательские Технологии»

109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, к. 6

Social sciences and humanities  
Domestic and foreign literature  
Peer-reviewed academic journal

Series 7

**LITERARY STUDIES**

**2024 – № 3**

Technical editing and computer-aided design: V.B. Sumerova

Proofreader: M.P. Krzyzhanovskaja

**Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences (INION RAS)**

Nakhimovskii Prospect, 51/21, 117418  
Moscow, Russia