

**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

2025 – 2

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, *Дурганова 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/2025.02.00
ISSN 2219–8784

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

**SOCIAL
AND
HUMANITIES SCIENCES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

PEER-REVIEWED ACADEMIC JOURNAL

SERIES 7

LITERARY STUDIES

2025 – 2

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 (ПИИЛ), 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 № ФС 77–80871

DOI: 10.31249/lit/2025.02.00

ISSN 2219–8784

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

История литературоведения и литературной критики

- Дмитриев А.П. Лекции-беседы С.П. Шевырёва в русских колониях Флоренции и Парижа о писателях-современниках (по архивным материалам) 9

Поэтика и стилистика художественной литературы

- Белавина Е.М. Слоговой анжамбеман, или Метрический тме-зис в современной французской поэзии 29
- Колесников Ф.Ю. Повествовательная техника в романе П.-А. Лезора «Сердца и утробы» 39

Литературные образы и мотивы

- Айрапетян Л.С. Образ дома в ранних рассказах Карлоса Фуэн-теса и Хулио Кортасара 56

Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение

- Подосокорский Н.Н. Маршалы Наполеона в творчестве Ф.М. Достоевского 69

Художественные методы и литературные направления

- Тимошкина М.И. Творчество Г.Ф. Лавкрафта в контексте ли-тературы модернизма 108

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература XVII–XVIII вв.

- Осокин М.Ю. «И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра» и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров» 121

Литература XIX в.

Русская литература

- Едошина И.А. Жанровое своеобразие пьес А.Н. Островского:
драма 158
- Ранчин А.М. Как сделана «Война и мир». – Рец. на кн.:
Курицын В.Н. Главная русская книга. О «Войне и мире»
Л.Н. Толстого 174

Литература XX–XXI вв.

Зарубежная литература

- Суркова А.С. Художественное и документальное в американской военной прозе: роман Дж. Херси «Колокол для Адано ... 187
- Галимова М.Р. Метафора лабиринта в пьесе Дона Нигро «Рыбак на озере тьмы» 202

Филологический практикум

- Коробкина М.Е. Жанровая специфика романа Стивена Кинга «Клатбище домашних животных» 216

CONTENTS

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

The history of literary studies and literary criticism

- Dmitriev A.P. Lectures-conversations by S.P. Shevyrev in the Russian colonies of Florence and Paris about contemporary writers (based on archival materials) 9

Poetics and stylistics of fiction

- Belavina E.M. Broken rhyme, or Metrical tmesis in modern French poesis 29
- Kolesnikov Ph.Yu. Narrative technique in the P.-A. Lesort's novel *Les reins et les cœurs* 39

Literary images and motifs

- Ayrapetyan L.S. The image of house in the early stories of Carlos Fuentes and Julio Cortázar 56

Literary relationships and influences, comparative literature

- Podosokorsky N.N. Napoleon's marshals in the works of Fyodor Dostoevsky 69

Artistic methods and literary movements

- Timoshkina M.I. The works of H.P. Lovecraft in the context of modernist literature 108

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Seventeenth- and eighteenth-century literatures

Russian literature

- Osokin M.Yu. “And resemble the handsome M.” The mystery of
Satire on Fop and Epistle to the Creator of Satire on Fops 121

Nineteenth-century literatures

Russian literature

- Edoshina I.A. Genre peculiarities of A.N. Ostrovsky’s plays: drama 158
Ranchin A.M. How *War and Peace* was made. Book review:
Kuritsyn V. The main Russian book. About *War and Peace* by
L.N. Tolstoy 174

Twentieth- and twenty-first-century literatures

Foreign literatures

- Surkova A.S. Fiction and documentary in American military prose:
the novel by J. Hersey *The Bell for Adano* 187
Galimova M.R. The metaphor of the labyrinth phenomenon in Don
Nigro’s play *Angler in the Lake of Darkness* 202

Philological workshop

- Korobkina M.Ye. Genre specifics of Stephen King’s novel *Pet
Sematary* 216

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.02.01

ДМИТРИЕВ А.П.¹ ЛЕКЦИИ-БЕСЕДЫ С.П. ШЕВЫРЁВА В РУССКИХ КОЛОНИЯХ ФЛОРЕНЦИИ И ПАРИЖА О ПИСАТЕЛЯХ-СОВРЕМЕННОКАХ (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

Аннотация. В статье на основе неопубликованных эпистолярных и творческих материалов Шевырёва из архивохранилищ ИРЛИ и РНБ уточняются обстоятельства его работы над книгой «История русской словесности» на итальянском языке, изданной во Флоренции в 1862 г. (в частности, доказывается, что эта книга была в целом написана летом 1859 г., а позднее лишь немного дополнялась). Установлено, что Шевырёв прочел 15 лекций с февраля по апрель 1861 г. во Флоренции и 18 – с марта по май 1862 г. в Париже. Сопоставляются черновой конспект лекций и их печатный вариант, рассматриваются отзывы Шевырёва о Тургеневе, Гончарове, Фете, Островском, С. и И. Аксаковых, графе Л. Толстом, Салтыкове-Щедрине и др. Изучение писем Шевырёва к князю П.А. Вяземскому, М.Н. Лонгинову, П.А. Плетневу и старшему сыну Б.С. Шевырёву дает возможность выяснить целеполагание писателя, узнать об организации лекций, об их великосветских слушательницах, о контактах писателя с итальянскими интеллек-

¹ **Дмитриев Андрей Петрович** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН; ORCID: 0000-0002-8460-4578; apdspb@gmail.com

туалами Никколо Томмазо и Франческо Даль'Онгаро, Н.А. Добролюбовым, польским историком Леонардом Ходзько.

Ключевые слова: С.П. Шевырёв; литературная критика; ораторское мастерство; просветительские цели; славянофильская идеология; архивные источники.

Для цитирования: Дмитриев А.П. Лекции-беседы С.П. Шевырёва в русских колониях Флоренции и Парижа о писателях-современниках (по архивным материалам) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 9–28. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.01

Поступила: 29.01.2025

Принята к печати: 10.02.2025

DMITRIEV A.P.¹ Lectures-conversations by S.P. Shevyrev in the Russian colonies of Florence and Paris about contemporary writers (based on archival materials)

Abstract. The article, based on Shevyrev's unpublished epistolary and creative materials from the archives of the Institute of Russian Literature and the Russian National Library, clarifies the circumstances of Shevyrev's work on the book *History of Russian Literature* in Italian, published in Florence in 1862 (in particular, it is proven that this book was completed in the summer of 1859, and was only slightly supplemented later). It has been established that Shevyrev gave 15 lectures from February to April 1861 in Florence and 18 from March to May 1862 in Paris. The draft lecture notes and their printed version are compared, Shevyrev's reviews of Turgenev, Goncharov, Fet, Ostrovsky, Sergey and Ivan Aksakov, Count Leo Tolstoy, Saltykov-Shchedrin and others are considered. Study of Shevyrev's letters to Prince Peter A. Vyazemsky, Michael N. Longinov, Peter A. Pletnev and eldest son Boris S. Shevyrev gives the opportunity to find out the writer's goal setting, learn about the organization of lectures, about their high-society listeners, about the writer's contacts with Italian intellectuals Niccolò Tommaseo and Francesco Dal'Ongaro, Nikolay A. Dobrolyubov, and the Polish historian Leonard Chodźko.

Keywords: S.P. Shevyrev; literary criticism; oratory; educational goals; Slavophile ideology; archival sources.

¹ **Dmitriev Andrey Petrovich** – Doctor in Philology, Leading Researcher at the Department of Literary Studies of the Institute of Scientific Information for Social Sciences RAS; ORCID: 0000-0002-8460-4578; apdspb@gmail.com

To cite this article: Dmitriev, Andrey P. “Lectures-conversations by S.P. Shevyrev in the Russian colonies of Florence and Paris about contemporary writers (based on archival materials)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, p. 9–28. DOI: 10.31249/lit/2025.02.01 (In Russian)

Received: 29.01.2025

Accepted: 10.02.2025

Профессор Московского университета Степан Петрович Шевырёв (1806–1864), поэт, историк литературы и искусства и общественный деятель, близкий к славянофилам, по праву считается основоположником отечественного литературоведения, прежде всего – первооткрывателем древнерусской литературы как научной дисциплины¹. Он, как известно, не ограничивался кабинетно-архивной деятельностью исследователя, а занимал видное место в современном ему литературном процессе: редактировал ряд толстых журналов, был активным литературным критиком, выступал с просветительскими публичными лекциями, имевшими в свое время немалый успех².

В самое последнее время Шевырёвоведению был придан мощный импульс благодаря вышедшему в свет в 2022 г. основательному тому Шевырёва в книжной серии «Новая Библиотека поэта», охватывающему за малым исключением всё его поэтическое наследие (издание подготовлено пушкинистом С.В. Березкиной: [Шевырёв, 2022]), и близкому к завершению «Полному собранию литературно-критических трудов» Шевырёва в 7 томах под общей редакцией А.Н. Николокина: в 2019–2024 гг. при Институте научной информации по общественным наукам РАН было издано 6 томов в 10 книгах [Шевырёв, 2019–2024]. К январю 2025 г. подготовлены к передаче в издательство последний 7-й том в двух книгах³, а также дополнительный 8-й, включивший 86 произведений за 1828–1854 гг., которые были выявлены в ходе работы

¹ Наиболее значимые исследования деятельности Шевырёва-филолога: [Песков, 1994; Петров, 1999; Маркович, 2004; Ратников, 2008; Коровин, 2024].

² Об этом см., например: [Алексеева, 2006; Ратников, 2003–2007; Цветкова, 2008; Мартынов, 2011; Ратников, 2024].

³ Уже после кончины А.Н. Николокина подготовку текстов и комментариев осуществили сотрудники ИНИОН: А.П. Дмитриев, К.А. Жулькова, А.Е. Калкаева и В.А. Финогенов, при деятельном участии М.А. Бирюковой и К.В. Ратникова.

над последними томами издания и впервые атрибутированы Шевырёву¹.

Во 2-й книге 7-го тома, в частности, увидят свет лекции писателя (сам он предпочитал называть их «беседками»²), с которыми он выступал перед публикой, пожелавшей послушать известного московского профессора. Курсы лекций-бесед были прочитаны Шевырёвым с 16 (4) февраля по 6 апреля (25 марта) 1861 г. во Флоренции (15 лекций) и с 14 (2) марта по 9 мая (27 апреля) 1862 г. В Париже (18 лекций)³ – по русской словесности от Нестора Летописца до Тургенева и Гончарова. Эти чтения, имея немаловажное просветительское значение, становились и общественным событием.

Подобными же событиями, только покрупнее масштабом, стали в свое время публичные лекции, прочитанные Шевырёвым в Москве в 1844–1845 гг. по древнерусской литературе и в 1851 г. по итальянскому искусству Возрождения. Как известно, первый из названных лекционных курсов послужил окончательному идейному размежеванию славянофилов и западников⁴. Эти лекции, доработанные по материалам университетских курсов, вышли из печати в 1846–1860 гг. в 4 частях под названием «История русской словесности» [Шевырёв, 1846–1860]. Последняя (20-я) опубликованная лекция посвящена Нилу Сорскому, жившему в конце XV – начале XVI в. Шевырёв намерен был довести подробное изложение курса до современности – до Тургенева и Льва Толстого, чему свидетельство – предпоследняя глава подготовленной Шевырёвым на итальянском языке «Истории русской словесности» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 258–279; Коровин, 2024, с. 14–15].

В январе 1857 г. в жизни писателя разразилась катастрофа. В кулуарах заседания совета Московского художественного общества он повздорил с подвыпившим графом В.А. Бобринским, кузе-

¹ Основная заслуга в этом весомом дополнении к шевыревиане принадлежит К.В. Ратникову.

² Так, Шевырев писал сыну Борису 16 (4) февраля из Флоренции: «В день начала моих лекций, или, правильнее, бесед, об истории Русской Словесности, после первой, весьма успешно совершившейся, спешу написать к тебе» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 231).

³ Точные даты начала и окончания курсов и количество лекций-бесед в каждом из них установлены впервые – по письмам Шевырева к сыну Борису.

⁴ См. подробно: Дмитриев А.П. Комментарии к: [Шевырев, 2019–2024, т. 4, кн. 1, с. 533–538].

ном Николая I. Тот резко высказывался о «русских порядках и неустройствах», чем вызвал негодование Шевырёва. В перепалке они обменялись оскорблениями, Бобринский избил оппонента (см.: [Тургенев, 1987, т. 3, с. 196–197, 531–532]). В итоге оба подверглись наказанию, и особенно пострадал Шевырёв – он должен был подать прошение об отставке из университета и оказался в общественной изоляции: журналы почти перестали его печатать, ему не удалось никуда устроиться на службу. Нехватка средств побудила в ускоренном порядке издать 3-ю и 4-ю части «Истории русской словесности» и переиздать дополненные и поправленные первые две.

В сентябре 1860 г. Шевырёв с женой Софьей Борисовной (урожд. Зеленская; 1809–1871) и двумя младшими детьми Катей и Петрушей покинул Москву (как оказалось, навсегда) и на перекладных отправился в Италию. Ее Шевырёв любил беззаветно всю свою жизнь: исследовательница из Венеции Эмилия Маньянини пишет о «длительной истории любви Шевырёва к Италии» [Маньянини, 2009, с. 363], сам же Шевырёв весной 1862 г. В письме к М.Н. Лонгинову словно бы подтверждал: «Да, Италия – моя вторая мать после России...» (ИРЛИ. Сигн. 23 307. Л. 11). Во Флоренции Шевырёв надеялся продолжить работу над «Историей русской словесности» (существенную часть его багажа составили 37 ящиков и сундуков с книгами и рукописями, см. их краткую опись: РНБ. Ф. 850. № 39. Л. 224–224 об.)¹.

Свою дорогу до Италии, продолжавшуюся два месяца, он описал в интереснейшем очерке «Путевые впечатления из Москвы до Флоренции», который был опубликован посмертно в журнале «Русский архив» [Шевырёв, 1878]. Однако редактор этого издания П.И. Бартенев своевольно исключил более половины текста. Рукопись сохранилась в петербургском архиве (РНБ. Ф. 850. № 21. 64 л.) и впервые подготовлена к публикации в 7-м томе.

О двух последних публичных лекционных курсах Шевырёва по русской словесности, прочитанных им во Флоренции и Париже, в самое последнее время появилось несколько содержательных статей в научных журналах и разделов или упоминаний в монографиях о Шевырёве, однако почти все эти публикации не избежа-

¹ Архив и библиотека писателя были отправлены в Италию отдельно, на пароходе. 31 (19) декабря 1861 г. Шевырев сообщал князю Вяземскому: «Библиотека Русской Словесности переехала море – и у меня под руками» (ИРЛИ. Ф. 187. Оп. 6. № 49. Л. 2).

ли неточностей и ошибок, поскольку опирались чаще всего на один источник – имевший характер некролога мемуарный очерк Погодина о Шевырёве [Погодин, 1869], автор которого не знал многих деталей, да и об этих лекциях писал вскользь.

В Шевырёвских же материалах, хранящихся в Санкт-Петербурге (в Российской национальной библиотеке и Пушкинском Доме), отложились письма писателя к князю Вяземскому, Плетневу, Лонгинову, которые практически не учитывались исследователями, а главное – малоизвестный эпистолярный комплекс, состоящий из 222 писем на 533 листах, адресованных в последние шесть лет жизни Шевырёва им и членами его семьи старшему сыну Борису Степановичу (1836–1888), молодому офицеру (в дальнейшем он дослужился до чина полковника). Это уникальная автобиографическая хроника жизни и творчества Шевырёва.

Письма содержат важные сведения о целеполагании Шевырёва в связи с подготовкой лекционных курсов 1861–1862 гг. Выделим три основных аспекта.

Во-первых, Шевырёв ставил перед собой культурно-политическую задачу – познакомить Западный мир с вершинными творениями русской словесности, продемонстрировав лучшие плоды отечественной цивилизации, вполне сопоставимые, по его убеждению, с созданиями первейших западноевропейских писателей. Свои лекционные курсы в Европе он рассматривал как прямое продолжение сделанного им на родине: он сначала открыл русским глаза на их литературное наследие, а теперь знакомит с ним итальянцев и французов (в дальних планах были англичане, немцы и другие европейцы). Об этом Шевырёв прямо писал М.Н. Лонгинову из Парижа в недатированном письме (по-видимому, от марта-апреля 1862 г.): «Мой курс идет хорошо. Я встретил сочувствие и одушевлен к делу. <...> Я начал с своих соотичей <так!>, а кончу французами» (ИРЛИ. Сигн. 23 307. Л. 11 об., 12).

Политический аспект был связан с Крымской войной и последующими событиями, когда в европейском информационном поле мало-помалу распространялось принижение и порой даже поношение русской культуры. Еще за год с небольшим до Польского восстания, 12 ноября (31 октября) 1861 г., Шевырёв писал из Флоренции сыну в Петербург: «Поляки хотели оттереть нас в Азию и называют нас в своих статьях монголизированным славянским миром, а себя ставят во главе европейского славянского мира. Впору было бы доказать им противное. Мой курс мог бы этому содействовать» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 307 об.).

Причем Шевырёв как человек «русской идеи» не ограничивал себя узкоэстетической сферой. Последними прижизненными его публикациями зимой 1864 г. стали три полемические статьи на французском языке. 7 января 1864 г. (26 декабря 1863 г.) он сообщил сыну из Парижа: «Я вступил в прение с сенаторами Франции в “Le Nord”». Напечатаны две мои статьи против нелепостей, которые они в речах своих говорили об России. Сегодня или завтра появится третья. Постарайся найти их в Питере и прочесть» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 502 об.). В этих статьях он писал о русской общине, стремясь показать преимущества государственного и хозяйственного устройства России.

Во-вторых, доказывая, что русская словесность давно встроена во всемирную литературу, Шевырёв акцентировал внимание слушателей на таком явлении, как влияние западноевропейских писателей на русских. 1 января 1863 г. (20 декабря 1862 г.) он общал П.А. Плетневу из Парижа: «Мне хочется, или, правильнее, хотелось бы, пока я за границею, познакомить Западную Европу с нашею литературою. Я исполнил это относительно Италии. Желал бы сделать то же и для Франции, и для Англии, и для Германии. Но для каждой из этих стран надобно писать особо, потому что каждая из них имела особенное влияние на нашу словесность. Пища для итальянцев, я имел в виду влияние Италии на нас. Пища для французов, я еще более имел материалов для того, чтобы указать на связь между русским и французским словом. Международная словесность теперь должна быть в ходу, потому что соответствует идее века» (ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 3. № 718. Л. 86–86 об.). Фактически Шевырёв был первым нашим литературоведом-компаративистом. Например, анализируя для итальянцев поэму Пушкина «Руслан и Людмила», он проводит показательные параллели между многими персонажами и сюжетными коллизиями этого произведения и поэмы Ариосто «Неистовый Роланд» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 210–212]. Поэзию Бенедиктова сопоставляет с творчеством итальянских маньеристов, называя его русским Джамбаттистой Марино [Shevurev, Rubini, 1862, p. 262], и т.д.

В-третьих, сверхзадача, которую ставил перед собой Шевырёв, заключается в указании на желательное обратное влияние русской литературы на европейскую – его лекции не чужды идеи мессианизма. По убеждению Шевырёва, вполне укладывавшемуся в систему славянофильского мировоззрения, западная культура в современном ее состоянии утратила свое прежнее обаяние, поскольку во многом растеряла прежние религиозно-нравственные

ориентиры. Поэтому влияние русской культуры, опирающейся на традиционные ценности, может быть спасительно и благотворно.

Выше упоминалось о невольных ошибках, которые допускаются в работах о лекциях Шевырёва. Одна из них основана на случайном стечении фактов. С февраля по апрель 1861 г. Шевырёв прочел для русской колонии во Флоренции цельный курс от древней книжности до Ивана Тургенева. А в марте следующего, 1862 г. во Флоренции вышла книга «История русской словесности» [Shevyrev, Rubini, 1862]¹, написанная Шевырёвым на итальянском языке в соавторстве с Иосифом Павловичем Рубини (Giuseppe Rubini; 1793–1864), его близким другом, 35 лет служившим лектором итальянского языка в Московском университете. Поэтому из статьи в статью сообщается, что в книге изданы лекции, прочитанные во Флоренции, причем добавляются подробности, основанные не на фактах, а на воображении. Например, Н.В. Цветкова отмечает: «...монография Шевырёва на итальянском языке, вышедшая во Флоренции и до сих пор не переведенная на русский. Она написана накануне его приезда в Париж на основе лекций, прочитанных во Флоренции в 1861 г.» [Цветкова, 2016, ч. 2, с. 74]. В книге 11 глав. Отсюда некоторые исследователи заключают, что и лекций было 11 (на самом деле – 15).

Участие Рубини в работе над книгой обычно признается незначительным; как правило, утверждается, что он автор перевода книги на итальянский. Так, В.Л. Коровин пишет о «вышедшей на итальянском языке в 1862 г. “Истории русской литературы” (формально – в соавторстве с Дж. Рубини, которому в действительности принадлежал только перевод)»; правда, далее в своей статье он говорит об этом уже не столь категорично: «...скорее всего, его (Рубини. – А. Д.) участие ограничивалось переводом текста Шевырёва на итальянский язык» [Коровин, 2024, с. 9, 14]. Эмилия Маньянини, например, в первых строках своей статьи уверенно сообщает, что книга вышла «в переводе Антонио Рубини» [Маньянини, 2009, с. 363] – видимо, по оплошности присваивая своему соотечественнику Джузеппе другое имя.

Вместе с тем Шевырёв всегда настаивал, что книга, написанная для итальянской публики, – его совместный с Рубини труд. Например, в письме к князю Вяземскому от 31 (19) декабря

¹ Впервые о выходе книги в свет сообщается в письме Шевырева к сыну Борису из Парижа от 28 (16) марта 1862 г.: «Книга моя на итал-ьянском языке вышла во Флоренции» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 336 об.). См. о ней: [Colucci, 1992].

1861 г.: «Рубини гостит теперь у меня во Флоренции. Мы с ним печатаем теперь Историю Русской Словесности на итальянском языке. Надеюсь, что Вы будете ею довольны. Она говорит о всем славном нашего отечества, что близко так Вашему любящему и чистому сердцу. Мы надеемся, что наша История покажет Италии то, чем мы имеем право всегда гордиться – нашу мыслящую Россию» (ИРЛИ. Ф. 187. Оп. 6. Ед. хр. 49. Л. 1 об.) – тут характерно определение «наша» (История). Когда книга наконец вышла в марте 1862 г., Шевырёв распорядился весь доход от ее продажи отдать другу, поскольку его семья находилась в бедственном состоянии. В том же письме он сообщал Вяземскому: «Теперь он живет в Милане, с больною женою и двумя дочерьми, получая в год 600 р. сер. пенсии» (там же. Л. 1). Итальянист А.П. Лободанов, в отличие от других исследователей, отмечает, что Шевырёв «еще в Москве продиктовал Джузеппе Рубини» «Storia della letteratura russa», а во Флоренции «в ноябре 1861 г. он начинает заниматься подготовкой к печати своей книги» [Лободанов, 2013, с. 80].

Более точные и детальные сведения об этом, и прежде всего об участии Рубини в создании книги, находим в летних письмах Шевырёва из его подмосковного имения Щекино за 1859 г., адресованных старшему сыну. 18 июня он сообщает: «В прошлую субботу мы переселились сюда – и живем здесь как в пустоши, удаленные от всего мира <...> Рубини с нами. Он тебе кланяется. Я диктую ему на итальянском языке Историю Русской Словесности, которая здесь подвигается быстро вперед. Она будет издана в Италии. Он повезет рукопись с собой» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 94, 94 об.). Отсюда видно, что Шевырёв изначально создавал книгу на итальянском, которым владел отменно. Диктовал же он Рубини, по-видимому, ради того чтобы друг как носитель языка помог в ходе работы поправить в случае необходимости шероховатости стиля. Кроме того, допустимо предположить, что Рубини мог подсказать Шевырёву некоторые параллели из итальянской литературы к явлениям русской словесности (их довольно много в книге). О компетентности же Рубини как писателя и историка можно судить по его семи книгам, среди которых выделяются «Antologia italiana poetica del secolo decimonono» (Москва, 1843–1844), включающая биографии 26 итальянских поэтов, и «Storia di Russia» (Torino, 1858), не говоря уже о том, что с 1827 по 1851 г. Рубини занимал кафедру итальянского языка и литературы в Московском университете. Его биограф, известный пушкинист и библиограф Б.Л. Модзалевский, прямо пишет о книге «Storia della letteratura

russa» – «составленная вместе с С.П. Шевырёвым» [Модзалевский, 1918, с. 386].

19 июня 1859 г. Шевырёв сообщал сыну: «История Русской Словесности на итал<ьянском> языке близится к концу – и нетерпение Рубини ехать в Италию уменьшается» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 96 об.), а в письме от 20 июня уже строит планы на будущее – о переиздании первых частей «Истории русской словесности» на родном языке: «Докончив Истор<ию> Рус<ской> Лит<ературы> на итал<ьянском> языке, примусь за вторую часть и за Введение к первой. Авось Бог даст – всё это летом кончу и буду продолжать четвертую» (там же. Л. 98 об. – 99). Рубини, планировавший отправиться в Милан в конце июня, задержался в России, о чем можно судить по фразе Шевырёва из письма от 24 августа: «Добрый Рубини приехал к нам из Москвы» (там же. Л. 114). Но вскоре, по всей видимости, он убыл на родину, забрав с собой рукопись. В следующий раз его имя фигурирует в письме Шевырёва из Милана от 2 ноября (21 октября) 1860 г., где описывается встреча с ним после разлуки (там же. Л. 194), а в письме от 13 (1) декабря из Флоренции Шевырёв сообщает сыну: «История Русск<ой> Слов<есности> на итал<ьянском> языке тоже будет издаваться – с именами моим и Рубини» (там же. Л. 209). Вот эту фразу можно интерпретировать как оглашение только что принятого решения, и если это так, то поначалу книгу, возможно, предполагалось напечатать под именем одного Шевырёва.

Не исключено, что Рубини, приехав в Италию, в течение года дорабатывал текст. Некоторые дополнения внес и Шевырёв, не случайно предисловие к книге датировано: «Флоренция, 12 февраля 1862 г.» [Shevyrev, Rubini, 1862, р. XI]. Текст заключительных глав книги, как установил К.В. Ратников¹, содержит упоминания фактов, произошедших намного позже лета 1859 г. Например, в фразе «Недавно опубликована в новой газете Аксакова “День” повесть» речь идет о произведении Кохановской (Н.С. Соханской) «Кирила Петров и Настасья Дмитриевна», печатавшемся с 15 октября по 9 декабря 1861 г.; о Д.А. Милютине, ставшем министром 9 ноября 1861 г., сказано: «Ныне военный министр»; упомянут диспут М.П. Погодина с Н.И. Костомаровым («Они публично поспорили»), состоявшийся 19 марта 1860 г. [Shevyrev, Rubini, 1862, р. 278–279, 293, 303].

¹ Приносим благодарность К.В. Ратникову за дружескую помощь и консультацию.

Шевырёв, оказавшись в Италии, никак не мог ускорить ее публикацию из-за недостатка средств. Лекции же, прочитанные во Флоренции, имели иное содержание, их было не 11, а 15. Шевырёв их поначалу не планировал – он договаривался об устройстве лекций в Париже, где обычно жило гораздо больше русских семейств, и флорентинский курс, на который его уговорили друзья, стал для него репетицией парижского, прочитанного в 1862 г. и состоявшего из 18 лекций (три последние были добавлены на ходу по просьбе слушателей). Об их содержании можно судить по изданной спустя 20 лет неоконченной рукописи, насчитывавшей, правда, только 10 лекций [Шевырёв, 1884], тексты которых Шевырёв успел подготовить. Читая курс, он импровизировал, имея перед глазами только план или краткий конспект лекции. А потом, в последующие два года, записывал их и частично надиктовывал дочери и сыну, преодолевая мучительную боль. Дочь писателя Екатерина Степановна вспоминала о последних месяцах жизни отца: «В это время он продолжал диктовку своего курса и начал лекции о Карамзине и Жуковском и говорит: “Как их кончу, примусь за Пушкина! Какая славная лекция будет у меня о нем; теперь она вся в голове и еще немножко обдумаю, и она будет готова”. Но 25 января он слег и уже более не вставал...» (РГАЛИ. Ф. 563. Оп. 1. № 68. Л. 12; цит. по: [Рамазанова, 2009, с. 89]). Необработанные заготовки к лекциям – 370 листов! – отложились в Отделе рукописей РНБ (Ф. 850. № 39).

Лекции-беседы Шевырёва, эмоциональные, глубокие по идее и изысканные в словесном отношении, имели немалый успех, особенно у великосветских дам, которые нередко со слезами на глазах подбегали к нему и делились своими восторгами. Графиня Софья Александровна Бобринская (урожд. Самойлова; 1797–1866; ее муж приходился старшим братом обидчику Шевырёва) после лекции о Ломоносове, расчувствовавшись, написала Шевырёву стихотворное приветствие (см.: РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 238; письмо от 12 марта (28 февраля) 1861 г.).

На первую лекцию во Флоренции, состоявшуюся 16 (4) февраля, приобрел билет находившийся там в это время Н.А. Добролюбов, главный критик журнала, в котором регулярно печатались статьи с издевательскими нападками на Шевырёва. В тот же день в письме к сыну писатель сообщал: «Приятно мне было встретить между слушателями сотрудника “Современника” Добролюбова, который после лекции подошел ко мне и сказал: “Степан Петрович, в первый раз случилось мне в жизни выслушать лекцию мос-

ковского профессора и понять, как эти лекции выше наших петербургских»» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 231).

Из более позднего письма, от 28 (16) марта 1862 г., узнаём, что на парижские лекции к Шевырёву ходил польский историк-руссофоб Леонард Ходзько (1800–1871), сподвижник и друг Адама Мицкевича (там же. Л. 334). Любопытно, что об И.С. Тургеневе, посещавшем в Париже лекции-беседы Шевырёва, последний в своих письмах не упоминает. Тургенев же сообщал приятелю В.П. Боткину 10 марта (16 февраля) 1862 г.: «Здесь Шевырёв (который между прочим собирается читать лекции о русской литературе)» [Тургенев, 1988, т. 5, с. 25], а 26 (14) марта уже ёрнически делился впечатлениями с тем же корреспондентом: «Я присутствовал на одной лекции Шевырёва. Было человек 40. Этакой скуки и вообразить нельзя... Поваяло самой преисподней Сивцева Вражка и Малой Конюшенной!.. Какие звуки вылетали из его беззубого рта! Это ужасно – а придется еще сходить. Он говорил о духовной старинной литературе – и такую пропасть митрополитов вытащил на свет божий, что можно было задохнуться от вони их козлиных бород» [Тургенев, 1988, т. 5, с. 35–36]. Здесь привлекает внимание оговорка «а придется еще сходить», как будто Тургенева кто-то заставлял это делать, – несомненно, и он был захвачен содержанием лекций.

Шевырёв был введен на субботние вечера Кабинета Вьёсё, подписчиками которого были Стендаль, Теккерей, Достоевский, Герцен и другие знаменитые гости Флоренции, и попал в узкий круг итальянских интеллектуалов, где ему были рады; сыну он писал 28 (16) января 1861 г.: «Флорентинцы любят меня. По субботам у Вьёсё, здешнего ветерана, я бываю предметом всеобщего внимания. Многие, слыша обо мне, ищут моего знакомства» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 223 об.). В это время, с 1859 г., здесь, в «итальянских Афинах», как раз обосновались ведущие писатели и филологи Рисорджименто Никколо Томмазо (1802–1874) и Франческо Даль’Онгари (1808–1873). Шевырёв сообщал сыну 16 (4) февраля 1861 г.: «Весь отрывок о Пушкине я читал одному из первых писателей современной Италии, живущему здесь, Томмазо; чтение длилось 1½ часа. Он остался очень доволен и содержанием, и слогом. Отрывки, касающиеся нашей драматической поэзии, я читал здешнему профессору, читающему теперь курс этой поэзии, Dall’Ongaro, который меня много благодарил за то» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 232). Шевырёв познакомил их с еще не опубликованной

итальянской книгой и уже тогда договаривался с издателем о переводе ее на французский.

По выходе книги в свет Шевырёв был удостоен личной аудиенции Наполеона III. П.А. Плетневу он написал об этом в двух словах 12 июня (31 мая) 1862 г.: «Наполеон III был очень благосклонен к моей книге: История Русской Словесности на итал<ьянском> языке, и дал мне аудиенцию, в которой я вручил ему экземпляр» (ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 3. № 718. Л. 80). Сыну о том же событии сообщал по горячим следам – в письме от 26 (14) мая – и пространнее: «В воскресенье, 25/13 мая, Император Наполеон III принял меня очень благосклонно, на общей аудиенции, выслушал мое приветствие, благодарил меня за чувства, ему выраженные, взял мою книгу, сказав, что он много об ней слышал, спросил: долго ли я останусь в Париже? – и узнав о моем намерении насчет воспитания сына, спросил: сколько ему лет? – Нельзя быть любезнее и учтивее» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 359–359 об.).

Шевырёву была объявлена и Высочайшая благодарность от Александра II – чему посодействовал М.П. Погодин своим ходатайством перед министром народного просвещения А.В. Головным. 27 (15) февраля 1863 г. Шевырёв сообщал сыну Борису: «Получил письмо от М.П. Погодина. <...> Пишет ко мне, что был в Петербурге и обедал у Головнина, который говорил ему, что намерен представить итальянскую мою книгу Государю» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 228). Однако 4 марта (20 февраля) 1863 г. Шевырёв разочарованно констатировал: «Я надеялся, что министр Головнин выхлопочет мне что-нибудь за мою книгу, но вчера получил одну сухую благодарность – и только!» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 429 об.).

От лекций с разбором современной литературы, прочитанных во Флоренции, а затем в Париже, сохранился лишь краткий план-конспект (РНБ. Ф. 850. № 39. Л. 365–366 об.), который тем не менее дает некоторое представление о содержании сказанного Шевырёвым. Сличение этого конспекта с главой, посвященной писателям-современникам в итальянской книге, показывает, что автор развивал те же положения, только порой заострял их, высказываясь более жестко.

Начинает он свой обзор, как Тацит: «Трудно говорить о современниках. Беспристрастность в этом случае становится добро-

детелью. Мы не хотим ни льстить настоящему времени, ни бичевать его» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 258]¹.

Сначала Шевырëв обращается к поэтам. Приведем наиболее интересные характеристики, главным образом – литераторов первого ряда.

«Афанасий Фет – ученик немецких поэтов и особенно лирика Гейне. Он гораздо талантливее, когда выбирает русские сюжеты, взятые из мира природы или народных обычаев. Тогда он становится изящным и туманным. Но когда, влекомый материализмом немецкого поэта, он воспекает свои страсти, ограниченные чувствами, он впадает в скучное однообразие» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 263]. Такая оценка характерна для славянофилов, видевших в утонченном психологизме «тлетворное» влияние западной литературы, паразитирующей, по их мнению, на эгоистических инстинктах человека.

Не щадит Шевырëв своих приятелей-единомышленников. Он пишет: «Иван Аксаков, суровый лирик <...> Его лирические стихи вдохновлены самыми прекрасными и благородными стремлениями духа, но в них слишком много строгости к ближнему, слишком много раздражения, пагубного для истинного поэтического вдохновения. Поэт слишком часто забывает, что Сенека и Катон никогда не могли бы быть поэтами» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 264].

Некрасов, по его мнению, – «поэт, сочетающий самые прекрасные поэтические порывы с самыми презренными вещами в мире <...> всё, что породила столица Севера, мерзкое и грязное, прилипло к поэту, как чесотка. Его муза, подобно Янусу, имеет два лица: одно изящное, другое прокаженное. Этот поэт порой становится не более чем версификатором...» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 264–265].

По поводу драматургии Островского Шевырëв писал о социальном и человеческом измерении искусства: «...склонность к иноземным обычаям, лишенным здравого смысла, <...> сбивают русского купца с пути и превращают его порой в нелепую смесь варварской грубости с внешними формами непонятной ему цивилизации. Этот порок купеческого сословия был пронизательно

¹ Здесь и далее используем перевод с итальянского, выполненный Е.М. Орловой, доцентом кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке, и нами отредактированный.

подмечен комедиографом и раскрыт в его комедиях. Скажем только, что комедия Островского слишком ограничена этим классом купцов и даже мелких служащих. Автор забывает, что человек как человек гораздо интереснее той социальной формы, которую он носит, и что она порой заставляет его идти назад, а не вперед по пути цивилизации» [Shevyrev, Rubini, 1862, p. 268–269].

Далее Шевырёв переходит к прозаикам. Высоко ставит С.Т. Аксакова: «Самые оригинальные характеры кажутся изображенными кистью Веласкеса. Видны градации перехода от варварства и грубости к благородству и изяществу обычаев. Никто из современных русских писателей не превзошел Аксакова в описании природы. Очарование стиля завораживает читателя» [Shevyrev, Rubini, 1862, p. 270–271].

Отдает должное Тургеневу, которого, впрочем, недолюбливает: «Во главе современных писателей стоит Иван Тургенев. Он учился искусству повествования у французских романистов и, можно сказать, в совершенстве овладел этим искусством. “Записки охотника” вызвали недоброжелательность к нему прежнего правительства и снискали благосклонность публики. <...> В его характере преобладает некоторое недовольство, иногда переходящее в желчь. <...> Но в последнем своем произведении, “Дворянском гнезде”, опубликованном в 1859 году, он изображает прошлую жизнь трех поколений с настоящей включительно и, кажется, принимает более степенный и эпический характер, чем в своих ранних произведениях» [Shevyrev, Rubini, 1862, p. 271–272]. Интересно, что в письме к сыну от 9 февраля 1859 г. он дает восторженный отзыв о романе сразу по его прочтении: «В повести Тургенева “Дворянское гнездо” заметен большой поворот к русской жизни и к религиозному направлению» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 50–50 об.).

Теплее относится Шевырёв к Григоровичу: «Дмитрий Григорович – один из самых глубоких писателей. <...> Автор полон сочувствия к русскому народу и крепостным, страдающим от господ. <...> Сами помещики не пользуются благосклонностью автора, который изображает их по большей части сатирически и язвительно» [Shevyrev, Rubini, 1862, p. 272]. Тем не менее Шевырёв честно оценивает художественные достоинства прозы Григоровича: «В повествовательном искусстве он во многом уступает вышеупомянутому Ивану Тургеневу» [Shevyrev, Rubini, 1862, p. 272].

Интересны суждения об И.А. Гончарове – они довольно строги. О «Фрегате “Паллада”»: «Гончаров опубликовал описание своего путешествия в живом, простом и ясном стиле, но без боль-

шой глубины в своих наблюдениях. Теперь он опубликовал в журнале роман “Обломов”, в сюжете которого подражает Гоголю. Его темой служит Тентетников¹, нелюдимый герой праздной жизни. Праздность русских в глубинке и лень, охватывающая жизнь прудовой тиной, составляют материал этого романа, который не лишен интереса, но и не свободен от скуки и однообразия, пропityвающего сюжет» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 273]. В конспекте соответствующей лекции Шевырёва встречаем запись, куда более сурово характеризующую роман: «Обломов (клевета на деревню), мотив Руси. – Русская лень» (РНБ. Ф. 850. № 39. Л. 365).

А.Ф. Писемского и А.А. Потехина Шевырёв оценивает так: «На момент написания этой книги два романиста были заняты изображением жизни в российской глубинке: Алексей Писемский – писатель отнюдь не провинциальный. Он хороший наблюдатель и был бы еще лучше, если бы не был желчным и не смотрел на все через черные очки. Второй, Алексей Потехин, – более располагающий, потому что большой почитатель русского *мужика*, который предстает героем в его произведениях. Многословие – недостаток этих двух писателей» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 273].

Ни слова не сказал Шевырёв о Достоевском и совсем немного о Л. Толстом: «Граф Лев Николаевич Толстой отличается изяществом повествовательного стиля, живостью и плодovitостью как прозаик» [Shevurev, Rubini, 1862, p. 273].

И, наконец, в суждениях о Салтыкове-Щедрине, которого Шевырёв называет лидером нового «криминального» жанра (уже в то время получившего общепотребительное определение «обличительной литературы»), он выступает как типичный представитель славянофильской критики – с требованием «положительного направления литературы» [Иванцов-Платонов, 1859, с. 3]. Шевырёв возмущен «Губернскими очерками»: «Это произведение читается как материалы уголовного процесса над всей властью. Писатель любит проникать в глубины тюрем и изображать самые мерзкие и отвратительные сюжеты.

Но литература не помойка, а литератор не полицейский и не сборщик мусора. Салтыков не лишен художественного таланта, он доказывает это особенно зримо, когда изображает крестьянские

¹ *Тентетников* – центральный персонаж второго тома «Мертвых душ» Гоголя. Шевырев, как и некоторые его современники, увидевший в нем прообраз Обломова, нащупал тему, плодотворно разрабатываемую и в наши дни, – см., например: [Гуськов, 2011; Беляева, 2024].

сцены. Он тонко чувствует прекрасную природу и описывает ее с любовью и оригинальностью» [Shevyrev, Rubini, 1862, p. 274].

Завершает Шевырёв свой обзор обращением к женской прозе – творчеству Кохановской (Н.С. Соханской), Марко Вовчок, Н.Д. Хвоцинской и др. Он заключает: «...женский анализ никогда не ведет в бездну отчаяния и всегда излучает свет, который ложится на душу, уставшую от жизненных обманов. Следует также отметить, что русская женщина не позволила увлечь себя тем эгоизмом, что был привит образованному обществу Петровской реформой» [Shevyrev, Rubini, 1862, p. 275–276].

Как видим, суждения Шевырёва о писателях-современниках нередко отличаются резкими оценками идейного содержания их произведений в сочетании с тонкими характеристиками их эстетических достоинств. При этом проницательные оценки, подчас обгонявшие его время, соседствуют с мнениями, не подтвердившимися в исторической перспективе.

Первая полная публикация перевода итальянской книги Шевырёва в 7-м томе его «Полного собрания литературно-критических трудов» (здесь текст перевода дан в литературной редакции К.В. Ратникова) позволит глубже узнать Шевырёва как литературного критика и одного из первопроходцев в деле просвещения европейцев духовными сокровищами русской литературы.

И вместе с тем остается пожалеть, что Шевырёву не удалось подготовить целиком свои парижские лекции. Когда он продумал этот свой курс, который планировал прочесть перед русской колонией во Франции, он одновременно извещал князя П.А. Вяземского и П.А. Плетнева (в письмах из Флоренции от 31 (19) декабря 1861 г.). Первому сообщал: «Собираюсь в Париж, чтобы там прочесть соотчикам курс истории Русской Словесности. В прошедшем году я читал его здесь. Мысль служить нашему просвещению не оставляет меня. Русское слово всегда со мною» (ИРЛИ. Ф. 187. Оп. 6. № 49. Л. 1 об. – 2). Плетневу написал подробнее: «Моя поездка в Париж отсрочивается на месяц. Благодарю Вас за Ваше напутствие моему намерению прочесть там курс. Он мог бы мне дать средства продлить там мое пребывание, если бы мои соотечественники захотели быть ко мне внимательны. У меня готов для них курс, в котором провожу я мысль новую. Прочитав его там, я хотел бы записать его и напечатать» (ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 3. № 718. Л. 75 об. – 76). Здесь важно заявление о проведении в парижских лекциях «мысли новой» (видимо, по сравнению с идейным контентом флорентийской книги), – концепции, о которой мы можем

только догадываться, сопоставляя дошедший до нас черновой конспект лекций-бесед (РНБ. Ф. 850. № 39) с их печатными вариантами [Shevurev, Rubini, 1862; Шевырѐв, 1884].

Судьба улыбнулась Шевырѐву в последние заграничные годы. Он мог забыть об обидах и остракизме, устроенном ему на родине его литературными врагами. Он воодушевился, планировал остаться в Париже на три года, а может, и навсегда, устроить здесь кафедру русской и всемирной словесности, истории и географии для русских. Но спустя год с небольшим затосковал. В одном из последних писем к сыну, от 11 мая (29 апреля) 1864 г., он жалуется: «Париж мне надоел как горькая редька; опротивел как ремень, и сплю и вижу сначала Царское Село и твои покои, а потом домик с садиком у Рождества в Палашах» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 527).

Степан Петрович сильно болел, и хотя в литературе отмечается, что он читал лекции и в 1863-м, и в 1864 г., – на деле этого не было: в 1863 г. он периодически занимался с русскими учениками-подростками, а весь 1864 год был прикован к постели. Последнее письмо к сыну, от 15 (3) мая (за 5 дней до кончины), сам не мог написать – продиктовал жене. Упомянув нестерпимые боли в ноге, пытался шутить: «Ногою я все еще не владею. Из проволочной клетки она на днях поступит в накрахмаленные бинты и на этой квартире останется две недели. Пока идет гной из раны, я на ногу ступить не могу и не должен» (РНБ. Ф. 850. № 98. Л. 531 об.). Но при этом заботился об устройстве своей московской жизни, сообщая сыну: «Н.П. Шипов пишет ко мне, что Бакунины предлагают свою даровую квартиру, за которую они уже деньги заплатили до сентября. Чего же лучше? Побывай у Бакуниных, благодари их от нас и устрой это дело. В доме Шиповых на Лубянке ты можешь узнать, где квартируют Бакунины» (там же. Л. 530).

Писатель скончался в Париже 20 (8) мая 1864 г.

Список литературы

1. *Алексеева Е.Д.* С.П. Шевырѐв в общественной жизни дореформенной России : дис. ... канд. ист. наук. – Москва, 2006. – 287 с.
2. *Беляева И.А.* Русские отражения истории о Белакве: Тентетников, Обломов, Лаврецкий // Два века русской классики. – 2024. – Т. 6, № 2. – С. 82–111.
3. *Гуськов С.Н.* Гончаров и Гоголь : об одном парадоксе в истории текста «Обломова» // Обломов : константы и переменные : сборник научных статей. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2011. – С. 124–132.

**Лекции-беседы С.П. Шевырёва в русских колониях Флоренции
и Парижа о писателях-современниках (по архивным материалам)**

4. [Иванцов-Платонов А.М., свящ.] О положительном и отрицательном отношении к жизни в русской литературе. Статья первая // Русская беседа. – 1859. – Кн. 1, отд. 3. – С. 1–46.
5. *Коровин В.Л.* С.П. Шевырёв – историк древней и новой русской литературы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2024. – № 5. – С. 9–19.
6. *Лободанов А.П.* Очерки из истории отечественной италянистики. – Москва : БОС, 2013. – 352 с.
7. *Маньянини Э.* Италия Степана Шевырёва // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. / под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. – Томск : Изд-во Томского университета, 2009. – С. 363–372.
8. *Маркович В.М.* Уроки Шевырёва // Шевырёв С.П. Об отечественной словесности. – Москва : Высшая школа, 2004. – С. 8–56. – (Классика литературной науки).
9. *Мартынов В.А.* Эпизод из жизни «русской идеи». С.П. Шевырёв. – Омск : Изд-во Омского государственного университета, 2011. – 331 с.
10. [Модзалевский Б.Л.]. Рубини Иосиф Павлович / Г.Б. // Русский биографический словарь. – Петроград : издание Русского исторического общества, 1918. – Т. [17]: Романова – Рясковский. – С. 385–386.
11. *Песков А.М.* У истоков философствования в России : русская идея С.П. Шевырёва // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 7. – С. 123–139.
12. *Петров Ф.А.* С.П. Шевырёв – первый профессор истории российской словесности в Московском университете. – Москва : Альтекс, 1999. – [1], 57 с.
13. *Погодин М.П.* Воспоминание о Степане Петровиче Шевырёве. – Санкт-Петербург : печатня В. Головина, 1869. – 60 с.
14. *Рамазанова Г.Г.* Некоторые штрихи к портрету С.П. Шевырёва (новые документальные свидетельства о нем) // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 34 (172), вып. 36. – С. 86–90.
15. *Ратников К.В.* Степан Петрович Шевырёв и русские литераторы XIX века : [в 2 ч.]. – Челябинск : Околица, 2003–2007. – [Ч. 1]. – 180 с. ; ч. 2. – 219 с.
16. *Ратников К.В.* Роль С.П. Шевырёва в развитии русской науки, литературы и журналистики. – Челябинск : [б. и.], 2008. – 384 с.
17. *Ратников К.В.* Степан Петрович Шевырёв в культурном процессе XIX века. – Санкт-Петербург : Росток, 2024. – 576 с.
18. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Наука, 1987–1988. – Т. 3. – 704 с. ; т. 5. – 642 с.
19. *Цветкова Н.В.* С.П. Шевырёв – критик, историк, теоретик литературы (1830-е годы). – Псков : Псковский ГПУ, 2008. – 203 с.
20. *Цветкова Н.В.* Книга С.П. Шевырёва «Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году» (СПб., 1884) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2015) : в 2 ч. Ч. 2. Литературоведение. Лингвистика : сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2016. – С. 73–80; Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2016) : в 2 ч. Ч. 2. Литературоведение. Лингвистика : сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2017. – С. 66–73.

21. Шевырёв С.П. История русской словесности, преимущественно древней. Ч. 1–4. – Москва : Университетская типография, 1846–1860.
22. Шевырёв С.П. Путевые впечатления С.П. Шевырёва от Москвы до Флоренции (1860) // Русский архив. – 1878. – № 5. – С. 69–87.
23. Шевырёв С.П. Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году С.П. Шевырёвым / [предисл. Я.К. Грота]. – Санкт-Петербург : типография Академии наук, 1884. – [2], IV, 280, 29 с. – (Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук ; т. 33, № 5).
24. Шевырёв С.П. Полн. собр. литературно-критических трудов : в 7 т. Т. 1–6 / под общ. ред. А.Н. Николюкина. – Санкт-Петербург : Росток, 2019–2024. – Изд. продолжается.
25. Шевырёв С.П. Стихотворения. Драматические произведения. Переводы. Поэма / вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. С.В. Березкиной. – Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома : Вита Нова, 2022. – 640 с. – (Новая Библиотека поэта).
26. Colucci M. Una storia fiorentina della letteratura russa // Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli / a cura di P. Frassica. – Alessandria : Edizioni dell’Orso, 1992. – P. 63–74.
27. [Shevyrev S.P., Rubini G.] Storia della letteratura russa per Stefano Scéviref e Giuseppe Rubini. – Firenze : Felice Le Monnier, 1862. – [4], XII, 346 p.

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.133.1:801.6

DOI: 10.31249/lit/2025.02.02

БЕЛАВИНА Е.М.¹ СЛОГОВОЙ АНЖАМБЕМАН, ИЛИ МЕТРИЧЕСКИЙ ТМЕЗИС В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ[©]

Аннотация. Поэзия, высшая форма бытия национального языка (Эткинд), считается словесным искусством, в котором помимо языковых границ выстраиваются иные границы некой системы единиц, создающие дополнительные уровни означивания. Просодическими модификаторами, связанными со смыслопорождением, могут выступать пауза в конце стиха, пауза в цезуре и другие типы пауз. В статье анализируется явление организации поэтической речи, связанное с несовпадением метрических, графических и лингвистических границ словесного материала: слоговой перенос (Квятковский), который некоторые французские стиховеды называют «метрическим тмезисом» (Бакес). Возведение слогового переноса к античной риторической фигуре, которая предполагает расщепление составного слова или застывшего идиоматического выражения на две части при помощи вставки одного или нескольких слов, заставляет задуматься о статусе переноса и пробела в поэтическом тексте, его роли в процессе означивания.

Ключевые слова: современная французская поэзия; анжамбеман; перенос; тмезис, французская метрика.

Для цитирования: Белавина Е.М. Слоговой анжамбеман, или Метрический тмезис в современной французской поэзии // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7:

¹ **Белавина Екатерина Михайловна** – кандидат филологических наук, доцент филологического факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»; kat-belavina@yandex.ru

© Белавина Е.М., 2025

Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 29–38. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.02

Поступила: 29.12.2024

Принята к печати: 10.02.2025

BELAVINA E.M.¹ Broken rhyme, or Metrical tmesis in modern French poesis[©]

Abstract. Poetry, the highest form of the national language (Etkind), is considered to be a verbal art in which, in addition to linguistic boundaries, other boundaries of a certain system of units are constructed, which create additional levels of signification. Prosodic modifiers associated with meaning-making can be a pause at the end of a verse, a pause in a caesura and other types of pauses. The article analyses the phenomenon of poetic speech organisation connected with the mismatch of metrical, graphic and linguistic boundaries of verbal material: syllabic transfer (Kviatkovski), which some French verse scholars call ‘metrical tmesis’ (Backes). The elevation of syllabic transposition to an ancient rhetorical figure, which implies the dissection of a compound word or a idiomatic expression into two parts by inserting one or more words, makes us think about the status of transposition and space in the poetic text, its role in the process of signification.

Keywords: modern French poetry; enjambement; broken rhyme, split rhyme; tmesis, French metrics.

To cite this article: Belavina, Ekaterina M. “Broken rhyme, or Metrical tmesis in modern French poesis”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 29–38. DOI: 10.31249/lit/2025.02.02 (In Russian)

Received: 29.12.2024

Accepted: 10.02.2025

Изучение поэтического языка образует междисциплинарное поле, включающее сферу интересов литературоведов и лингвистов. Поэзия, «высшая форма бытия национального языка» [Эт-кинд, 2018, с. 12], считается словесным искусством, в котором помимо языковых границ выстраиваются иные границы некой системы единиц, создающие дополнительные уровни означивания. Просодическими модификаторами, связанными со смыслопорож-

¹ **Belavina Ekaterina Mikhailovna** – Candidate in Philology, Associate Professor at the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; kat-belavina@yandex.ru

© Belavina E.M., 2025

дением, могут выступать пауза в конце стиха, пауза в цезуре и другие типы пауз.

Структурное явление, связанное с расчленением составного слова или застывшего идиоматического выражения посредством одного или более слов, в античном стихе называлось тмеза или тмезис (tmèse). Эту фигуру можно встретить в современной поэзии и прозе как на французском, так и на русском языках. В словаре поэтики и риторики тмеза названа микроструктурной фигурой: «Тмезис – тмеза в риторике – это микроструктурная фигура. Она заключается в разделении с помощью вставленной последовательности двух составных частей сложного слова или словосочетания.

Пример. Et ils mangèrent donc, les pommes, bien vieilles, de terre» [Aquiен, Molinié, 1999, p. 377–378].

Выражение “pommes de terre” (картошка, досл. земляное яблоко) в приведенном авторами примере разбито на составляющие эпитетом, что создает как минимум эффект остранения, замедляя и дезавтоматизируя чтение. В зависимости от контекста тмеза может иметь комический эффект, возвышать стиль и / или придавать речи оттенок архаичности.

В стихотворении Поля Валери «L’abeille» выражение «quelle que» (какой бы ни) разбито на две строки эпитетами:

Quelle, et si fine, et si mortelle
Que soit ta pointe, blonde abeille
[Валери, 2017, с. 46]

Однако в переводе Алексея Кокотова тмеза отсутствует:

О сколь смертельно это жало,
Пчелою я напуган белой.
[Валери, 2017, с. 47]

Это различие, впрочем, не определяет качество перевода, но лишь заставляет размышлять о природе языка поэзии и тех специфических, едва различимых, границах, которые в ней возникают, но чаще всего не могут быть воспроизведены на другом языке.

Рассмотренные выше примеры соответствовали определению античного тмезиса в риторике, но французский стиховед Жан-Луи Бакес называет тмезисом слоговой перенос, встречающийся у Поля Верлена:

Dont, hélas! je reviens avec le bruit qui grise

D'un tambourin, bruyant sans doute mais gentil

D'être, grâce à votre talent de femme exquise-

Ment amusante, décoré d'un doigt subtil.

[Verlaine, 1992, p. 590]

В какой-то мере можно считать и наречие *exquisement* составным словом, поскольку этимологически оно происходит от прилагательного *exquise* (изящная)+ *mēns, mentis* f. (образ мысли, манера). Верлен создает рифму с каламбурным эффектом: наречие распадается на две лексемы *exquise* и *ment*, каждая из которых способна образовывать синтагмы. *Femme exquisite* – изящная женщина, *ment* – глагол *mentir* (лгать) в 3-м лице единственного числа настоящего времени, который формально может относиться к женщине (*femme*) или к таланту (*talent*), создается неоднозначность, что заставляет читателя возвращаться глазами к началу строки в поисках потенциального подлежащего. Кроме того, *femme exquise* – положительная характеристика, комплимент, а *exquisement amusante* (досл. изысканно забавная) – звучит иронией, обращает в шутку послышавшийся комплимент, переноса ударение на прилагательное *amusante*. Бакес называет это не каламбуrom, а именно тмезисом¹.

В том же стихотворении прием слогового переноса встречается и в предыдущей строфе:

A la nouvelle de ce départ déplorable

Si je n'avais l'orgueil de vous avoir, à ta-

Ble d'hôte, vue ainsi que tel ou tel rasta

Et de vous devoir ce sonnet point admirable.

[Verlaine, 1992, p. 590]

В данном примере наблюдается характерное для Верлена обилие внутренних созвучий. *Déplorable* могло бы рифмоваться с **à ta / Ble** и с *admirable*. Слово *table*, в обыденной речи односложное, делится на два слога по правилам чтения силлабики и первым слогом рифмуется со следующей строкой (смежная рифма *ta- / rasta*).

¹ Письмо от 4 февраля 2024 г.

Бакес уточняет, что речь идет именно о метрическом тмезисе¹ (а не о риторической фигуре). Таким образом, речь идет о границе стиха, не совпадающей с границами лексем.

Французский философ, лингвист, стиховед, психоаналитик Жан-Клод Мильнер вносит понятие границы, предела, ограничения (*limite*) в свое определение поэтического языка: «В языке возможен стих, как только появляется возможность вводить фонологические границы без учета синтаксической структуры» [Milner, 1982, p. 300].

В российской терминологии привычнее говорить о разновидности анжамбемана, слоговом переносе: «Слоговой П. в метрическом стихе – редкий прием; он встречается в случае, когда стоящее в конце строки слово по своему слоговому объему превышает долевого объема стиха, вследствие чего конец этого слова ритмически относится к следующему стиху» [Квятковский, 1966, с. 208]. Традиционно считается, что переход на новую строку маркирует паузу в конце стиха. Анжамбеман (в своей крайней форме – слоговой перенос) происходит из-за несовпадения сегментации фонетической цепи на уровне синтаксиса и на уровне метрики. На практике в сценической речи при публичном чтении поэтических текстов не рекомендуется маркировать перенос (анжамбеман) паузой².

Анжамбеман, помещающий паузу внутри слова, был редким явлением в XIX в., но получил значительное распространение в современной поэзии. Рассмотрим случаи слогового переноса и статус пробела с переходом на следующую строку у поэтов XIX и XX вв. Гюстав Кан, без восхищения цитируя стихи Теодора Банвиля об актрисе Алисе Ози (*Alice Ozy*, 1820–1893), покорившей и Банвиля, и Гюго, противопоставляет такое «вольное» построение стиха свободе верлибра: «В упомянутых стихах истинной единицей является не условный размер стиха, а симультанная остановка смысла и предложения на любой органической доле стиха и мысли. Это единство состоит из числа (или ритма) гласных и согласных, которые являются органичной и независимой ячейкой смысла. В результате ро-

¹ « La tmèse qui m'intéresse est celle du métricien. Je parle de tmèse quand un mot est coupé entre deux vers.

Il faut prendre soin de ne pas confondre grammaire et métrique. La grammaire préside à une organisation du texte. La métrique étudie une autre organisation du texte, qui se superpose à la précédente et peut entrer en conflit avec elle. La tmèse métrique est un exemple de ces conflits possibles » (Письмо от 9 ноября 2024 г.).

² Сходные тенденции отмечены Бакесом: «Многие актеры декламируют стихи, не делая никакой паузы, когда ее требует смысл, и не один учитель учит своих учеников готовиться к декламации, локализуя все enjambements» [Bacqué, 1974, p. 22].

мантические вольности, акробатически преувеличенные, можно найти в таких стихах:

Les demoiselles chez Ozy
Menées.
Ne doivent plus songer aux hy-
Ménées.

Они звучат фальшиво в своей интенции к свободе, потому что в них есть остановка для уха, которая не мотивирована никакой остановкой смысла» [Kahn, 1902, p. 166].

Название сборника Банвиля «Акробатические оды» (*Odes funambulesques*, 1857) метафорически отражает абсолютный контроль над формой внутри силлабической традиции. Такой подход полностью противопоставлен принципам свободного стиха, которые стремился сформулировать Кан.

Слоговой перенос (анжамбеман) участвует в каламбурном механизме и меняет расстановку ударений в разделенных словах в приведенных примерах и в строфе, приписываемой Бодлеру, в которой метафорически представлен новаторский потенциал данного приема:

“Ces vers-là
mènent à l’A
-cadémie”¹.

Если в рассмотренных выше примерах слоговой перенос (анжамбеман) внутри традиционной силлабики поддерживал рифменное оформление стиха, то в следующих примерах можно видеть, что он употребляется без необходимости звукового повтора, так, например, в переводе трагедии Эсхила «Эвмениды» Поля Клоделя:

LE CŒUR. Voici la loi nouvelle, voici
Toute catastrophe, si
La Thèse prévaut,
L’opprobre de ce parricide !
Voici la pente fa-
Cile qui tout entraîne !
Voici aux mains des enfants le
Poignard pour le cœur des pères.
[Claudel, 2011, p. 965]

¹ «Этот анонимный сонет был опубликован в иллюстрированной газете *La Silhouette* 1 июня 1845 г., сначала его приписывали Бодлеру по свидетельству издателя Пуле-Маласси в 1865 г., затем Бодлеру и Банвилю, затем только Банвилю, по мнению Огюста Витю, друга юности Бодлера» [Baudelaire, 1968, p. 191].

Весь текст представляет собой нерифмованный свободный стих, но при этом речь идет о переводе античной трагедии. Слоговой анжамбеман уже не несет ни каламбурного, ни игрового, ни пародийного оттенка.

Бакес комментирует данный пример, подчеркивая независимость метрики, ее самостоятельность, автономность: «Любая конкретная интерпретация процитированных текстов, очевидно, должна учитывать значение этих тмезисов. Но с точки зрения общей метрики эти примеры служат для укрепления, независимо от их интерпретации, тезиса об автономности метрики» [Bacqué, 1974, p. 25].

Для понимания значения данного приема, кроме острающего эффекта, замедляющего чтение, сбивающего глазной ритм, возможно, нужно провести отдельное исследование со сравнением оригинала и других переводов трагедии.

У авторов XX в. слоговые анжамбеманы появляются в нерифмованных текстах, то есть не могут быть объяснены требованиями благозвучия и регулярности:

Les pentes plus sèches sont en
proie aux broussailles... très denses avec le
Timbre caractéristique, il y a aussi les cous-
Sinets de genévrier et l'abardal, comme ils
Disent, coriace et vénéneux.

[Roche, 1968, p. 26]

В тексте Дени Роша нет языковой игры ради комического эффекта, ради каламбура. Знание значений частей слова *coussinets*, оказавшихся в разных строках (*sous* – шея, *sinet* – рыба-синец), ничего не добавляет к пониманию текста. В этом примере часть слова после слогового переноса написана с заглавной буквы, что является элементом графического кода поэтического языка (слова при переносе в прозе пишутся со строчной буквы). Можно предположить, что такое замедление чтения острашением написания с разбивкой на две строки в сочетании с диалектными элементами (*abardal* – окситан. «рододендрон») затрудняют чтение и на уровне когнитивных процессов создают метафору трудно проходимой чащи (*broussailles*).

У Франка Веня слоговой анжамбеман (метрический тмезис) затрагивает два стиха в верлибре, расположенном в виде двустиший, причем части слова находятся в разных строках:

Je suis cet homme-là qui tant et tant, crut aux ver-

Tiges et qui, désormais dans la déchirure du lan-
gage se tient, regard clair, miné toutefois, blessé

Dans la fêlure du monde où les plaies suintent.

[Anthologie, 2000, p. 468]

В данной цитате два слоговых анжамбемана оформлены по-разному: *vertige* (досл. головокружение) разделено на две части: *ver* (досл. червь, омофон с *vers* – стих) и *tige* (досл. – стебель), которые не имеют самостоятельного участия в образности стихотворения, но влияют на процесс чтения. Перенос и пробел в целую строку является элементом означивания, на графическом уровне поддерживающим метафору разрыва (*déchirure*), раны (*plaie*), трещины (*fêlure*).

Поэт показывает, что пробел между строками в иерархии воображаемых пауз более значим тем, что при переносе на следующую строку внутри строфы использует заглавную букву в *ver-//Tige* и строчную в *lan-//gage*.

Функциональная фоника создает звуковую лупу, работающую со вниманием и ценностью, управляет вниманием читателя, замедляя или ускоряя чтение, заставляя некоторые отрезки лингвистического материала отправлять в долгосрочную память, из-за дополнительной обработки (неоднозначность, нонсенс, нарушение сочетаемости и др.).

Слоговой перенос следует считать одним из просодических модификаторов, который управляет глазным ритмом, меняет способ чтения: «Именно вертикальное взаимодействие знаков способствует нелинейному и неоднократному прочтению текста» [Поэзия, 2016, с. 462].

Возможно, Бакес, называя слоговой анжамбеман метрической тмезой, возводит термин к его этимологии (др.-греч. τμήσις, разрезание, разрубание, рассечение), подчеркивая особый статус нелинейной паузы-пробела¹. При этом становится очевидна связь с переносом лексем через цезуру и необходимость комплексного

¹ Так, например, у Тынянова пауза в конце строки приобретает выразительный эпитет: «...мертвая пауза, т.е. иррациональное пустое время, употребляемое в качестве разделов» [Тынянов, 1924, с. 28].

изучения пауз в поэтической речи с учетом новых данных когнитивистики.

Метрическая тмеза, понимаемая как разбиение слова на две строки, – один из элементов подтачивания французской силлабической системы, связанный с процессом смыслопорождения. Анализ тмезиса встраивается в размышление о соотношении графической организации текста и звукового образа стиха, помогает выстроить типологию пауз, подчеркивающих несовпадение языковых границ и границ, связанных с национальной системой стихосложения.

Метрический тмезис, построенный на механизме двойной сегментации (лексической и метрической) в конце стихотворной строки, находится в ряду фигур, родственных *какемфатону* (сдвигу, *каламбуру*), с одной стороны, а с другой стороны, должен рассматриваться в иерархической системе пауз (наряду с переносом через *цезуру*).

В типологии пауз (паузы между лексемами, паузы в *цезуре*, пауза в конце стихотворной строки, пауза при *анжамбемане*) особое место должна занять *псевдопауза* слогового анжамбемана (метрического тмезиса). Название этого микроструктурного элемента поэтического языка, найденное во французском сегменте европейского стиховедения, можно рассматривать как свидетельство неоднозначности данного явления литературы и необходимости системного описания пауз – «крошечных молчаний огромной важности».

Список литературы

1. *Валери П.* Стихотворения / пер. с фр., сост., послесл. А. Кокотова. – Москва : Текст, 2017. – 349 с. – (Билингва).
2. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
3. *Поэзия : учебник / Азарова Н.М., Корчагин К.М., Кузьмин Д.В., Плунгян В.А. [и др.].* – Москва : ОГИ, 2016. – 886 с.
4. *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. – Ленинград : Academia, 1924. – 140 с.
5. *Эткинд Е.* Исследования по истории и теории художественного перевода. Книга 1. Поэзия и перевод. – Санкт-Петербург : ИД “Петрополис”, 2018. – 423 с.
6. *Anthologie de la poésie française du XX siècle.* – Paris : Gallimard, 2000. – 689 p.
7. *Aquien M., Molinié G.* Dictionnaire de rhétorique et de poétique. – Paris : Librairie Générale Française, 1999. – 753 p.

8. *Backès J.-L.* La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature // *Littérature*. – 1974. – N 14 : L'effet littéraire. – P. 19–35.
9. *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes. – Paris : Seuil, 1968. – 760 p. – (Coll. « L'intégrale »).
10. *Claudé P.* Les Euménides in Théâtre / édition publiée sous la dir. de D. Alexandre, M. Autrand. – Paris : Gallimard, 2011. – 1776 p. – (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
11. *Kahn G.* Symbolistes et décadents. – Paris : Léon Vanier, 1902. – 429 p.
12. *Milner J.-C.* Réflexions sur le fonctionnement du vers français. Ordres et raisons de langue. – Paris : Seuil, 1982. – 375 p.
13. *Roche D.* Éros énergumène. – Paris : Seuil, 1968. – 200 p.
14. *Verlaine P.* Œuvres en poétiques complètes. – Paris : Gallimard, 1992. – 1192 p.

КОЛЕСНИКОВ Ф.Ю.¹ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА В РОМАНЕ П.-А. ЛЕЗОРА «СЕРДЦА И УТРОБЫ»

Аннотация. В статье анализируются повествовательная техника первого романа П.-А. Лезора «Сердца и утробы» (1946) и высказывания о ней самого автора, а также современных ему литературных критиков. На основании этого анализа предлагается характеристика поэтики романа как модернистской. Устанавливается близость художественных принципов Лезора и Сартра. Суждения Г. Марселя и П. де Буадефра о поэтике Лезора помогают выявить, каким образом в ней раскрываются его представления о романном творчестве и его христианское мировоззрение. Интерпретируется название романа и указывается на то, как оно отражено повествовательной техникой. В заключение статьи приводятся слова Лезора, выражающие его концепцию романа.

Ключевые слова: католицизм; Лезор; модернизм; Мориак; «новый роман»; повествовательная техника; Сартр; точка зрения; французская литература; экзистенциализм.

Для цитирования: Колесников Ф.Ю. Повествовательная техника в романе П.-А. Лезора «Сердца и утробы» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 39–55. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.03

Поступила: 23.12.2024

Принята к печати: 10.02.2025

KOLESNIKOV Ph.Yu.² Narrative technique in the P.-A. Lesort's novel *Les reins et les cœurs*

¹ **Колесников Филипп Юрьевич** – аспирант филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы; flik95@mail.ru

© Колесников Ф.Ю., 2025

² **Kolesnikov Philipp Yuryevich** – postgraduate student at the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Department of Modern Western European Languages and Literatures; flik95@mail.ru

© Kolesnikov Ph. Yu., 2025

Abstract. The article analyses the narrative technique of P.-A. Lesort's first novel *Les reins et les cœurs* (1946) as well as the author's own and contemporary literary critics' statements about it. On the basis of this analysis, we characterise the novel's poetics as modernist. Some artistic principles common to Lesort and Sartre are established. The opinions of G. Marcel and P. de Boisdeffre on Lesort's poetics help to show how it reveals his ideas about the novel and his Christian worldview. We interpret the novel's title and point out the way it is reflected in its narrative technique. In conclusion, we propose a quote by Lesort that expresses his conception of the novel.

Keywords: catholicism; existentialism; French literature; Lesort; Mauriac; modernism; narrative technique; "nouveau roman"; point of view; Sartre.

To cite this article: Kolesnikov, Philipp Yu. "Narrative technique in the P.-A. Lesort's novel *Les reins et les cœurs*", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 2, 2025, pp. 39–55. DOI: 10.31249/lit/2025.02.03 (In Russian)

Received: 23.12.2024

Accepted: 10.02.2025

Творчество Поля-Андре Лезора (Paul-André Lesort, 1915–1997) мало изучено как на его родине, во Франции, так и в нашей стране. Он родился в нормандском городе Гранвиле и был четвертым ребенком в семье историка-архивиста Андре Лезора. Несколькими годами позже семья переехала в Версаль. Лезоры были католиками, поэтому сына отдали учиться в школу братьев-маристов. В 1930-е годы он получил юридическое образование в Сорбонне, прошел подготовку в военной школе Сен-Сир и начал работать в Сосьете Женераль. В июне 1940 г., в ходе военных действий против немецкой армии, Лезор, руководивший небольшим пулеметным подразделением, попал в плен и вместе с сотнями тысяч других французских военнослужащих был отправлен в Германию. Он попал в концентрационный лагерь для офицеров и пробыл в заключении (дважды его переводили в другие лагеря) почти до окончания войны, до апреля 1945 г., когда был освобожден наступавшей британской армией. Находясь в заключении, Лезор познакомился с Полем Рикёром, Микелем Дюфреном, Роже Икором и другими французскими интеллектуалами. Рикёр и Икор стали его близкими друзьями на всю жизнь. В тот же период Лезор начал работать над своим первым романом, «Сердца и утробы»

(*Les reins et les cœurs*), завершил его после освобождения и опубликовал в издательстве «Плон» в декабре 1946 г. В 1947 г. за это произведение писатель был удостоен литературной премии имени Макса Барту. Хотя роман был создан в годы войны, он почти не затрагивает эту тему. Действие разворачивается в 1933–1935 гг. и описывает частную жизнь представителей парижской буржуазии и интеллигенции.

В «Сердцах и утробах» можно выделить две основные сюжетные линии, а также несколько сопутствующих, побочных. Центральная сюжетная линия представляет собой отрезок жизненного пути Мишеля Этьена и его жены Андре. Мишель – 33-летний юрист, сотрудник парижской парфюмерной компании «Тетис», католик, отец шестилетней девочки. Его история построена на конфликте между его идеалом и той жизнью, которую он ведет. В свое время (за несколько лет до действия романа) он не стал добиваться ученой степени и сделал выбор в пользу офисной работы в престижной фирме, что позволило ему вести обеспеченную жизнь с молодой женой. Во время родов у нее обнаружилось тяжелое заболевание сердца, из-за которого паре пришлось отказаться от надежды завести еще детей. Вступать в интимную связь без намерения родить ребенка они не готовы по религиозным соображениям. Таким образом, Мишель лишается возможности иметь нескольких детей и поддерживать телесную связь с женой, и его начинает угнетать семейная жизнь.

Когда эта сюжетная линия частично находит разрешение, в активную фазу вступает другая, которая до того была едва намечена: это более традиционный любовный сюжет – история отношений юной Женевьевы Лавале и ее коллеги по химической лаборатории, молодого ученого Эмманюэля Вальмона. Эта сюжетная линия построена на конфликте мировоззрений двух влюбленных: Женевьева – жизнелюбивая девушка из католической семьи, а Эмманюэль – неверующий рационалист, ставящий превыше всего поиск истины и научные достижения.

Две другие небольшие побочные сюжетные линии, развивающиеся параллельно описанным выше, сосредоточены на отношениях между супругами Жаном и Колетт Ношре, а также Эженом (братом Женевьевы) и Сюзанной Лавале. Первая из этих сюжетных линий по типу конфликта совпадает с историей Мишеля, однако здесь главным действующим персонажем является женщина – Колетт, у которой тоже идеал семейной жизни расходится с реальностью. По этой причине связанный с Колетт небольшой сю-

жет пересекается с событиями центральной сюжетной линии. История Эжена и Сюзанны типологически близка истории Эмманюэля и Женевьевы – тоже построена на антагонизме мужчины и женщины, – однако здесь герои уже состоят в браке, и причиной конфликта между ними является не разница мировоззрений, а ревность или переменчивое настроение. В романе присутствуют и другие, намеченные в общих чертах и не всегда находящие разрешение малые сюжетные линии.

Композиция романа организована следующим образом. Он состоит из 46 глав, в каждой из которых повествование ведется с точки зрения одного из 19 персонажей (некоторые из них неоднократно становятся фокусом повествования). Название каждой главы, помимо ее номера, содержит имя персонажа и точную дату (включая день недели), к которым относятся события (например: I. – Michel Estienne. Mardi 17 octobre 1933). Первая глава датирована 17 октября 1933 г., последняя – 26 января 1935 г. Таким образом, в рамках повествуемой истории события романа занимают примерно один год и три месяца. Местом действия является Париж, его пригород Сен-Клу и вымышленная нормандская деревня Банвиль.

Особенности повествовательной техники романа связаны с использованием точки зрения и разделением между текстом нарратора и текстом персонажей. Приведем примеры повествования из первой главы романа. В ее названии стоит имя персонажа: «Мишель Этьен» – это указание на точку зрения, которая будет использоваться при наррации. В самом начале главы приводится текст приглашения на похороны господина Эжена Друэ – друга покойного отца Мишеля. Текст этот представляет собой официальный документ, оформленный в соответствии с шаблоном (в романе это отражено графическим оформлением), поэтому его можно считать, самое большее, выражением точки зрения приглашающих, которые, однако, не присутствуют лично. После текста приглашения, перечисляющего многочисленных родственников господина Друэ и сообщающего время и место отпевания и похорон, сразу следуют такие строки: «Что-то жалкое и комичное есть в том, как все эти живые кишат вокруг мертвого, словно жуки-могильщики вокруг дохлой мыши. Зачем требовать от тех, кто был знаком с господином Друэ, ценить в нем человека или писателя, чтобы они вдруг взяли и узнали в полном объеме всю его бессчет-

ную родню, которая им до сих пор была совершенно безразлична?»¹ [Lesort, 1946, p. 2].

И по особенностям оценочных суждений, и по стилю изложения ясно, что этот отрывок выражает субъективную точку зрения, однако отсутствуют графические признаки (например, кавычки), свидетельствующие о том, что перед нами прямая речь, передающая устное высказывание или ход мыслей героя. Отсутствуют такие признаки и в дальнейшем тексте, между тем как в нем, помимо изложения мыслей, появляется изображение совершающихся действий и, наконец, указание на того, кто размышляет и наблюдает происходящее: это Мишель Этьен, имя которого вынесено в название главы. После размышлений по поводу приглашения (пока без эксплицитного указания на того, кто размышляет) читаем:

– Это сообщение о дедушке Друэ? – говорит Андре.

– Да, похороны завтра.

Андре намазывает масло на кусок хлеба. Дает Жаннине, потом берет приглашение. Дедушка Друэ умер в восемьдесят два года. А ему, Мишелю, тридцать три. Если он должен прожить столько же, то остается еще почти пятьдесят лет. Пятьдесят лет! Что же будет? Все на кону уже сейчас: карьера, семейный очаг, дети. <...>

Страница спектаклей. Он уже несколько месяцев не был в театре. «Андре, как ты смотришь на то, чтобы нам сходить в театр как-нибудь вечером?» Андре поднимает глаза, эти светлые глаза, похожие на маленькие серые озера, едва тронутые утренним светом. Поправляет белокурый локон, который выбивается из ее ровных прядей [Lesort, 1946, p. 3].

Мы видим, что все, воспринимаемое Мишелем, его мысли и чувства передаются без графического разделения, сплошным текстом, при этом везде используются личные местоимения и глаголы в 3-м лице, что позволяет приписать этот текст стороннему нарратору, а не самому Мишелю. Выделяются устные высказывания героев, для введения которых используются тире или кавычки: это прямая речь, она не принадлежит нарратору и представляет собой текст персонажей в чистом виде.

Если использовать предлагаемую В. Шмидом таблицу распределения признаков точки зрения по тексту нарратора (ТН) и

¹ Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, перевод мой. – Ф. К.

тексту персонажей (ТП) [Шмид, 2003, с. 204–205], то для приведенных отрывков, исключая прямую речь, мы получаем следующий результат:

	ТН	ТП
1) тема		+
2) оценка		+
3) лицо	+	
4) время		+
5) указ. ¹		+
6) функц. ²		+
7) лекс.		+
8) синт.		+

По большинству признаков отрывки относятся к точке зрения Мишеля. Во-первых, излагаются именно его мысли: сначала по поводу приглашения на похороны, которое он прочел, затем по поводу страницы спектаклей в газете, затем при взгляде на Андре (тема). Ясно, что и оценочные суждения выносятся им: его раздражает перечисление всех родственников господина Друэ, он размышляет о своем возрасте, беспокоится о своем будущем, испытывает желание сходить в театр, мысленно сравнивает глаза жены с поверхностью водной глади (оценка). В предложениях, показывающих то, что воспринимает герой («Андре намазывает масло...», «Андре поднимает глаза...»), используется настоящее время: оно передает время героя, его «сейчас», когда он наблюдает за действиями жены («время»). В наших отрывках есть по крайней мере один случай использования указательной лексики – «эти глаза» – и ясно, что здесь подразумевается: глаза Андре, которые Мишель так хорошо знает и видит перед собой в настоящий момент повествования. Что касается трех последних признаков, то отнести их к точке зрения героя, на наш взгляд, точно можно по крайней мере в первом из приведенных отрывков, но и во втором из них, пусть не на всем его протяжении, все-таки тоже можно видеть, что и языковая функция (экспрессивная: «Пятьдесят лет! Что

¹ Признаки указательных систем: лексика, указывающая на пространственное и временное положение.

² Признаки языковой функции: экспрессивной, изобразительной или апеллятивной.

же будет?»), и синтаксис с лексикой (сравнение глаз Андре с водной гладью), скорее, принадлежат сознанию Мишеля, чем внешне-го нарратора.

Тем не менее по грамматическому признаку лица приведенные отрывки относятся, скорее, к точке зрения нарратора, так как в них используются глаголы и личные местоимения в 3-м лице равным образом для передачи мыслей и чувств Мишеля и для изображения действий Андре, которые он наблюдает. Маловероятно, чтобы сам Мишель, точка зрения которого явно представлена в этих отрывках, повествовал о самом себе в 3-м лице (тогда это стало бы уникальным случаем применения в литературе XX в. повествовательной техники Ксенофонта и Цезаря). Скорее следует предположить, что мы имеем дело с недиегетическим нарратором (по терминологии Шмида), то есть не вовлеченным в повествуемую историю [Шмид, 2003, с. 202], который с большой точностью воспроизводит все происходящее с точки зрения персонажа, но за счет использования 3-го лица сохраняет некоторую дистанцию, не сливается полностью с героем. Эксплицитное выражение точки зрения героя в тексте, принадлежащем нарратору, соответствует использованию несобственно-прямой речи. Так как на протяжении всего романа текст нарратора выражает точку зрения того или иного персонажа (в зависимости от главы), на наш взгляд, можно говорить о том, что этот текст всегда представлен либо несобственно-прямой речью, либо таким типом речи, который в наибольшей степени близок ей по своим характеристикам¹.

В романе имеются места, относительно которых может возникнуть впечатление, что в них представлена больше точка зрения нарратора, чем героя, и что они не являются несобственно-прямой речью. Таково начало пятой главы («Эжен Лавале. Воскресенье, 10 декабря 1933»):

Лампочка приборной доски мягко освещает диски спидометров, на которых колышутся стрелки. Прицепленный стальным колечком к маленькому ключу, вставленному в приборную доску, другой маленький ключ, гладкий, качается. То он сверкнет, то потемнеет и над глухим и

¹ Ср. определение несобственно-прямой речи [Шмид, 2003, с. 224]: «Отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача ТП не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводящими словами (или их эквивалентами)».

ровным гудением мотора он через равные промежутки издает звуки: дзынь... дзынь-дзынь. В поле света, идущем от фар, блестящая дорога расчерчена параллельными полосами, и капот, словно накрытая попоной большая черная пасть, без устали глотает ее ленту с бешеной прожорливостью. Время от времени горсть камешков ударяет по кузову. Серое небо лежит на темных пашнях. Жильбер Друэ не двигается, его рука в перчатке из красной кожи лежит на руле, и кажется, что он не оказывает никакого действия на движение машины [Lesort, 1946, p. 46].

По грамматическому признаку лица отрывки относятся к точке зрения нарратора: 3-е лицо применялось, как мы видели, и в первой главе. Если брать остальные признаки, то по ним сложнее определить, чья точка зрения здесь выражена больше, так как почти во всех предложениях стиль нейтральный, оценочные суждения отсутствуют. Только в описании движения машины можно усматривать эмоциональную оценку – сравнение автомобиля со зверем, однако без дополнительных указаний ее сложно отнести к точке зрения нарратора или персонажа. Что, на наш взгляд, все же позволяет отнести этот отрывок в большей степени к точке зрения персонажа – это повествование в настоящем времени (которое соответствует времени, проживаемому героем) и изображение того, что может видеть только он. Несколькими строками ниже описание (так же без графического, лексического или грамматического выделения, как в первой главе) переходит в изложение мыслей, становится явным присутствие сознания персонажа, Эжена Лавале, и мы понимаем, что он едет в машине на переднем сиденье, рядом с водителем, его кузенном Жильбером. Таким образом, первые строки главы с их в целом нейтральным стилем описывают только то, что находится в поле зрения Эжена: действительно, человек, сидящий на переднем сиденье, видит ближе всего приборную доску и водителя, а впереди – капот, дорогу и часть пейзажа. Даже если приписывать это описание точке зрения нарратора, мы должны принять, что он находится на месте Эжена. Но поскольку описание сразу переходит в размышления героя, представляется, что более естественно и его тоже относить к герою, а значит, считать такой же несобственно-прямой речью, как выражение мыслей и чувств персонажа в формах 3-го лица.

В большинстве случаев текст романа не представляет серьезных трудностей для понимания того, чья точка зрения выражена в повествовании. В каждой главе повествование ведется в 3-м лице, как бы безлично, однако при этом оно выражает точку зрения

персонажа, чье имя вынесено в название главы: фактически оно представляет собой поток мыслей, чувств, восприятий героя (того, что он видит, слышит, иным образом ощущает; при этом устные высказывания хотя и передаются прямой речью, тоже относятся к массиву всего того, что герой воспринимает, – отсюда становятся возможны искаженные, неполные, пропущенные фразы в прямой речи). Таким образом, повествование оказывается как бы пропущенным через сознание персонажа, а так как героев много, рождается множественность точек зрения, выраженных в мыслях и восприятии, которые могут не совпадать или совпадать только частично.

Такого рода яркая субъективность повествования и его построение как чередование точек зрения героев позволяет охарактеризовать поэтику романа Лезора как модернистскую. В этом отношении он близок к романам У. Фолкнера, В. Вулф, А. Дёблина, М. Пруста, Ж.-П. Сартра. Повествование в «Сердцах и утробах» при использовании в нем форм 1-го лица вполне могло бы стать подобным, например, повествованию в романах Фолкнера «Шум и ярость» (в его второй и третьей главах) или «Когда я умираю». Однако стремление представить субъективное восприятие мира объективно, через использование форм 3-го лица, обилие описаний внешнего мира, воспринимаемого героями, сближает «Сердца и утробы» с поэтикой «нового романа», таких произведений, как «Ревность» и «В лабиринте» А. Роб-Грийе (отчасти с романом «Изменение» М. Бютора, где используются формы 2-го лица). Эта особенность, замеченная, но не вполне понятая в конце 1940-х годов, впоследствии толковалась критиками именно как предвестие «нового романа». Так, Пьер Коньи писал в 1963 г.: «Даже самый зоркий пророк не смог бы предвидеть, что спустя лишь несколько лет после “Сердец и утроб” расцветет новая школа романа и вчерашний ученик окажется в положении предтечи – впрочем, на это обратили недостаточно внимания. <...> ...начиная с 1952 г. появлялись романы Роб-Грийе, Клода Симона, Натали Саррот, которые благосклонно принимали, и никто не отдал себе отчета в том, что они, по крайней мере частично, продолжали линию “Сердец и утроб”» [Cognu, 1963, p. 147–148]. Однако в 1947 г. именно Эмиль Анрио, литературный критик, который десять лет спустя создал термин «новый роман» (употребленный им в негативном смысле), отмечал в рецензии на «Сердца и утробы»: «В каждой главе Лезор применяет смешанный прием, который заключается в том, что он дает персонажу, выведенному на первый план, думать, участво-

вать в разговоре или произносить монолог, а потом возвращается к объективному описанию, где слово снова принадлежит романисту. Отсюда проистекает <...> смешение “я” и “он” или “она”, в котором иногда довольно сложно разобраться...» [Henriot, 1947] Наш взгляд, в романе нет объективных описаний, но, как мы постарались показать, даже описания, даваемые в 3-м лице, все равно даются с точки зрения героя. Поэтому и смешения меньше, чем утверждает Анрио: формы 1-го лица в романе употребляются только в устных высказываниях персонажей, во всех остальных случаях, даже при изложении их мыслей, используется 3-е лицо; Впрочем, именно повсеместное использование 3-го лица действительно иногда может затруднить понимание, к кому оно относится.

Несмотря на неточность в описании литературной техники, Анрио правильно связал причины ее особенностей с авторской позицией. В той же рецензии критик пишет о Лезоре: «Он утверждает, что нужно дать им [персонажам. – Ф. К.] самим говорить то, что они чувствуют и думают, показывать их чувствующими и думающими, а не ставить себя на их место, потому что в этом случае они будут только творениями своего автора. Как будто герои романа не являются во всех отношениях творениями романиста <...>! Но именно здесь вмешиваются метафизические воззрения Лезора: мы не знаем других людей, мы судим о них только по внешним признакам <...> для романиста пытаться объяснить другого – значило бы ставить себя на место Бога...» [Henriot, 1947]. Вспомним, что Ж.-П. Сартр упрекал Ф. Мориака в своей статье 1939 г. «Франсуа Мориак и свобода» именно в том, что тот в своих романах занимает по отношению к персонажам позицию Бога [Сартр, 1997, с. 275]. Г. Марсель, написавший предисловие к «Сердцам и утробам», отмечает в нем единомыслие Лезора и Сартра [Lesort, 1946, р. II]: они оба считают, что автор не вправе объяснять персонажей, включать свое мнение о них в повествование об их жизни.

Конкретные упреки Сартра Мориаку заключались в том, что тот неоднозначно использовал в повествовании формы 3-го лица. В одном и том же романе («Конец ночи») эти формы используются как для выражения в повествовании точки зрения персонажа, так и точки зрения внешнего, недиегетического нарратора, который не только излагает все мысли и чувства персонажей, но и объясняет их причины, выносит оценки и иногда пересказывает речи героев: «Сначала он [Мориак. – Ф. К.] дает нам понять, что расскажет обо всем с точки зрения Терезы, и действительно <...> мы

тотчас ощущаем прозрачную толщу чужого сознания. Но через несколько страниц, когда мы все еще полагаем себя в нем, мы, оказывается, уже его покинули, мы – вовне, вместе с Мориаком, мы разглядываем это сознание» (перевод статьи Сартра – Л. Зониной, М. Зониной) [Сартр, 1997, с. 271–272]. По мнению Сартра, такое чередование в одном и том же повествовании точек зрения – ограниченных, принадлежащих персонажам, и точки зрения всеведущего нарратора, выносящего о героях суждения, недопустимо: «Персонажи романа живут по своим законам, и строжайший из них состоит в том, что романист может быть свидетелем или сообщником, но ни в коем случае – тем и другим одновременно. Вне или внутри» [Сартр, 1997, с. 278]. Независимо от того, был ли Лезор знаком со статьей Сартра (это неизвестно, но вероятно, что был), следует заметить, что использование 3-го лица в его литературной технике последовательно: точка зрения в повествовании принадлежит героям, и нигде 3-е лицо не используется для вынесения оценок или суждений о происходящем со стороны нарратора.

В предисловии к роману Марсель, как и Анрио, размышляет о причинах, побудивших Лезора повсеместно использовать формы 3-го лица: «Зададутся вопросом, почему, каждый раз занимая личную точку зрения (*une perspective personnelle*), автор не прибегает к внутреннему монологу и, несмотря ни на что, использует третье лицо, как обычный повествователь (*le narrateur ordinaire*). Дело в том, что, по его словам, “внутренний монолог либо не дает уловить мир внутренних образов, не выразимых словами или звукоподражаниями, либо передает словами то, что субъект не представляет себе в словах”. Он считает, что это притворство. “В качестве сознания в чистом виде дают то, что создано посредником”. Он же, напротив, хотел сделать явной “долю того, что создано сознанием посредника-писателя, и с точностью ее сократить и ограничить”. <...> Ошибусь ли я, предположив, что для Лезора роль романиста заключается в том, чтобы проявить – как проявляют фотоснимок – содержание сознания, которое вначале проживается в неразвернутом, цельном виде?» [Lesort, 1946, p. V–VI]. По мнению Лезора, внутренний монолог более искусственен, чем использование 3-го лица, ведь в этом случае персонаж сам излагает содержание своего сознания, между тем как очевидно, что не все это содержание может быть вербализовано и тем более высказано от 1-го лица – значит, об этом рассказывает под маской персонажа кто-то, знающий его досконально, то есть автор. Либо, в случае большей естественности, во внутреннем монологе проговаривает-

ся не все, остаются умолчания. Использование форм 3-го лица позволяет устроить повествование так, что не персонаж излагает содержание сознания, а оно как бы свободно излагается само собой: персонаж просто мыслит, чувствует, воспринимает, а нарратор беспристрастно все фиксирует в тех образах и словах, которые возникают в сознании героя.

Субъективность повествования, выражение точек зрения в романе Лезора особенно ярко сказываются в характеристике персонажей. С одной стороны, сами главы, написанные с точки зрения того или иного героя, во многом его характеризуют. С другой стороны, в романе разные персонажи высказывают суждения по одному и тому же поводу или об одном и том же герое. Так, в фокусе внимания многих из них оказывается протагонист – Мишель Этьен. Укажем только на несколько оценок, даваемых ему другими персонажами. Например, его друг Эжен Лавале, младше него на девять лет, обращает внимание на настроение, душевное состояние Мишеля: «Мишелю нет еще тридцати пяти, а он уже оглядывается на свою молодость, как некоторые старики, и скатывается именно к тому, что следует назвать реакционным духом: к отращиванию перед ходом времени» [Lesort, 1946, p. 51]. И Эжен, и другие персонажи знают о свойственном Мишелю интересе к искусству, но оценивают его по-разному. Эжен видит в нем опасность ухода от реальной жизни и нарушения коммуникации с людьми: «Культура, вместо того чтобы готовить почву для новых ростков, становится оборонительным валом, закрытым городом, стена которого обрывает всякую связь с тем, что рождается, изменяется» [Lesort, 1946, p. 53]. Еще один друг Мишеля, Жан Ношре, преподающий на факультете, где они вместе учились, тоже негативно оценивает его интересы, но потому, что считает их мешающими практической деятельности: «Если бы он понял, что ничто не делается, не продвигается, пока не сконцентрируешь все свои силы на чем-то одном, он бы стал агреже¹. А он готовился к экзаменам столько же на концертах оркестра Колонна и по словоизлияниям этого виршешлета, посла – как там его? – Клоделя, сколько по Смиту и Марксу» [Lesort, 1946, p. 89]. Однако именно внимание Мишеля к искусству восхищает жену Жана, Колетт: «Но разве не одна и та же способность позволяет увидеть в расположении мазков и красок яростное вопрошание и находить в повседневной жизни что-то еще, кроме повседневности?» [Lesort, 1946, p. 89].

¹ Ученая степень во Франции, дающая право преподавания. – *Прим. ред.*

Таким образом, характеристика персонажа выстраивается не из оценок постороннего повествованию нарратора, но из его собственных мыслей, чувств, поступков и из оценок других героев, чья точка зрения ограничена их мировоззрением, идеалами. Заметим, что наличие ограниченных и изменяющихся точек зрения героев, выражающих оценку тех или иных событий и персонажей в мире романа, также формулируется Сартром как один из важнейших принципов поэтики этого жанра, позволяющий читателю ощущать в повествовании сопротивление времени (за счет ожидания того, оправдается или нет мнение какого-либо героя) и оставляющий свободу как персонажам, так и читателю: «Роман – действие, о котором рассказывается с разных позиций. <...> Все толкования, объяснения, даваемые действующими лицами, окажутся предположительными: возможно, читатель и предощутит за этими предположениями некую абсолютную реальность события, но ее воссоздание – дело только читателя, если ему охота этим заниматься» [Сартр, 1997, с. 276].

Пристальное изображение жизни героев в свете их сознания заставляет вспомнить одно из требований Э. Золя к романному творчеству: «Пусть реальные действующие лица движутся в реальной среде, пусть перед читателем будет кусок человеческой жизни» (пер. Н. Немчиновой) [Золя, 1966, с. 406] – и видеть в романе Лезора (как, впрочем, и в произведениях Сартра) отголоски поэтики натурализма, хотя повествовательная техника в романах Золя, конечно, иная. В этой связи примечателен интерес как Золя, так и Лезора к живописи импрессионизма, понимаемой как непосредственное изображение мира таким, как его видит художник¹. Именно такое ее понимание выражает в самом романе «Сердца и утробы» Мишель: «Подумайте о Моне. Он не претендует ни схватить, ни передать нам что-то, лежащее по ту сторону внешнего облика. Напротив, он обнажает себя и нас перед тем, что дано нашим чувствам. <...> Всякое искусство предполагает какой-то минимум условностей. Но все дело в том, что эти условности соответствуют некой глубинной необходимости, требованию духовного порядка. В случае импрессионистов этим требованием является любовь (la charité). Для них искусство – это не проявление воли, утверждающей себя перед сотворенным миром с горделивым криком: “Я тоже сотворю мир!” Для них это свидетельство о том, что

¹ Об увлечении Лезора импрессионистами нам сообщил его сын (письмо по электронной почте от 12.11.2024 г.).

принимает душа, когда она, некоторым образом отказавшись от прошлого, от памяти и особенно от гордыни, вся целиком открывается изумлению перед творением» [Lesort, 1946, p. 434–436]. Очевидно, что подобный принцип искусства (в интерпретации Мишеля) близок к общему для Лезора и Сартра стремлению представить героев независимыми от автора, самостоятельно проживающими и оценивающими свою историю. Однако здесь же проходит и разделение между Лезором и Сартром, на которое обратил внимание Марсель в предисловии к «Сердцам и утробам»: «Если подобного рода книга обладает единством – впрочем, скорее музыкальным, нежели пластическим или логическим – то это потому, что все представленные в ней истории призваны в моем читательском сознании некоторым образом распространиться друг на друга и обратить меня к настолько широкому, настолько любящему (charitable) взгляду на человечество, какой только возможен. Здесь тоже последнее слово остается за любовью (la charité), “агапэ”. И ничто не выявляет лучше фундаментальную противоположность Лезора и Сартра с его учениками, для которых это слово лишено или должно остаться лишенным смысла» [Lesort, 1946, p. V]. Философ, признавая общее для обоих авторов, указывает на глубокую разницу, лежащую, по его мнению, в основании их литературных техник. Они оба отказываются от нарратора, выносящего суждения о персонажах и ставящего автора на позицию Бога, но для Сартра причина этого отказа в первую очередь – представление о свободе человека: персонаж, образ человека, должен обладать свободным сознанием; для Лезора же, по мнению Марселя, подобная литературная техника – выражение христианской любви как стремления с пониманием отнестись к любому человеку, каково бы ни было его мировоззрение, общественное положение и т.д.

Мишеля Этьена не следует считать героем-резонером, однако в момент, когда большая часть событий романа произошла и повествование постепенно близится к завершению, он произносит слова, содержащие выражение, которое послужило роману названием: «Только Бог испытует сердца и утробы – эта истина, как молния, озаряет все Священное Писание. А как быть нам? Что мы узнаем о людях? Один или несколько образов, несколько моментальных снимков, более-менее размытых, более-менее бледных или потемневших в зависимости от наших нравов и нравов времени. Даже если наложить эти снимки друг на друга, чтобы проявились устойчивые черты, что мы получим, кроме смутного образа в ореоле, похожего на фотографии эктоплазмы, которые показывают

спириты? Где граница внешнего облика? Как нам осмелиться сказать: “Вот он, этот человек! (Voici l’être!)” Дорогу нам показывает художник» [Lesort, 1946, p. 433–434]. После этого следуют процитированные выше слова героя об импрессионистах¹.

Соглашаясь с мнением Марселя, мы полагаем, что в словах Мишеля можно усматривать ключ к пониманию поэтики романа Лезора. Пользуясь опытом литературной традиции (как натурализма, так и современного ему модернизма), он разработал повествовательную технику, соответствующую художественным задачам, тесно связанным с его христианским мировоззрением. По поводу этих задач пишет Пьер де Буадеффр: «Лезор определяет роман как “принятие существования”, усилие романиста, которое заключается <...> в том, чтобы “принять как можно больше человечества (assumer le plus possible d’humanité)”» [De Boisdeffre, 1962, p. 200]. Он цитирует писателя: «Задача романа – связать читателя отношениями с персонажами, присутствие которых обязывает его осознать свое собственное положение (prendre conscience de sa propre condition)» [De Boisdeffre, 1962, p. 200].

Выражение «les reins et les cœurs» (буквально: почки и сердца), которое Лезор дал роману в качестве заглавия, восходит к Библии. В Ветхом Завете неоднократно названия этих органов, так как они скрыты внутри тела, используются для метафорического обозначения чувств и мыслей [Dhorme, 1923, p. 131]². Названия этих органов вместе (и именно в форме множественного числа) встречаются в тех случаях, когда текст Священного Писания говорит о способности Бога всё знать о человеке и судить о нем. В та-

¹ Прием использования названия в повествовании (в речи нарратора или персонажа) неоднократно встречается и в творчестве Ф. Мориака, с той разницей, что для него характерно применять его в самом конце истории (например, в романах «Дитя под бременем цепей», «Конец ночи», «Дорога в никуда» и др.). См.: Tassel A. La clôture narrative. Perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac // Cahiers de narratologie. – 1996. – N 7. – P. 85–99.

² Русский перевод названия романа как «Сердца и утробы» следует традиции перевода этого выражения в наиболее привычном для русскоязычного читателя Синодальном переводе Библии, который в свою очередь воспроизводит церковнославянский перевод: именно в нем был изменен порядок слов по сравнению с древнееврейским оригиналом, а «почки» переведены как «утробы». Так как все выражение целиком следует рассматривать как метафору, значение которой не определяется физиологическими свойствами органов, нам представляется, что использование традиционного русского перевода, впервые употребленного в работе Ф.С. Наркирьера «Французский роман наших дней» (1980), вполне уместно.

ком смысле употребляются эти слова в Книге Пророка Иеремии, Псалмах и Откровении Иоанна Богослова. Например, в Иер. 11:20: «Господи Саваоф, Судия праведный, испытующий сердца и утробы (l'Éternel des armées est un juste juge, Qui sonde les reins et les sœurs)» и Пс. 7:10: «Ты испытываешь сердца и утробы, праведный Боже (Toi qui sondes les sœurs et les reins, Dieu juste)». Название романа следует понимать как неполную цитату из Библии, но именно незавершенность этой цитаты отражена поэтикой романа, в частности повествовательной техникой: читателю предстают «сердца и утробы», жизнь героев, показанная изнутри их сознания. Однако, как справедливо замечает П. Рикёр в статье о романе Лезора [Ricoeur, 1947, p. 699], по прочтении книги читатель призван самостоятельно дополнить цитату из Священного Писания.

Несколько лет спустя после выхода в свет романа «Сердца и утробы», опубликовав сборник новелл «Врата смерти» (*Les portes de la mort*, 1948) и свой второй роман «Рожденный от плоти» (*Né de la chair*, 1951), Лезор достаточно ясно сформулировал свои взгляды на романное творчество в эссе «Парадоксы романа»: «Нам неважно, вовлечен ли автор, важно, чтобы нас увлекали персонажи... <...> Поэтому мы и требуем от автора исчезнуть. Нам слишком хорошо известно о его существовании, но не оно нас просвещает. <...> Жизнь, которую проживает персонаж, – наша жизнь. Мы не можем по ней бегло пройти. Она совершается каждый день, в неоднозначности настоящего, в неопределенности будущего, в более или менее смутном свете прошлого. Она вовлечена в колоссальное взаимодействие между видимыми и невидимыми сообществами, но увидеть ее можно лишь через нее самое... <...> Величие романа в том, что он становится сам и ставит нас лицом к лицу с самым большим парадоксом нашей жизни: сделать другого человека другим “Я” (Faire d'autrui un autre soi-même)» [Lesort, 1953, p. 191–192].

Список литературы

1. Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т. / под общ. ред. И. Анисимова [и др.]. – Москва : Гослитиздат : Художественная литература, 1960–1967. – Т. 24 : Из сборников «Что мне ненавистно», «Экспериментальный роман». – 1966. – 566 с.
2. Сартр Ж.-П. Ситуации. – Москва : Ладомир, [1997]. – 431 с.
3. Шмид В. Нарратология. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
4. Cognu P. Sept romanciers au-delà du roman : portraits de Bazin, Bésus, Billy, Es-tang, Ikor, Lanoux, Lesort, retouchés par eux-mêmes. – Paris : Nizet, 1963. – 189 p.

***Повествовательная техника в романе П.-А. Лезора
«Сердца и утробы»***

5. *De Boisdeffre P.* Où va le roman? – Paris : Del Duca, 1962. – 309 p.
6. *Dhorme P.* L'emploi métaphorique des noms de parties du corps en hébreu et en akkadien. – Paris : Librairie Victor Lecoffre, 1923. – 183 p.
7. *Henriot E.* Les reins et les cœurs // *Le Monde*. – 1947. – 16.04.
8. *Lesort P.-A.* Paradoxes du roman // *Foi et Vie*. – 1953. – Mai. – P. 189–193.
9. *Lesort P.-A.* Les reins et les cœurs. – Paris : Plon, 1946. – VI, 502 p.
10. *Ricœur P.* Le mystère mutuel ou le romancier humilié // *Esprit*. – 1947. – N 132 (4). – P. 691–699.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

УДК 821.134.2

DOI: 10.31249/lit/2025.02.04

АЙРАПЕТЯН Л.С.¹ ОБРАЗ ДОМА В РАННИХ РАССКАЗАХ
КАРЛОСА ФУЭНТЕСА И ХУЛИО КОРТАСАРА[©]

Аннотация. В статье проводится сопоставительный анализ образа дома в малой прозе 50-х годов XX в. – у мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса и аргентинского писателя Хулио Кортасара. Топос дома – одна из важнейших составляющих латиноамериканского художественного мира – отражает размышления писателей о проблемах современности, о национальном и региональном самосознании. Пространство особняка-лабиринта приобретает темпоральные черты, воплощая образ циклического и интегрирующего времени, что позволяет назвать его особым хронотопом. Внутри дома герой сталкивается с фантастическим, иррациональным началом, призванным открыть ему психологическую правду о самом себе. Такие детали, как окно, дверь, коридор, лестница, наполняются символическим смыслом.

Ключевые слова: мексиканская литература; аргентинская литература; хронотоп; циклическое время; интегрирующее время; фантастическое.

Для цитирования: Айрапетян Л.С. Образ дома в ранних рассказах Карлоса Фуэнтеса и Хулио Кортасара // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 56–68. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.04

Поступила: 22.10.2024

Принята к печати: 10.02.2025

¹ Айрапетян Лилия Саркисовна – кандидат филологических наук, старший педагог дополнительного образования кафедры иностранных языков Института экологии РУДН им. Патриса Лумумбы; ORCID: 0009-0005-4992-2182; ayrapetyan_ls@pfur.ru

© Айрапетян Л.С., 2025

AYRAPETYAN L.S.¹ The image of house in the early stories of Carlos Fuentes and Julio Cortázar

Abstract. In this article the author carries out the comparative research of the image of house in the short fiction of the 1950s of the Mexican writer Carlos Fuentes and the Argentine writer Julio Cortázar. The topos of house as a significant part of Latine American artistic world reflects the writers' position on the actual society, the national and regional self-consciousness. The space of the mansion-labyrinth, that has also temporal features and embodies the cyclic and integrating models of time, can be defined as a specific chronotope. Inside the house the character finds a fantastic, irrational force that provides him a psychological truth about himself. Such details as a window, a door, a hall, stairs have symbolic meaning.

Keywords: the Mexican literature; the Argentine literature; chronotope; cyclic time; integrating time; the fantastic.

To cite this article: Ayrapetyan, Liliya S. "The image of house in the early stories of Carlos Fuentes and Julio Cortázar", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 56–68. DOI: 10.31249/lit/2025.02.04 (In Russian)

Received: 22.10.2024

Accepted: 10.02.2025

Мексиканский писатель Карлос Фуэнтес и его аргентинский соратник по перу Хулио Кортасар – ярчайшие представители латиноамериканского «бума», которые вместе с Марио Варгасом Льосой, Алехо Карпентьером, Габриэлем Гарсиа Маркесом посвятили свое творчество поиску самобытности Латиноамериканского региона. Открытие инаковости, противопоставление своей цивилизации западноевропейской стали чертами нового типа художественного сознания. По замечанию кубинского писателя Алехо Карпентьера, «наша история совершенно иная с самого начала, ибо земля Америки стала театром самой сенсационной встречи разных этносов из всех отмеченных в анналах мировой истории...» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 143].

¹ **Ayrapetyan Liliya Sarkisovna** – Candidate in Philology, Senior Pedagogue of Supplementary Education at the Department of Foreign Languages of Institute of Environmental Engineering of RUDN University; ORCID: 0009-0005-4992-2182; ayrapetyan_ls@pfur.ru

© Ayrapetyan L.S., 2025

На протяжении долгих лет Фуэнтеса и Кортасара объединяла теснейшая дружба. Множество писем и телеграмм, которыми обменивались столпы нового латиноамериканского романа в период с 1950-х по 1980-е годы, хранятся сейчас в Мемориальной библиотеке им. Гарви С. Файерстоуна Принстонского университета. Фуэнтес вел оживленную переписку с Кортасаром вплоть до кончины последнего в 1984 г. После потери любимого друга Фуэнтес и Маркес учредили кафедру латиноамериканистики имени Хулио Кортасара в Гвадалахарском университете. Сейчас эта кафедра продолжает функционировать уже в память об этих трех писателях-друзьях.

Настоящее исследование посвящено образу дома как квинт-эссенции размышлений писателей о цивилизационных истоках, историческом пути Латинской Америки, самоопределении личности, оказавшейся на перекрестке индейской и европейской культур, архаичного прошлого и «зараженного» глобализмом настоящего. Отличительной чертой любого художественного сознания является формирование особых представлений о таких важнейших метафизических категориях, как пространство и время, которые нашли отражение в формировании особого топоса дома. Как отмечает А.Ф. Кофман, внутри латиноамериканского дома образуется особое «темпоральное пространство», происходит возвращение к первоистокам. Дом становится антиподом бескрайнего хаоса внешнего мира и символизирует укорененность в своей культуре [Кофман, 1997, с. 241].

В середине века вспыхивает интерес Карлоса Фуэнтеса к национальной культуре. Фуэнтес говорил: «Две темы издавна привлекали меня: город Мехико – таинственный и отталкивающий – и социальная действительность страны. И обе темы ведут к столкновению с пережитками древности» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 186]. В 1954 г. выходит в свет первый сборник рассказов Фуэнтеса «Замаскированные дни» (*Los días enmascarados*), в котором писатель заявляет о себе как о новаторе в области мексиканской прозы. Это произведение написано во многом под влиянием сборника О. Паса «Лабиринт одиночества», а именно идеи, что за маской современного Мехико скрывается иная реальность, которая является истинным лицом мексиканской культуры. Сборник «Замаскированные дни» включает следующие рассказы: «Чак Моол» (*Chac Mool*), «В защиту триголибии» (*En la defensa de la trigolibia*), «Тлакотацин из фламандского сада» (*Tlactocatzine del jardín de Flandes*), «Закливание орхидеи» (*Letania de la orquídea*), «Устами

богов» (*Por boca de los dioses*), «Изобретатель пороха» (*El qué inventó la pólvora*). Образ доколумбового прошлого как скрытой, но вечно живой реальности воплощен в трех, нечетных, рассказах сборника. Название сборника отсылает к индейскому миропониманию. Ацтеки имели два календаря: ритуальный, насчитывавший 260 дней, и солнечный, 365-дневный. Согласно последнему, год делился на 18 месяцев по 20 дней, соответственно, оставалось пять «лишних» дней, которые назывались «*memontani*». Это было время стыка старого и нового годов, хрупкий мост, по которому прошлое постепенно переходило в настоящее.

В рассказе «Чак Моол», несмотря на то что показаны передвижения Филиберто по нескольким городам (Мехико, Акапулько, Теотиуакан и др.), сюжет стягивается к центральному топосу дома, который герой называет особняком порфирианской эпохи, доставшимся ему в наследство от родителей. Действие рассказа «Тлакотацин из фламандского сада» происходит внутри «роскошного, но обветшалого дома времен французской оккупации», в «средоточии истории, фольклора и изысканности» [Fuentes, 1954, p. 45]. Сюжетно и идейно близким к данному произведению оказывается короткая повесть Фуэнтеса «Аура» (*Aura*, 1962), герой которой, откликнувшись на объявление в газете, идет по адресу: улица Донселес, 815 [Fuentes, 1962]. Конкретизация места действия, с одной стороны, подчеркивает намерение автора изобразить реальный, современный Мехико, но с другой – иронично описывает путаницу старых и новых номеров, нагромождение построек, пытающееся стереть исторический облик зданий столицы. Образ дома во всех трех произведениях является своеобразным музеем, хранилищем прошлого, исторического, родового и личного. Если безымянный герой «Тлакотацин...» восхищается европейскими произведениями искусства, то Филиберто увлечен коллекционированием индейских идолов и привозит в дом статую бога воды Чак Моола.

Дом как пространственный образ обладает рядом физических характеристик. Внутри дома всегда довольно низкая температура. Монтеро «зябко и сыро», герой «Тлакотацин...» отмечает, что в доме холодновато, сыровато, явен недостаток человеческой тепла и даже чувствуется «пустой могильный холод». Мотив сырости достигает апогея в рассказе «Чак Моол». Филиберто не осознает своего безволия перед лицом архаичного прошлого, списывая на свою забывчивость «случайное» затопление дома, которое в действительности происходит по воле индейского божества.

Смерть свою герой также находит в воде, в попытке избавиться от власти Чака заплывает в море и тонет. Сырость сопровождает мотив гниения, а значит, разложения, смерти. Холод становится не только физической, но и психологической категорией, подчеркивая отсутствие любви, радости. Мотив пустоты и холода помогает автору создать образ вневременного *ничто*, порождающего фантазмы, парализующего волю героя.

Более того, художественное пространство практически лишено звуков, поэтому любой из них обретает особую значимость. Герой «Тлакотацин...» «слушает» «монотонно-беззвучную, глубокую тишь». Филиберто пугают «стенания по ночам». Из немногочисленных акустических деталей «Ауры» можно назвать звяканье колокольчика, зовущего обедать, надоедливое мяуканье кошек, скрип лестницы и двери. Повторяющиеся, ритмизированные звуки способствуют созданию атмосферы ритуала, который совершают «заколдованные» герои.

Пространство дома наполнено запахами. По мере того как старуха-«воительница» обретает плоть, герой «Тлакотацин...» все сильнее ощущает запах бессмертников, покрытых толстым слоем пыли. «Под спудом пыли» находится и дом Филиберто. Мотив пыли связан с образом праха и сопряжен с темой эфемерности человеческой жизни. Филиберто и Монтеро чувствуют запахи ладана и крови, а значит, ощущают близость свершающегося жертвоприношения, когда человеческая судьба возлагается на алтарь ненасытного всевластного прошлого. А откровенное отвращение читателя вызывает гиперболизированный запах от изношенных в допотопные времена подметок Чак Моола.

Что касается освещенности пространства, герой «Тлакотацин...» еще способен разглядеть красоту картин на стенах гостиной и отмечает особую, нереальную, искусственную яркость красок во внутреннем саду. Однако с появлением старухи воздух обволакивает серая вуаль, осенняя муть. Образы расплывчатые, импрессионистичные, но все же различимые. Пространство же «Ауры» погружено почти в кромешный мрак. Углы в доме никогда не освещаются, что создает ощущение отсутствия стен, границ этой темноты, которую прорезает только зеленый, колдовской, цвет глаз и одежды Ауры, а также штор на окнах. В «Чак Мооле» фантастическое пробуждается также в кромешной тьме подвала: Филиберто на ощупь чистит статую и чувствует, что камень становится плотью.

Дом – не только и не столько локус, где разворачивается сюжет; это, если прибегнуть к термину М.М. Бахтина, отдельный хронотоп, пространство, обладающее темпоральными характеристиками [Бахтин, 1986, с. 121]. В анализируемых произведениях внутренняя часть особняков, отделенных от внешнего мира, становится территорией фантастического, где властвует прошлое. Образ дома неизменно сопровождает мотив старости и смерти, воплощенный в мельчайших деталях интерьера. В «Глакотацин...» идет «старый» дождик, герой сидит на позеленевшей от времени скамейке, видит растения – бессмертники, взятые будто из склепа. Фелипе Монтеро, герой «Ауры», обращает внимание на вытертый коврик, старый письменный стол, «допотопный» унитаз, старинную керосиновую лампу, старомодный туалетный столик, трухлявые ступеньки. В доме герои встречают безумных старух, одна оказалась бельгийской принцессой Шарлоттой, супругой эрцгерцога австрийского Максимилиана Габсбурга, вторая – вдовой одного из его генералов. Мотив старости гиперболизирован, героини настолько стары, что перешагнули порог вечности: «...ночная глубь уходила под ее сморщенные веки куда-то в бесконечность, во вневременную безбрежность» [Fuentes, 1954, p. 49]. Стоит отметить, что с темой вечности Фуэнтес сопрягает мотив вечного возвращения, сосуществования в одном измерении всех временных планов, что порождает парадоксальный образ старухи-«девочки». Старушечьё лицо кажется Монтеро младенческим, а «безвольному сокамернику» Глакотацин видятся в ее прыжках движения ребенка. Противоположные трансформации в пространстве дома Филиберто испытывает божок из пантеона маяя, вторгаясь в хронологическое, линейное время, превращаясь в мерзкую карикатуру на человека.

Образ дома имеет иерархическую структуру, это не просто анфилада комнат, цепочка равнозначных пространств, а запутанный лабиринт, ведущий в центральную часть, его *нутро*, где разыгрывается основное действие. В рассматриваемых нами произведениях Фуэнтеса мы не найдем образ очага, который, согласно А.Ф. Кофману, является центром латиноамериканского дома, так как имеем дело с инфернальным пространством. Сад в «Глакотацин...» будто другое измерение, спрятавшееся внутри дома; попасть в это волшебное пространство герой может, только преодолев препятствие, через небольшое окошко, ключ от которого спрятан. Филиберто помещает статую Чак Моола в подвал: нижняя часть дома символизирует хтонические начала, укорененность

в архаичной культуре, обращенность в прошлое. Согласимся с мексиканским литературоведом Г. Гарсией Гутьеррес, по мнению которой, замкнутость, темнота и влажность подвала воспроизводят среду, сравнимую с материнской утробой [García Gutiérrez, 1981, p. 24]. Так Чак Моол получает возможность родиться, стать человеком. В «Ауре» несколько точек дома имеют сакральный статус. Это и комната старухи, и смежная с ней спальня Ауры, где разыгрывается черная месса. Помимо этого, герой по винтовой лестнице часто спускается вниз, в царство *Id*, именно здесь Аура свежует козленка, будто совершает жертвоприношение, а герой вкушает его, приобщаясь к ритуалу.

Вышеперечисленные аспекты образа дома воплощают мотив *иного, другого* мира, отличного от привычной, повседневной реальности, в которую погружен современный человек. Э. Родригес Майа предлагает использовать термин «неофантастическое» для описания художественного мира «Ауры» [Rodríguez Maia, 2021, p. 99]. Суть этого типа фантастического не в том, чтобы показать резкий контраст между реальным и вымышленным, но слить их воедино. И действительно, внутри особняка герой пребывает в особом пространстве, в котором стираются грани между вымыслом, сновидением и реальностью. Мистическое не только властвует на внутренней территории дома, но буквально просачивается наружу, ведь даже внешний вид дома вызывает у Монтеро чувство растерянности и беспокойства: герой интуитивно постигает, что ступает на территорию чужого, неизвестного, а значит враждебного, представляющего угрозу.

Филиберто говорит о том истинном измерении, которое, несмотря на всю свою фантастичность, оказывается реальной той рутинной жизни, в которую мы все погружены: «...явит себя иная беспощадная реальность, она сокрыта в глуби, она сотрясет нас, дабы воспрянуть и обнаружиться» [Fuentes, 1954, p. 13]. В этом смысле важнейшими оказываются такие детали, как стена, окно, дверь. По мнению А.Ф. Кофмана, эти составляющие латиноамериканского дома свидетельствуют о его открытости миру, связи с природой [Кофман, 1997, с. 247]. В рассказах Фуэнтеса они приобретают иную смысловую наполненность: это пороговые образы, отделяющие внутреннее пространство от внешнего. Образ современного Мехико подчеркнуто обезличен, Фуэнтес – антиглобалист – собирает его из таких деталей, как звон музыкальных автоматов и трамваев («Тлакотацин...»), удушливый дым и рычание машин («Аура»), забегаловки и мастерские («Чак Моол»).

Ничего не препятствует выходу из дома Филиберто, но внешний мир отторгает его, так как его поведение перестает удовлетворять общепринятым нормам. Герой «Тлакотацин...» находит умиротворение и забвение в доме-музее лицензиата Брамбилы, наблюдая за жизнью города через окно. Монтеро и вовсе лишен связи с внешним миром. Примечательно, что окошко в его комнате располагается на потолке, и через него проникают лишь закатные и рассветные лучи, освобождая героя от необходимости следить за ходом времени по часам и подчиняя его жизнь природным ритмам.

Более того, массивные наружные двери дома служат порталом в иной мир: в «Тлакотацин...» на ручке голова орла, символ «вечного затворничества», в «Ауре» – холодная медь, отлитая в форме головы собаки, отсылает к образу Цербера, стража Аида. Это подчеркивает обреченность героя, который, перешагнув порог, останется в заколдованном пространстве навсегда.

С одной стороны, дом становится убежищем, скрывающим героя от враждебного, агрессивного мира технократической цивилизации, основанной на потребительстве. Бешеный ритм бессмысленной жизни, оторванность от природы и национальных корней грозят обезличить современного мексиканца. Но и безмерная власть прошлого погружает героя в оцепенение, сковывает его волю, лишает самоидентичности. Безымянный герой «Тлакотацин...» становится двойником Максимилиана, Монтеро идентифицирует свое «я» с образом генерала Льоренте, образ Филиберто и вовсе предмечен: тело героя хранится среди «корзин, тюков и прочего хлама». В начале своего творческого пути Фуэнтес обозначает проблему, решению которой посвятит свои последующие произведения: как современному мексиканцу найти «золотую середину», понять, что есть маска, и обрести истинное лицо.

Параллельно Фуэнтесу в 1950-е годы Хулио Кортасар издает сборники рассказов «Бестиарий» (*Bestiario*, 1951) и «Конец игры» (*Final del juego*, 1956), в которых продолжает экспериментальные поиски своего предшественника Хорхе Луиса Борхеса. Но в отличие от старшего современника, тяготевшего к построению абстрактных, философских конструкций, делает ставку на психологизм, исследуя глубинные, неявные мотивы поведения своих героев. Глубоким символическим смыслом наполняется образ дома в рассказах писателя, перерастая, как и у Фуэнтеса, функцию топоса, становясь чуть ли не самостоятельным персонажем.

В рассказах «Захваченный дом» (*Casa tomada*) и «Бестиарий» (*Bestiario*) действие разворачивается в старинных родовых особняках. О первом говорится как о хранилище воспоминаний о предках. Как и Филиберто, безымянный герой данного произведения с теплотой говорит о месте, где живет, и беспокоится, что корыстолюбивое поколение современников разделит дом на отдельные помещения ради выгодной аренды. Подобная участь постигла дом из рассказа «Заколоченная дверь» (*La puerta condenada*). Его герой снимает комнату в отеле, который ранее был чьим-то особняком. В «Бестиарии» же дом подчеркнуто громаден, герои передвигаются и по территории вокруг него, что только усиливает абсурдность их положения и фатальность происходящего [Cortázar, 2015].

Одна из важнейших деталей в образе дома – это наличие пыли. Ее присутствие гиперболизировано: постоянная, непонятно откуда появляющаяся пыль на мебели вынуждает Ирене и ее брата часами заниматься уборкой, тем самым не давая им возможность отвлечься от рутины. Пыль становится символом пелены, маски, которую повседневность надевает на героев, делая их своими рабами. Помимо уборки герои заняты приготовлением еды, брат – чтением, а точнее, перечитыванием одной и той же литературы, сестра – бесконечным вязаньем. Если Пенелопа Гомера, распуская нити савана, тянула время, чтобы отсрочить нежелательный брак, то Ирене распускает и вновь вяжет одежду, заполняя этим занятием пустоту своей жизни, оправдывая ее бессмысленность. Герои оказались в порочном круге циклического времени, в покорном ожидании свершения судьбы: вырождения рода, который прервется с их кончиной.

Подобным образом и Петроне, герой «Заколоченной двери», находящийся в командировке, не чувствует связи с внешним миром, несмотря на то что занят работой и у него есть жена. Работа не доставляет ему удовольствия, это просто необходимость, часть рутины, ему всегда скучно либо он чувствует усталость. Герой рад спрятаться в комнатке отеля, его привлекают полумрак, тишина и пустота этого места, которые приобретают глобальный характер: автор прибегает к синестетическому описанию, сливая зрительный (пыль) и акустический (тишина) образы воедино: «Тишина ложилась хлопьями золы на мебель и плиты пола» [Cortázar, 2008, p. 51]. Петроне очарован этой фантастической тишиной, в которой даже чирканье спички и шуршанье газеты кажутся резкими звуками. Примечательна такая деталь, как маленькое окошко, через ко-

торое видна только крыша дома и кусочек неба, что символизирует стремление героя отгородиться от внешнего мира.

Акустическая составляющая художественного пространства этих рассказов выполняет гораздо более важную функцию, нежели в рассказах Фуэнтеса. В *нутре* дома самозарождающиеся звуки – признаки фантастического, ворвавшегося в обыденную жизнь и прервавшего привычный ход времени. Вестники *иного* мира, они нелепы и устрашающи, но будоражат героев и меняют в корне их самосознание и образ жизни. Верно замечание Х. Аласраки, утверждающего, что в произведениях Кортасара «сверхъестественное – это не поиски способа опустошить реальность, как предполагал фантастический жанр XIX в., а усилия, ориентируемые на то, чтобы интуитивно чувствовать ее и знать ее за пределами рационально сооруженного фасада» [Alazraki, 1983, p. 36]. Алогизмы в речи героев «Захваченного дома» отражают всю абсурдность их поведения: герои слышат в дальней части дома приглушенные звуки, и, не пытаясь выяснить источник их происхождения, по собственной воле отгораживаются от них. В этом смысле примечателен анализ образа дома, предложенный К. Варгас Касерес, согласно которой брат, сестра и дом – равноправные «действующие лица», и «тематические роли», исполняемые героями-людьми, свойственны самому месту их обитания [Vargas Caseres, 2013, p. 82]. Дом – воплощение конформизма, монотонности и спокойствия, характерных для Ирене и рассказчика, отражение их внутреннего «я». Чужое врывается в дом и изгоняет героев, отказывающихся впускать в свою жизнь неизвестное. Однако очевидно, что бегство невозможно: сверхъестественное, лишившее героев опоры и спокойствия, заставило окунуться во внешний мир, изменчивый и динамичный.

Иррациональные звуки преследуют и героя «Заколоченной двери» Петроне, по ночам он слышит плач несуществующего ребенка из-за двери, ведущей в смежную комнату. Поначалу он находит реалистичное толкование этим звукам, предполагая, что соседка прячет от всех малыша. Но звуки возвращаются после отъезда женщины. Тишина, которая некогда радовала героя, теперь становится нестерпимой. Заколоченная дверь, прикрытая шкафом, будто портал в иной мир, параллельное измерение, незримое, но реальное, не имеющее физических характеристик нашей реальности, спрятавшееся между стенами двух комнат. Подобный образ двери находим в эссе Кортасара из книги «Последний раунд»: «Наступает момент, когда дверь, ведущая в прихожую, слег-

ка приоткрывается, являя нашим взорам луг с пасущимся на нем единорогом» [Cortázar, 1978, p. 79]. Образ параллельного мира в рассказе Кортасара глубоко психологичен, он раскрывает герою правду о себе самом. Петроне и есть растерянный перед лицом равнодушной агрессивной действительности жалостливо плачущий ребенок.

Массивная дверь, которую с трудом запирает герой, отгораживаясь от нашествия фантастической силы, – один из важнейших образов и в рассказе «Захваченный дом». В этом смысле любопытно психоаналитическое истолкование внутреннего устройства дома, предложенное В. Пересом Венсалои, согласно которому отгороженная часть дома (гостиная с гобеленами и библиотека) – это Суперэго, а герои остаются обитать в месте, где властвует Ид (кухня, спальня, ванная) [Pérez Venzala, 1998]. А запертая навсегда входная дверь (ключ от нее выбрасывают в водосток) символизирует невозможность героев вернуться в дом, что расценивается автором позитивно. Иррациональная сила «выбрасывает» их из дома, разрывает цепи повседневности, давая возможность начать все заново. В финале рассказа мы наблюдаем обнуление времени: герои как мифологические первородные брат и сестра, с которых начнется новая история.

Мотив входа *не в ту* дверь – центральный в рассказе «Бестиарий». Герои как безвольные куклы выполняют одни и те же рутинные действия, блуждая по лабиринту комнат особняка. Метафорический смысл приобретает образ формикария, стеклянного дома для муравьев. Насекомые в поисках выхода постоянно суетливо передвигаются, но движение это мнимое, бессмысленное. Наблюдение за муравьями – это отчужденный взгляд на жизнь обитателей особняка. Изменить что-либо в ходе действия может только некая фантастическая сила. Так, в недрах дома, без всяких предпосылок, зарождается иррациональное начало, воплотившееся в образе тигра, который становится полноправным обитателем дома и заставляет героев включиться в абсурдную, смертельно опасную игру с открыванием и закрыванием дверей. Ритуализированное поведение героев, заковавшее их в цепи бессмысленности, прерывает герой из внешнего мира, девочка Исабель, интуитивно постигшая драму, безмолвно разворачивающуюся между Ремой и Нене. Ребенок как носитель иррационального сознания кладет конец игре и конфликту, буквально отдавая на съедение тигру склонного к агрессии Нене, образ которого также не лишен звериного начала.

Итак, образ дома по праву можно назвать одним из центральных в малой прозе 50-х годов Фуэнтеса и Кортасара. Внутри особняка-лабиринта герои пребывают в *ином* пространстве, в котором искажено и течение времени: хронологическое, линейное время становится признаком внешнего мира, современной технократической цивилизации, либо просто повседневной рутины. Переступая порог дома, герои попадают во власть циклического времени либо вечности, вневременья. Дверь становится порталом в фантастическое, которое призвано снять пелену с глаз героев, явить реальность, более *реальную*, чем та, с которой они привыкли иметь дело. Блуждая в пространстве-времени дома, герои Фуэнтеса становятся рабами прошлого, которое парализует их волю, лишает своего «я». Рассказы мексиканского писателя тем самым служат предостережением для современников и заявляют о необходимости поиска нового пути развития. Герои Кортасара внутри дома сталкиваются с фантастическим началом, которое открывает им подчас хоть и неприятную, но все же правду о себе, о собственной слабости, безволии. Кортасар верит, что блуждание по лабиринту своей души должно увенчаться обнаружением выхода наружу, когда герой получит шанс начать жизнь с нуля, не повторяя ошибок прошлого, но обратив взор в качественно новое будущее.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – Москва : Художественная литература, 1986. – С. 121–291.
2. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – Москва : Наследие, 1997. – 318 с.
3. Кутейщикова В.Н., Основат Л.С. Карлос Фуэнтес, разрушитель мифов // Кутейщикова В.Н., Основат Л.С. Новый латиноамериканский роман. – Москва : Советский писатель, 1983. – С. 183–218.
4. Кутейщикова В.Н., Основат Л.С. Новый латиноамериканский роман. – Москва : Советский писатель, 1983. – 472 с.
5. Alazraki J. En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico. – Madrid : Gredos, 1983. – 248 p. – (Biblioteca románica hispánica. II, Estudios y ensayos ; 324).
6. Cortázar J. Bestiario. – Madrid : Alfaguara, 2015. – 132 p.
7. Cortázar J. Final del juego. – Madrid : Punto de lectura, 2008. – 200 p.
8. Cortázar J. Último round. – Madrid : Siglo XXI editores, 1978. – 296 p.
9. Fuentes C. Aura. – México : Era, 1962. – 59 p.
10. Fuentes C. Los días enmascarados. – México : Los presentes, 1954. – 97 p.

11. *García Gutiérrez G.* Los disfraces : la obra mestiza de Carlos Fuentes. – México : El colegio de México, 1981. – 202 p.
12. *Pérez Venzala V.* Incesto y espacialización del psiquismo en “Casa tomada” de Julio Cortázar // *Espéculo : revista de estudios literarios.* – 1998. – N 10. – URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=274550> (date of access: 5.09.2024).
13. *Rodríguez Maia E.* Lo neofantástico en “Aura” de Carlos Fuentes : dimensiones espaciales y temporales en la construcción narrativa // *Cadernos de Pós-graduação em Letras.* – 2021. – N 1. – P. 98–110. – URL: https://www.academia.edu/86239224/Lo_neofantástico_en_“Aura”_de_Carlos_Fuentes:_dimensiones_espaciales_y_temporales_en_la_construcción_narrativa (date of access 15.10.2024).
14. *Vargas Caceres K.* Análisis semiótico del espacio en “Casa tomada” de Julio Cortázar // *La palabra.* – 2013. – N 22. – P. 79–89. – URL: https://www.academia.edu/92739837/Análisis_semiótico_del_espacio_en_Casatomada_de_Julio_Cortázar (date of access 4.10.2024).

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.31249/lit/2025.02.05

ПОДОСОКОРСКИЙ Н.Н.¹ МАРШАЛЫ НАПОЛЕОНА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО[©]

Аннотация. Статья посвящена комплексному рассмотрению наполеоновского мифа в творчестве Ф.М. Достоевского через призму «созвездия» наполеоновских маршалов. Рассказывается о роли маршалов Франции в общем конструировании легенд о Наполеоне в мировой и русской культуре первой половины XIX в. В трех специальных разделах статьи подробно анализируются трагикомические упоминания писателем конкретных маршалов Первой империи (Жана Ланна, Луи Николя Даву и Шарля Пьера Франсуа Ожеро) в сцене посещения Пантеона в Париже в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), в фантастическом рассказе генерала Иволгина о Наполеоне в 1812 г. в романе «Идиот» (1868–1869) и в черновой записи к роману «Братья Карамазовы» (1879–1880): «Ожеро Наполеону: “ты”. А у нас денщик...». Предпринята попытка установить основные историко-литературные источники художественных сцен с участием названных маршалов в этих произведениях. Особое внимание уделено изучению рассказов героев Достоевского о смерти маршала Ланна, герцога Монтебелло от последствий ранения, полученного им в ходе Эсслингского сражения 22 мая 1809 г., и о роли маршала Даву, князя Экмюльского, в судьбе Великой армии Наполеона в захваченной Москве 1812 г.

¹ Подосокорский Николай Николаевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; ORCID: 0000-0001-6310-1579; n.podosokorskiy@gmail.com

[©] Подосокорский Н.Н., 2025

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; наполеоновский миф; Наполеон; Пантеон в Париже; «Зимние заметки о летних впечатлениях»; «Идиот»; «Братья Карамазовы»; Жан Ланн; маршал Л.Н. Даву; маршал Ш.П.Ф. Ожеро.

Для цитирования: Подосокорский Н.Н. Маршалы Наполеона в творчестве Ф.М. Достоевского // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 69–107. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.05

Поступила: 18.01.2025

Принята к печати: 10.02.2025

PODOSOKORSKY N.N.¹ Napoleon's marshals in the works of Fyodor Dostoevsky[©]

Abstract. The article presents a comprehensive examination of the Napoleonic myth in the works of F.M. Dostoevsky through the prism of the “constellation” of the Napoleonic marshals. The article describes the role of the marshals of France in the general construction of the legends of Napoleon in world and Russian culture of the first half of the nineteenth century. In three special sections of the article, the tragicomic references by the writer to specific marshals of the First Empire (Jean Lannes, Louis Nicolas Davout and Charles Pierre Francois Augereau) in the scene of a visit to the Pantheon in Paris in *Winter Notes on Summer Impressions* (1863), in General Ivolgin's fantastic story about Napoleon in 1812 in the novel *The Idiot* are analyzed in detail (1868–1869) and in the draft entry for the novel *The Brothers Karamazov* (1879–1880): “Augereau to Napoleon: ‘you’... And we have an orderly...”. An attempt has been made to establish the main historical and literary sources of artistic scenes involving the named marshals in these works. Special attention is paid to the study of Dostoevsky's characters' stories about the death of Marshal Lannes, Duke of Montebello from the effects of a wound he received during the Battle of Essling on May 22, 1809, and the role of Marshal Davout, Prince of Ekmulsky in the fate of Napoleon's Great Army in captured Moscow in 1812.

Keywords: F.M. Dostoevsky; the Napoleonic myth; Napoleon; the Pantheon in Paris; *Winter notes on summer impressions*; *The Idiot*;

¹ **Podosokorsky Nikolai Nikolaevitch** – Candidate in Philology, Senior Researcher at the Research Centre “Dostoevsky and World Culture”, Institute for World Literature RAS; ORCID: 0000-0001-6310-1579; n.podosokorskiy@gmail.com

© Podosokorsky N.N., 2025

The Brothers Karamazov; Jean Lannes; Marshal L.N. Davout; Marshal S.P.F. Augereau.

To cite this article: Podosokorsky, Nikolai N. “Napoleon’s marshals in the works of Fyodor Dostoevsky”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 2, 2025, p. 69–107. DOI: 10.31249/lit/2025.02.05 (In Russian)

Received: 18.01.2025

Accepted: 10.02.2025

Неотъемлемым элементом наполеоновского мифа, пронизывающего многие произведения русской и мировой литературы XIX в., является «созвездие» маршалов императора французов. Всего за время существования Первой империи звания маршала были удостоены двадцать шесть генералов: для некоторых из них оно было преимущественно *почетным* чином (почетными маршалами в 1804 г. стали генералы, уходящие на покой в Сенат: Ф.Э. Келлерман, Ж.-М.Ф. Серюрье, К.-Д. Периньон, Ф.Ж. Лефевр), а некоторые были впоследствии по разным причинам разжалованы Наполеоном I (такая участь постигла Ж.Б. Бернадота, Л.А. Бертье, П. Ожеро, К.-Д. Периньона, Виктора, О. Мармона) или Бурбонами (Э. Груши), хотя части из них спустя время маршальские звания все же вернули.

В.Н. Шиканов в монографии, посвященной маршалам Наполеона, отмечает:

<...> Сенатус-консулт прямо указывал, что «маршалы империи избираются из числа наиболее отличившихся генералов» в количестве 16 человек. Таким образом, маршалами становились военнотружущие за свои личные особые заслуги перед Императором и Империей. При этом вновь подчеркнем, что это не было производство в очередной воинский чин, а скорее переход в качественно новую категорию имперских (т.е. государственных) сановников.

На практике Император рассматривал маршалов в качестве особо доверенных лиц и давал им ответственные поручения как своим личным представителям. Естественно, что с учетом опыта их предыдущей службы, маршалы (многие из которых идеально совмещали энергию молодости и опыт зрелого возраста) прежде всего, командовали крупными воинскими соединениями или даже армиями на отдельных театрах военных действий. Но в качестве высокопоставленных сановников они могли выполнять и другие важные миссии. Например, дипломатические.

Как высшим должностным лицам империи маршалам полагались особые почести. Во время <...> официальных миссий, о которых оповещал военный министр, маршала полагалось приветствовать салютом из 30 орудийных выстрелов. Для его встречи почетный эскорт в составе кавалерийского эскадрона высылался за 3/4 лье от города, в который направлялся маршал, и провожал высокого гостя до его парадной резиденции.

На улицах и площадях вдоль маршрута следования маршала полагалось выстраивать шпалеры войск местного гарнизона, которые брали оружие «на караул» и склоняли боевые знамена. При этом трубачи играли марш, а барабанщики били поход. Кроме того, для охраны резиденции выделялся особый эскорт из 50 человек во главе с капитаном или лейтенантом. Все часовые, посты и пикеты салютовали маршалу своим оружием, а он имел право назначать пароль для войск [Шиканов, 2002, с. 11].

Иначе говоря, именно маршалы зачастую являлись главными исполнителями и проводниками воли императора не только в дни войны, которая почти никогда не прекращалась, но и в период мира (наряду с высшими сановниками и министрами). Бывший секретарь Наполеона Л.А.Ф. де Бурьенн называет их «сыновьями Республики, превращенными волею одного из их сподвижников в подпор его Империи» [Бурьенн, 1834–1836, т. 3, ч. 6, с. 73]. Д.С. Мережковский рассматривает их как «члены Вождя» [Мережковский, 1993, с. 83]. Само звание маршала Франции было предметом мечтаний сотен тысяч честолюбивых солдат Великой армии. «Они верили также, – пишет Е.В. Тарле, – что слова Наполеона: “в ранце каждого солдата лежит жезл маршала”¹ – не пустой звук; они охотно вспоминали, в каком чине начали свою службу и Мюрат, и Бернадотт, и Лефевр, и многие другие звезды императорского генералитета» [Тарле, 1957–1962, т. 7, с. 152]. Процитированные слова, приписываемые Наполеону, не были пустой фразой. Как отмечает Н.А. Троицкий, «почти все лучшие маршалы Наполеона (Ж. Ланн, А. Массена, М. Ней, И. Мюрат, Ж.Б. Бессьер, Л.Г. Сюше, Ж.Б. Журдан, Ф.Ж. Лефевр, Н.Ж. Сульт и др.) вышли из простонародья. Службу они начинали солдатами. Но рядом с ними были маршалы-“аристократы”: Л.Н. Даву, Ж.Э. Макдональд, О.Ф. Мармон, Э. Груши. Среди генералов равно

¹ Это не вполне точная цитата, а сведенные воедино похожие высказывания самого Наполеона, Жермены де Сталь и Людовика XVIII. Об этом см.: [Душенко, 2019].

блистали сын столяра Жозеф Леопольд Сигисбер Гюго (отец Виктора Гюго) и сын маркиза и его чернокожей рабыни Дюма де ла Пайетри (отец Александра Дюма)» [Троицкий, 2020, т. 2, с. 30].

Наполеоновская легенда уподобила маршалов Первой империи «звездам», которые окружают Наполеона-Солнце¹. Например, в брошюре Ж.-Б. Переса «Как будто Наполеона никогда не существовало» (1827) действующие маршалы иронично сопоставлены со знаками зодиака [Перес, 1912, с. 13]. В русской поэзии первой половины XIX в. маршалы Наполеона также не остались без внимания. В пропагандистском сатирическом стихотворении С.Н. Глинки «Побег Наполеона Карловича из земли русской» (1813) читаем о пребывании императора французов в захваченной Москве в 1812 г.:

Меж тем новопечатна стая
Наполеоновских чинов,
В пути друг друга обгоняя,
Летит на властелинский зов.
Тут дюки, маршалы различны,
Давно к затеям хоть привычны,
Но, в нашу забредя Москву,
Они во сне и наяву
Скорей кой-как хотят убраться,
Чтобы казакам не попасться!

[Собрание стихотворений, 2015, с. 160]

Далее идет поименное перечисление некоторых из наполеоновских маршалов, принявших участие в Русском походе:

Все маршалы, остолбнев,
Поглядывают друг на друга;
В волнении, в смятенье духа,
Ни слова вымолвить не смев,
Стоят, как будто истуканы.
Ней быstroногий, дерзкий, рьяный,
Из Богородска прибежав,
И напролет всю ночь не спав,
Чуть может на ногах держаться.

¹ О солнечном аспекте наполеоновского мифа в связи с творчеством Достоевского и особенно романом «Преступление и наказание» см.: [Подсокорский, 20236].

Гвардейский генерал Мортъе
Язык свой закусил зубами;
И наконец хитрец Бертъе
Речь начал хитрыми словами:
«Великий из великих всех!
Твои деянья все – успех!
Ты наш владыка, наш создатель;
Как мрак ночной мы без тебя:
Нет! Не лишай ты нас себя!»
[Собрание стихотворений, 2015, с. 160–161]

М.Ю. Лермонтов в мистическом стихотворении «Воздушный корабль» (1840), представляющем собой вольное переложение баллады Й.-К. Цедлица «Корабль призраков» (1832), показывает, как вставший из гроба император Наполеон, едва ступив на землю Франции, сразу же призывает к себе своих бывших ратных слуг и товарищей:

На берег большими шагами
Он смело и прямо идет,
Соратников громко он кличет
И маршалов грозно зовет.
[Лермонтов, 2014, т. 1, с. 315]

Последние же по понятным причинам игнорируют его зов:

И маршалы зова не слышат:
Иные погибли в бою,
Другие ему изменили
И продали шпагу свою.
[Лермонтов, 2014, т. 1, с. 315]

Достоевский, глубоко интересовавшийся наполеоновской эпохой и многократно обращавшийся к ней в самых разных своих произведениях (см.: [Подосокорский, 2013], [Подосокорский, 2022а], [Подосокорский, 2022б], [Подосокорский, 2024б], [Подосокорский, 2025] и др.), также не обошел стороной фигуры наполеоновских маршалов. Отображения последних в его творчестве до сих пор не становились предметом специальных исследований достоевистов, и мы ставим себе задачей восполнить этот пробел. Уже в переведенном Достоевским в юности романе О. де Бальзака

«Евгения Гранде», вышедшем в 1844 г. в журнале «Репертуар и Пантеон», есть упоминание маршала Николая Шарля Удино (1767–1847), герцога Реджо, на балу у которого (уже в период реставрации Бурбонов) Адольф де Грассен, по его словам, встретил двоюродного брата Евгении – Шарля [Достоевский, 2013–, т. 1, с. 347, 354]. В журнале А.А. Краевского «Отечественные записки», в котором была опубликована большая часть ранних произведений Достоевского второй половины 1840-х годов, печатались и материалы о разных наполеоновских маршалах: рецензия А.Д. Галахова на русское издание «Путешествия маршала Мармона» [Галахов, 1840], рецензия К.А. Полевого на «Записки маршала Бертье» [Полевой, 1848] и др.¹ В этих материалах не просто рассматривалось содержание рецензируемых трудов, но и нередко затрагивались более общие вопросы взаимоотношений Наполеона, которого Полевой называет «величайшим из всех искателей приключений» [Полевой, 1848, с. 105], с его близким военным окружением. В 1838–1840 гг. в типографии И. Глазунова (в серии «Военная библиотека»²) вышли «Записки маршала Сен-Сира о войнах во времена директории, консульства и империи французской» [Сен-Сир, 1838–1840]. Ряд наполеоновских маршалов был известен русскому читателю того времени не только по мемуарам и обзорным историческим трудам, но также в качестве героев художественных романов о войнах России с Наполеоном и по сборникам анекдотов об императоре французов [Полные анекдоты Наполеона Бонапарте, 1833, ч. 1, с. 40–41].

В мартовском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г. Достоевский и сам привел анекдот о разговоре маршала Ораса Франсуа Бастьена Себастьяни де Ла Порта (1772–1851) и некоего англичанина:

Кстати, вспомнился мне теперь один премилый анекдот, который я прочел недавно, где и у кого не запомню, о маршале Себастьяни и об одном англичанине, еще в начале столетия, при Наполеоне I-м. Маршал Себастьяни, важное тогда лицо, желая обласкать одного англичанина, которые все были тогда в загоне, потому что беспрерывно и упорно вое-

¹ Имена авторов этих материалов нами взяты из указателя В.Э. Богграда [Боград, 1985].

² В этой же серии издатель предполагал выпустить «Записки маршалов Суше и Сульта о походах в Испании» [Сен-Сир, 1838–1840, ч. 1, с. V].

вали с Наполеоном, сказал ему с любезным видом, после многих похвал его нации:

– Если б я не был французом, то желал бы стать англичанином.

Англичанин выслушал, но, нимало не тронутый любезностью, тотчас ответил:

– А если б я не был англичанином, то я все-таки пожелал бы стать англичанином» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 95].

Однако Себастьяни, участвовавший во многих наполеоновских кампаниях, стал маршалом Франции только в 1840 г., в царствование короля Луи-Филиппа, дослужившись при Наполеоне лишь до чина дивизионного генерала [Генералы Наполеона, 2004, с. 181]. В целом круг чтения Достоевского о Наполеоновских войнах был весьма обширен, но в этой статье мы попытаемся обрисовать основные возможные источники его обращений к конкретным маршалам Наполеона (Жану Ланну, Луи-Николя Даву и Шарлю Пьеру Франсуа Ожеро) и проанализировать сами эти обращения в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), романе «Идиот» (1868–1869) и черновых набросках к «Братьям Карамазовым» (1879–1880).

«Друг Наполеона» – маршал Жан Ланн в «Зимних заметках о летних впечатлениях»

В седьмой главе «Зимних заметок о летних впечатлениях», изначально опубликованных во втором и третьем номерах журнала братьев Достоевских «Время» в 1863 г., писатель в художественной форме рассказал о своем первом посещении летом 1862 г. Парижа и Пантеона в частности, известного со времен Великой французской революции как усыпальница выдающихся людей Франции. Прочитируем в сокращении фрагмент (убрав из него рассказы о Вольтере и Руссо, также покоящихся в Пантеоне), посвященный одному из самых талантливых наполеоновских военачальников, маршалу Жану Ланну (1769–1809), герцогу Монтебелло, погибшему от последствий ранения, полученного им 22 мая 1809 г. в ходе сражения под Асперном (также известном как Эсслингская битва), и с почестями захороненному в бальзамированном виде в Пантеоне 6 июля 1810 г.:

Буржуа проеден до конца ногтей красноречием. Однажды мы вошли в Пантеон поглядеть на великих людей. Время было неурочное, и с

нас спросили два франка. Затем дряхлый и почтенный инвалид взял ключи и повел нас в церковные склепы. Дорогой он говорил всё еще как человек, немного только шамкая за недостатком зубов. Но, сойдя в склепы, немедленно запел <...>:

– Si-gît Lannes, маршал Ланн, – запел он еще раз, – один из величайших героев, которыми обладала Франция, столь обильно наделенная героями. Это был не только великий маршал, искуснейший предводитель войск, исключая великого императора, но он пользовался еще высшим благополучием. Он был другом...

– Ну да, это был друг Наполеона, – сказал я, желая сократить речь.

– Мсье! Позвольте говорить мне, – прервал инвалид как будто несколько обиженным голосом.

– Говорите, говорите, я слушаю.

– Но он пользовался еще высшим благополучием. Он был другом великого императора. Никто другой из всех его маршалов не имел счастья сделаться другом великого человека. Один маршал Ланн удостоился сей великой чести. Когда он умирал на поле сражения за свое отечество...

– Ну да, ему оторвало ядром обе ноги.

– Мсье, мсье! позвольте же мне самому говорить, – вскричал инвалид почти жалобным голосом. – Вы, может быть, и знаете это всё... Но позвольте и мне рассказать!

Чудаку ужасно хотелось самому рассказать, хотя бы мы всё это и прежде знали.

– Когда он умирал, – подхватил он снова, – на поле сражения за свое отечество, тогда император, пораженный в самое сердце и оплакивая великую потерю...

– Пришел к нему проститься, – дернуло меня прервать его снова, и я тотчас почувствовал, что я дурно сделал; мне даже сделалось стыдно.

– Мсье, мсье! – сказал старик, с жалобным укором смотря мне в глаза и качая седой головой, – мсье! я знаю, я уверен, что вы всё это знаете, может быть, лучше меня. Но ведь вы сами взяли меня вам показывать: позвольте ж мне говорить самому. Теперь уж немного осталось...

– Тогда император, пораженный в самое сердце и оплакивая (увы, бесполезно) великую потерю, которую понесли он, армия и вся Франция, приблизился к его смертной постели и последним прощанием своим смягчил жестокие страдания умершего почти на глазах его полководца. *C'est fini, monsieur*, – прибавил он, с упреком посмотрев на меня, и пошел далее [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 89–90].

Ни в первом, ни во втором академическом Полном собрании сочинений Достоевского эта сцена с пафосно-комичным рассказом о герцоге Монтебелло никак не прокомментирована, кроме самой

общей фразы о том, что Ланн был «один из выдающихся полководцев наполеоновской армии» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 373], [Достоевский, 2013–, т. 5, с. 476]. Между тем этот фрагмент имеет значение для понимания общей картины изображения писателем наполеоновского мифа в его последующем творчестве. Патетические слова о «друге» Наполеона, а также о «сердце» и «плаче» самого императора французов предвосхищают вымышленный фантастический рассказ генерала Иволгина о его дружбе с Наполеоном в Москве 1812 г. в романе «Идиот», в котором много говорится об их сердечном участии друг в друге и взаимном плаче (об этой вставной новелле см.: [Альми, 1992], [Подосокорский, 2010б], [Новикова, 2016, с. 232–237], [Подосокорский, 2023а]). Кроме того, рассказчик у Достоевского, нещадно прерывая в «Зимних заметках...» восторженную речь дряхлого и почтенного инвалида о Ланне как бы «общеизвестными» подробностями гибели маршала Франции, на самом деле воспроизводит предельно поэтизированное, почти апокрифическое знание о характере его ранения, ведь на самом деле у герцога Монтебелло 22 мая 1809 г. были перебиты колени, из-за чего врачам позднее пришлось ампутировать ему левую ногу, но в точном смысле слова ему вовсе не «оторвало ядром обе ноги» в сражении при Асперне. Вместе с тем эта «неточность» говорит не столько о самоуверенности самого Достоевского, будто бы в порыве зазнайства нетерпеливо перебивающего пожилого экскурсовода в Пантеоне, сколько о художественном, а не публицистическом, характере всего текста произведения, напоминающего совместное плетение наполеоновской легенды двумя наполеонистами – генералом Иволгиным и князем Мышкиным в четвертой части «Идиота».

Можно попытаться установить наиболее репрезентативные источники описания смерти маршала Ланна, приведенного в «Зимних заметках о летних впечатлениях». О том, что последний был не просто военачальником, но именно «другом» Наполеона, в несколько странной форме сообщалось уже в русских некрологах 1809 г. В одном из них, опубликованном в «Вестнике Европы», издаваемом Василием Жуковским, читаем: «Маршал герцог Монтебелло (Ланн) умер от раны. Император Наполеон весьма огорчен смертью своего *друга* – так называют его издатели **Ведомостей**»¹ [Вестник Европы, 1809, № 13, с. 75–76]. Из этого сообще-

¹ В приводимых цитатах выделение обычным курсивом принадлежит автору цитаты, выделение полужирным – автору настоящей статьи.

ния не вполне понятно – являлся ли Ланн на самом деле, с точки зрения автора некролога, «другом» императора, или же таким его окрестили другие авторы и издания? О том, что Наполеон высоко ценил Ланна, писали многие мемуаристы. По свидетельству Лоры Жюно, герцогини д'Абрантес (1784–1838), Ланн был указан им как «совершенный образец военного человека» [Абрантес, 1835–1839, т. 7, с. 51–52]. Телохраниитель Бонапарта в течение многих лет мамлюк Рустам Раза отмечал, что император был настолько потрясен кончиной маршала, что «за завтраком, за обедом, когда он ел суп, его слезы капали в тарелку» [Кастело, 2004, с. 217], но тужил ли он так по своему верному военному слуге или все же именно по другу – остается не до конца ясным. Сам Наполеон в беседе с Э.О. де Лас Казом на острове Святой Елены вспоминает о Ланне в следующих выражениях.

Император рассказал также о последних минутах жизни маршала Ланна, доблестного герцога Монтебелло, справедливо прозванного «Орландо» французской армии. Когда император навел на умирающего Ланна, маршал, казалось, забыл о собственном состоянии, из последних сил проявляя сочувствие к императору, которого любил превыше всех. Император глубоко уважал Ланна. «Долгое время, – заявил он, – Ланн был простым солдатом, но потом стал высокочинным офицером» [Лас-Каз, 2010, кн. 1, с. 353–354].

Император <...> опять сказал, что потеря маршала Ланна вызвала у него большое искреннее сожаление. «Бедняга Ланн, – сказал император, – ночь накануне сражения провел в Вене, занимаясь подготовкой к баталии вместе со своими подчиненными. Он появился на поле сражения голодным и сражался весь день. Врач сказал, что эти три обстоятельства стали причиной его смерти. Ему требовалось много сил после ранения, но, к сожалению, его организм был уже почти истощен. Обычно говорят, – заметил император, – что смерть лучше, чем некоторые ранения, но я уверяю вас, что такие случаи крайне редки. Именно в ту минуту, когда приходится расставаться со своей жизнью, мы всеми силами цепляемся за неё. Ланн, храбрейший из храбрейших, **лишившись обеих ног**, и слышать не хотел о возможной смерти. Он был в высшей степени раздосадован и заявил, что два хирурга, оперировавшие его, заслуживают виселицы за то, что они так варварски обошлись с ним. К сожалению, он услышал, как хирурги, считая, что их не слышат, шептали друг другу, что у него нет надежды выжить. Каждую минуту несчастный Ланн звал меня: всё, что осталось в его жизни, он связывал только со мной, он хотел слышать одного меня, он думал только обо мне. Это был своего рода природный инстинкт! Несомненно, он любил жену и детей сильнее, чем

меня. Тем не менее он не говорил о них. Конечно, он заботился о них, в то время как я был его покровителем. **Для него я был чем-то неопределенным и неясным, каким-то высшим существом, его провидением, которое он звал на помощь»** [Лас-Каз, 2010, кн. 2, с. 22].

Как видно из приведенных цитат, император французов хотя и отдавал должное храбрости и самоотверженности Ланна, все же не считал его равным себе, делая акцент не на их взаимной дружбе, а на фанатичной преданности последнего своему монарху и главнокомандующему.

А вот как рассказывает в своих мемуарах¹ о смертельном ранении Ланна и плаче над ним Наполеона непосредственный свидетель события, его адъютант и известный творец наполеоновской легенды Жан-Батист-Антуан-Марселен де Марбо (1782–1854). Его рассказ исключительно важен для уяснения того, как умирал Ланн *на самом деле*. Не исключено, что **его устные рассказы еще при его жизни могли повлиять на описания соответствующего события у других мемуаристов** (вроде генерала Пеле), о которых речь пойдет далее.

Он сидел, прикрыв рукой глаза, скрестив ноги, погруженный в печальные размышления. И в этот момент небольшое ядро третьего калибра, выпущенное со стороны Энцесдорфа, после рикошета угодило прямо в скрещенные ноги маршала! Оно разбило ему коленную чашечку на одной ноге и подколенную впадину на другой.

Я бросился к нему в тот же миг. Он сказал мне: «Я ранен... это ничего... дайте мне руку, помогите подняться...» Он попробовал встать, но это было невозможно! <...>

Мы донесли маршала до предмостного укрепления, где его приняли главные хирурги. Они собрались на консилиум, но их мнения разошлись. Доктор Ларрей считал, что требуется ампутация ноги с поврежденным коленом. Другой врач, имя которого я забыл, считал, что ампутировать надо обе ноги, а доктор Иван, от которого я и узнал все эти подробности, был против ампутации вообще. Этот хирург давно знал

¹ Хотя мемуары Марбо полностью были опубликованы лишь в 1891 г., различные его сочинения и рассказы о Наполеоновских войнах начали издаваться еще при жизни Наполеона I, получив высокую оценку последнего. Нельзя недооценивать и устный обмен воспоминаниями между участниками Наполеоновских войн. А как замечает князь Мышкин в «Идиоте» по поводу других воспоминаний о той эпохе: «К тому же всякие записки очевидцев драгоценность, даже кто бы ни был очевидец. Не правда ли?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 410].

маршала и считал, что стойкость этого человека давала некоторую надежду на выздоровление, а операция, проведенная в такую жаркую погоду, неизбежно приведет раненого к могиле. Ларрей был старшим врачом, его мнение возобладало, и маршалу ампутировали одну ногу...

Он очень мужественно перенес операцию. Император пришел к нему сразу по ее окончании. Их свидание было очень трогательным. Император плакал, опустившись на колени перед носилками, обняв маршала, и белый кашемировый жилет императора окрасился его кровью.

Некоторые неблагоприятно настроенные люди написали потом, что маршал Ланн в этот момент упрекал императора и призывал его не вести больше войн. Но я поддерживал маршала на носилках, слышал все, что тот говорил, и заявляю, что это не так. Маршал был тронут вниманием императора, и, когда тот, собравшись уходить, чтобы позаботиться о спасении армии, сказал Ланну: «Вы будете жить, **мой друг**, вы будете жить...», маршал ответил, сжимая его руки: «Я хотел бы этого, если смогу быть еще полезным Франции и Вашему Величеству!» [Марбо, 2005, с. 336–337].

В рассказе Марбо о герцоге Монтебелло, умершем спустя неделю после ранения на его руках («Я находился у его изголовья, он прислонил голову к моему плечу, казалось, задремал, и испустил последний вздох!..» [Марбо, 2005, с. 341]), Ланн остается верным своему императору, который все же называет его своим *другом*. Героической смерти маршала Ланна в окружении боевых товарищей и в объятиях Наполеона был посвящен целый ряд произведений искусства 1810–1850-х годов, среди которых картины, гравюры и рисунки Альберта Поля Буржуа (ум. 1812), Пьера-Нарсиса Герена (1774–1833), Франсуа-Луи Куше (1782–1849) и др. Мы не знаем наверняка, мог ли видеть какую-то из них Достоевский, но в любом случае они в большинстве своем лишь отражали закрепившуюся в массовом сознании уже в первой трети XIX в. сцену прощания Наполеона с Ланном, «умирающим на поле сражения».

Однако наиболее приближенной к тексту Достоевского, вероятно, является глава «Смерть Ланна» из сборника «Воспоминания о Наполеоне», составленного Эмилем Марко де Сент-Илером и изданного в переводе на русский язык в 1840 г. Ее автором указан пэр Франции, генерал-лейтенант, барон Жан Жак Жермен Пелле-Клозо (1777–1858), участвовавший в той самой битве при Эсслинге (или Асперне) в чине капитана [Генералы Наполеона, 2004,

с. 161]. Вот как он описывает плач Наполеона по своему умирающему другу:

Маршал снова садится на той же отмели. Его окружают офицеры, пощаженные смертию, как вдруг ядро, наудачу пущенное из Энцендорфа (так в цитируемом издании. – *Н. П.*), делая рикошет, **раздробляет ему колени** – Ланна несут на остров Лобау к тому месту, где находились Наполеон и Массена.

Император, увидев его, бежит к нему, обнимает его, покрывает поцелуями, берет его и говорит ему голосом прерывающимся от рыданий:

– Ланн, **друг мой**, узнаешь ли ты меня?... Это я.... это Император.... **это друг твой Бонапарт!**.. Ланн... Ланн... мы спасем тебя...

При звуках этого любимого голоса маршал открывает глаза и едва внятно отвечает:

– Государь, я желал бы жить... если жизнь моя будет полезна вам... вам и нашей Франции... но я думаю, что прежде нежели через час... **вы лишитесь... того, кто был вашим лучшим другом.**

Наполеон, стоя на коленях перед умирающим героем, плакал жаркими слезами. Это свидание, эти объятия растрогали нас до глубины души. Ланна понесли. Наполеон, рыдая, сказал Массене:

– Надобно же было, чтоб случилось такое несчастье и именно в такой бедственный день! <...>

Ланн скончался 30 числа; с 24 числа **до самой кончины своей он находился в бреду, воображал, что он находится на поле битвы**; давал приказания своим подчиненным и просил помощи у Императора, которого не узнавал уже в эти дни. **Во все это время Наполеон навещал его ежедневно утром и вечером.** Наедине Император не видал его ни однажды, и маршал, как уверяли лица, ни на минуту от него не отходившие, вовсе не произносил тех слов¹, которые были ему приписаны [Воспоминания о Наполеоне, 1840, с. 209–210].

В описании генерала Пеле, которого Ф.К. Шлоссер называет «слепым обожателем Бонапарте» [Шлоссер, 1858–1860, т. 7, с. 393], присутствуют почти все ключевые оценки смерти Ланна,

¹ Как отмечает Н.А. Троицкий: «Поскольку Ланн был единственным из соратников Наполеона, кто мог, что называется, резать правду-матку в лицо императору, историки спорят, действительно ли перед смертью маршал упрекал императора в деспотизме и “ненасытных амбициях”. А.З. Манфред склонен был принять такую версию за истину, но Андре Кастело и Жан Тири ее отвергают, ссылаясь на свидетельства баронов М. Марбо, Ж. Пеле и других лиц, которые не отходили от постели раненого маршала с первого и до последнего его часа» [Троицкий, 2020, т. 2, с. 165].

содержащиеся в «Зимних заметках...»: несколько раз повторены слова о маршале как «друге» (и даже «лучшем друге») императора, описаны рыдания Наполеона над своим соратником, подчеркнуто непосредственное присутствие императора рядом с раненым маршалом едва ли не до самой смерти последнего, который, в свою очередь, воображал в бреду, что все еще «находится на поле битвы». Не согласуются с этим свидетельством только слова рассказчика «Зимних заметок...» о том, что маршалу Ланну «оторвало ядром обе ноги», поскольку Пеле, как и Марбо, пишет лишь о раздробленных коленях герцога Монтебелло.

И если, несмотря на выявленные сходства в описаниях смерти Ланна у Пеле и Достоевского, у нас все равно нет доказательств, что писатель был наверняка знаком со сборником «Воспоминания о Наполеоне» (1840), хотя это и кажется нам очень вероятным, то относительно другого авторитетного труда, а именно 20-томной «Истории Консульства и Империи» (1845–1862) Адольфа Тьера, у нас такое верифицированное знание есть. Отрывки из упомянутой «Истории...» Тьера в русском переводе публиковались во второй половине 1840-х годов в журнале «Отечественные записки», с которым тогда же активно сотрудничал Достоевский, а отдельное издание сочинения французского историка позднее имелось в домашней библиотеке писателя [Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005, с. 248]¹. Также известно, что Достоевский настоятельно советовал прочесть этот фундаментальный труд своей племяннице С.А. Ивановой в письме к ней от 29 марта 1868 г. [Достоевский, 1972–1990, т. 28, кн. 2, с. 293].

Тьер, как и другие процитированные выше авторы, также пишет о том, что Ланн назвал себя «лучшим другом» императора [Тьер, 2012–2014, кн. 2, т. 2, с. 608–609], что он был «сражен ядром, перебившим ему оба колена» [Тьер, 2012–2014, кн. 2, т. 2, с. 605], и что Наполеон увидел его лежащим на носилках, «с раздробленными ногами» [Тьер, 2012–2014, кн. 2, т. 2, с. 608]. Иначе говоря, Достоевский не мог не знать в точности этих обстоятельств ранения маршала Ланна, но зачем-то вложил в уста рассказчика «Зимних заметок...», который, очевидно, не тождественен ему

¹ Достоверно неизвестно, какое именно издание «Истории Консульства и Империи» Тьера имелось в библиотеке писателя, но можно с уверенностью сказать, что Достоевский читал этот труд и по-русски (либо только версию, опубликованную в «Отечественных записках», либо еще и отдельное сокращенное издание) и по-французски (все 20 томов).

самому, заведомо вымышленные слова об «оторванных ядром обеих ногах» наполеоновского друга, тогда как в действительности герцогу Монтебелло французские хирурги ампутировали лишь одну ногу. Данное противоречие между достоверным знанием исторического факта и намеренным искажением его в «Зимних заметках...» служит дополнительным аргументом в пользу того, что рассматриваемое нами произведение Достоевского является вовсе не *публицистическим очерком*, но полноценным художественным произведением, и к приводимым в нем диалогам и замечаниям следует относиться соответствующим образом¹.

Тем не менее даже у такого очевидного искажения подлинных обстоятельств гибели маршала Ланна есть конкретные источники – это, к примеру, пятитомная «История Наполеона» Н.А. Полевого (1844–1848), которую Достоевский, по-видимому, прочел еще в юности. В четвертом томе² названного труда сообщается следующее о сражении при Эсслинге: «Началась страшная канонада. Французы отвечали слабо, но были непоколебимы. К ночи канонада умолкала постепенно. Горестная потеря ознаменовала конец битвы – **одним из последних ядер австрийских оторвало обе ноги маршалу Ланну**» [Полевой, 1844–1848, т. 4, с. 63]. Но трудно предположить, что Достоевский мог запомнить эту деталь как достоверную, учитывая то, что далее Полевой как будто поправляет самого себя:

Оставя войска начальству Массены, Наполеон спешил переправиться через Дунай в лодке. Твердость его поколебалась, когда он увидел Ланна, несомого гренадерами на носилках; он остановил их, бросился к старому товарищу, и со слезами обнял героя, начавшего с ним Итальянский поход 1796 полковником – участника битв при Лоди, Арколе, Абу-

¹ Т.А. Касаткина в своей недавней теоретической статье также рассматривает «Зимние заметки...» как именно художественный опыт писателя, отмечая последовательную самоиронию автора [Касаткина, 2024, с. 228].

² Завершающие четвертый и пятый тома «Истории Наполеона» были изданы в 1848 г. уже после смерти Н.А. Полевого (1796–1846). В «Объяснительном примечании» к четвертому тому сообщается, что эти два тома были дописаны по просьбе издателей его братом К.А. Полевым (1801–1867) на основе рукописей, отобранных материалов и составленного общего плана сочинения, оставшихся после покойного [Полевой, 1844–1848, т. 4, с. II]. Впрочем, в этом же примечании указано, что Н.А. Полевой все же успел полностью написать одиннадцатую книгу, открывающую четвертый том, а именно в ней и рассказывается об интересующей нас смерти маршала Ланна.

кире, Аустерлице, Фридланде, победителя при Монтебелло, еще так недавно грозного при Сарагоссе и Регенсбурге, и вместе с Массеною спасителя армии в Эсслинской битве. «Государь!» – сказал Ланн, собрав последние силы – «простите! Живите для счастья всех и **вспомните иногда о старом друге вашем!**» Он не мог более говорить, жил еще дня два, и **умер после отнятия ноги**. Наполеон несколько раз посещал его, утешал в страданиях, отправил тело его в Париж и почтил великолепным погребением [Полевой, 1844–1848, т. 4, с. 65].

Уже при выходе первых томов «Истории Наполеона» Полевого первые читатели и критики указали на массу ошибок, содержащихся в этом на скорую руку сделанном сочинении. Например, В.Г. Белинский писал в «Отечественных записках»: «Пусть читают добрые люди “Историю Наполеона”, сочиненную г. Полевым, если не могут читать “Истории Наполеона”, сочиненной Тьером» [Белинский, 1845, с. 14], и добавлял: «Жаль только, что г. Полевой иногда *странно* ошибается в фактах <...>» [Белинский, 1845, с. 15].

По всей вероятности, «странная ошибка» относительно ранения маршала Ланна перекочевала в труд Полевого либо из книги военного писателя Антуана-Анри Жомини (1779–1869) «Политическая и военная жизнь Наполеона», в которой сообщается, что под Эсслингом «ядро на излете, пущенное со стороны Энцерсдорфа, оторвало обе ноги маршалу Ланну» [Жомини, 1838–1842, ч. 4, с. 253], либо из еще более раннего сочинения британского исторического романиста Вальтера Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте, императора французов» (1827), изданного к концу 1830-х годов в русском переводе как минимум дважды: в 14 частях в типографии А. Смирдина (1831–1832) и в 4 томах в типографии И. Глазунова, А. Смирдина и К° (1836–1837) – оба издания в переводе с английского С.С. де Шаплета (1798–1834). Известный предельно вольным отношением к изложению исторических фактов¹ Вальтер

¹ О многочисленных ошибках или даже «намеренных измышлениях», содержащихся в книге Вальтера Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте, императора французов» см., к примеру: [Троицкий, 2020, т. 1, с. 43; Троицкий, 2020, т. 2, с. 464]. В критической статье, посвященной разбору этой биографии и опубликованной в № 4 журнала Николая Полевого «Московский телеграф» в 1828 г. под псевдонимом F****, также отмечалось: «Основной, и может быть неисправимый недостаток всего этого огромного здания, есть дурной выбор материалов. Вместо того, чтобы основанием своего труда поставить публичные акты и все к ним относящееся по важности и достоверности, историк почти везде составлял, то есть, рассказывал, описывал и судил, основываясь на памятных записках (mémoires). Сочинители их, долженствовавшие быть только свидетелями при исследовании,

Скотт дважды отмечает, что в сражении при Асперне «Ланну оторвало ядром обе ноги», при этом называя маршала Франции всего лишь «генералом» [Скотт, 1995, т. 1, с. 617].

Таким образом, Достоевский в художественных целях совершенно сознательно заставляет рассказчика «Зимних заметок...», который и в других главах обращается к разного рода историческим анекдотам, приводить в запальчивости заведомо неточные сведения, хотя и восходящие к сочинениям Н.А. Полевого, А.-А. Жомини, В. Скотта и популярным биографиям Наполеона, написанным разными журналистами и публицистами (в ряде последних утверждалось, что маршалу Ланну «оторвало» ядром только одну ногу)¹. Похожий прием он использовал и позднее в романе «Идиот», в котором генерал Иволгин, опираясь на множество вполне конкретных исторических, мемуарных и литературных трудов, путает² графа Дарю и маршала Даву (об этом будет сказано в следующем разделе статьи) и проч. Что же касается «Зимних заметок...», то слова рассказчика про «оторванные» ноги маршала Ланна органично вписываются в литературную традицию

показались ему удобными и верными руководителями. Сверх того, он следовал иногда одному из них, иногда другому, поочередно, не приводя их в порядок, и что еще хуже, не соглашая одного с другим. Отсюда, неминуемо неверный ход, неясные картины, нетвердость суждений; всего более, отсюда промахи, бесчисленные неточности, беспрестанные повторения, и наконец противоречия <...>» [Московский телеграф, 1828, № 4, с. 522]. О возможном влиянии этого труда Скотта на Достоевского писала Э.М. Жилиякова [Жилиякова, 2012].

¹ Например, в сочинении французского журналиста Жоржа Тушар-Лафоса (1780–1847), изданном в 1832 г. в четырех частях на русском языке под названием «Полная история семейственной и военной жизни Наполеона Бонапарте...» читаем, что когда во время Эсслингской битвы «Ланн (герцог Монтебелло) разсезжал пред фронтом, ободрял солдат, обещая им победу, **роковое ядро оторвало ему правую ногу** и повредило левую» [Тушар-Лафос, 1832, ч. 3, с. 24–25]. В не представляющей какой-либо научной ценности книге французского публициста Поля Матьё Лареша (1793–1877), писавшего под псевдонимом Лоран де л'Ардеш, «История Наполеона», русский перевод которой вышел в 1842 г., также сообщается о Ланне, что к концу Эсслингского сражения «ядро оторвало ему ногу» [Лоран де л'Ардеш, 1842, с. 379], хотя чуть далее сам автор пишет о том, что герцогу была проведена «операция отнятия ноги». Продолжатели же «Всеобщей древней и новой истории» аббата Милло (Миллон, Делиль де Саль и Буэнвилле) написали о Ланне предельно лаконично, что он был «убит пушечным ядром» [Милло, 1820, ч. 12, с. 310].

² Т.А. Касаткина справедливо пишет, что Достоевский зачастую использует прием «ошибки» в речи героя для того, чтобы акцентировать внимание на истинной цели персонажа, которая становится понятна только через глубокий анализ этой «ошибки» [Касаткина, 2015, с. 166–167].

трагикомического изображения настоящих и мнимых инвалидов Наполеоновских войн от гоголевского капитана Копейкина в «Мертвых душах» до генерала Николая Опочинина в «Свидании с Бонапартом» Б.Ш. Окуджавы [Подосокорский, 2024а, с. 246]. В романе Достоевского «Идиот» Лебедев в ответ на рассказ генерала Иволгина о его дружбе с Наполеоном сочиняет собственную фантастическую историю о том, как ему в детстве отстрелил левую ногу солдат наполеоновской армии. С этой фантазией Лебедева знакомит князя Мышкина все тот же генерал Иволгин:

Но всё до известной черты, даже и качества; и если он вдруг, в глаза, имеет дерзость уверять, что в двенадцатом году, еще ребенком, в детстве, он лишился левой своей ноги и похоронил ее на Ваганьковском кладбище, в Москве, то уж это заходит за пределы, являет неуважение, показывает наглость...

– Может быть, это была только шутка для веселого смеха.

– Понимаю-с. Невинная ложь для веселого смеха, хотя бы и грубая, не обижает сердца человеческого. Иной и лжет-то, если хотите, из одной только дружбы, чтобы доставить тем удовольствие собеседнику; но если просвечивает неуважение, если именно, может быть, подобным неуважением хотят показать, что тяготятся связью, то человеку благородному остается лишь отвернуться и порвать связь, указав обидчику его настоящее место.

Генерал даже покраснел, говоря.

– Да Лебедев и не мог быть в двенадцатом году в Москве; он слишком молод для этого; это смешно.

– Во-первых, это; но, положим, он тогда уже мог родиться; но как же уверять в глаза, что французский шассёр навел на него пушку и отстрелил ему ногу, так, для забавы; что он ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник с надписью с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра», и что, наконец, служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство) и для этого ежегодно ездит в Москву. В доказательство же зовет в Москву, чтобы показать и могилу, и даже ту самую французскую пушку в Кремле, попавшую в плен; уверяет, что одиннадцатая от ворот, французский фальконет прежнего устройства.

– И притом же ведь у него обе ноги целы, на виду! – засмеялся князь. – Уверяю вас, что это невинная шутка; не сердитесь.

– Но позвольте же и мне понимать-с; насчет ног на виду, – то это еще, положим, не совсем невероятно; уверяет, что нога черносвитовская...

– Ах да, с черносвитовскою ногой, говорят, танцевать можно.

– Совершенно знаю-с; Черносвитов, изобретя свою ногу, первым делом тогда забежал ко мне показать. Но черносвитовская нога изобретена несравненно позже... И к тому же уверяет, что даже покойница **жена его в продолжение всего их брака не знала, что у него, у мужа ее, деревянная нога.** «Если ты, говорит, когда я заметил ему все нелепости, – если ты в двенадцатом году был у Наполеона в камер-пажах, то и мне позволь похоронить ногу на Ваганьковском» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 411].

Рассказ об искусно созданном протезе, который будто бы невозможно отличить от настоящего, присутствует и в воспоминаниях о смерти маршала Ланна. Читаем об этом у генерала Пеле: «Маршал остался в Энцендорфе. Первым старанием его было осведомиться, где заказал себе граф Пальфи механическую ногу, при помощи которой можно бы было ездить верхом: так-то горячо желал Ланн служить своему отечеству!» [Воспоминания о Наполеоне, 1840, с. 210]¹.

Мы вовсе не утверждаем, что рассказ о якобы замененной ноге Лебедева имеет прямым источником историю об искусственной ноге генерала Пальфи, здесь важно подчеркнуть лишь то, что Достоевский на всем протяжении своего творчества всячески обыгрывал тему лишения ног в диалогах и образах различных героев-наполеонистов. Еще в раннем рассказе писателя «Господин Прохарчин» (1846) главный герой Семен Иванович, которого сравнивают с Наполеоном, назидательно говорит одному из жильцов «что-то вроде того, что когда Зиновий Прокофьич вступит в гусары, так отрубят ему, дерзкому человеку, ногу в войне и надедут ему вместо ноги деревяшку, и придет Зиновий Прокофьич и скажет: “Дай, добрый человек, Семен Иванович, хлеба!” – так не даст Семен Иванович хлеба и не посмотрит на буйного человека Зиновия Прокофьевича, и что вот, дескать, как, мол; поди-ка ты с ним» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 244] (о наполеоновском

¹ Генерал Марбо более подробен: «Ланн сохранял присутствие духа и разговаривал очень спокойно. Он был так далек от мысли отказаться от служения своей стране, как об этом писали некоторые авторы, что даже строил планы на будущее. Он знал, что **знаменитый венский механик Меслер сделал для австрийского генерала графа Пальфи искусственную ногу и тот мог ходить и сидеть в седле так, как будто бы с ним ничего не произошло.** Маршал попросил меня написать этому мастеру и пригласить его снять мерки для его ноги» [Марбо, 2005, с. 340]

мифе в этом рассказе см.: [Подосокорский, 2025, с. 286–298]). Про старого князя К., который видит Наполеона во сне и претендует на некоторое свое с ним сходство ([Подосокорский, 2025, с. 307]), в комической повести Достоевского «Дядюшкин сон» (1859) и вовсе говорится, что «он хромал на левую ногу; утверждали, что эта нога поддельная, а что настоящую сломали ему, при каком-то другом походе, в Париже, зато приставили новую, какую-то особенную, пробочную» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 300].

Подлинный замысел Достоевского относительно художественной сцены посещения рассказчиком парижского Пантеона в «Зимних заметках...» может быть дополнительно прояснен в сопоставлении с мемуарными и дневниковыми свидетельствами других русских путешественников 1830-х – начала 1860-х годов. Такие непосредственные, документальные рассказы, к примеру, оставили историк и переводчик В.М. Строев [Строев, 1841–1842, ч. 1, с. 45–46], поэт А.Н. Майков [Майков, 2015, с. 27–28], цензор А.В. Никитенко [Никитенко, 1955–1956, т. 2, с. 297] и др. Из этих описаний хорошо видно, насколько от них отличается взгляд на выдающиеся произведения искусства и историю и манера изложения «увиденного» за границей у Достоевского, интересующегося зачастую не тем, что «было на самом деле» и какие чувства у него это вызвало, а тем, что можно донести на этом материале до читателя при помощи гениального воображения. Анализ сцены в Пантеоне лишний раз показывает, что к самому себе рассказчик «Зимних заметок...» отнюдь не менее критичен и саркастичен, чем к выделяемым им буржуазным типам немцев, французов или англичан.

Заметим также, что в начале 1860-х годов интерес петербургской публики и читателей «Времени» к фигуре маршала Ланна, на которой так подробно остановился в своих художественных очерках Достоевский, мог подогреваться и тем, что в период написания и журнальной публикации «Зимних заметок о летних впечатлениях» послом Франции в Петербурге был его старший сын, получивший одно из своих имен в честь императора Наполеона – Луи Наполеон Огюст Ланн (1801–1874) – он занимал этот пост с 1858 по 1864 г. Его дипломатическая деятельность, в числе прочего, оказала заметное влияние на область литературы и книгоиздания¹.

¹ Как отмечает П.П. Черкасов: «Важным достижением герцога де Монтебелло на посольском посту в Петербурге стало заключение 6 апреля 1861 г. фран-

**«Всего чаще находился при нем Даву».
Маршал Луи-Николя Даву в романе «Идиот»**

В фантастическом рассказе¹ генерала Иволгина о его службе камер-пажом у Наполеона в Москве в 1812 г. в четвертой главе четвертой части романа «Идиот» император французов изображен в окружении своих маршалов, из которых только один назван по имени – это получивший у современников прозвище «Железного маршала» Луи-Николя Даву (1770–1823), герцог Ауэрштедтский и князь Экмольский, остававшийся верным Наполеону вплоть до второго отречения последнего. Как отмечает историк Н.А. Троицкий, Даву «отличался редким для маршала империи бескорытием, республиканской честностью и прямоотой. Наполеон, будучи уже в изгнании, его охарактеризовал таким образом: “Это один из самых славных и чистых героев Франции”. <...> Разносторонне одаренный стратег, администратор, политик, “великий человек, еще не оцененный по достоинству”, как писал о нем в 1818 г. Стендаль, Даву был исключительно требователен к себе и другим, в любых условиях железной рукой поддерживал порядок и дисциплину. Поэтому одна из лучших его биографий так и называется – “Железный маршал”»² [Троицкий, 1993, с. 170].

ко-российской конвенции по авторским правам в области литературы и искусства. Это был первый документ такого рода в истории двусторонних отношений. Он регламентировал порядок перепечатки и воспроизведения в обеих странах книг, брошюр, пьес, музыкальных сочинений, произведений живописи и скульптуры, опубликованных научных трудов, карт, литографий и других объектов интеллектуальной собственности. Конвенция защищала как авторские права, так и права наследников создателей тех или иных произведений, вводя судебную ответственность за нарушение этих прав. Понятно, что конвенция в наибольшей степени отвечала интересам французских авторов и издателей, в течение многих десятилетий несших убытки от несанкционированного воспроизведения и перевода их произведений в России» [Черкасов, 2014, с. 166].

¹ Ю.М. Лотман сравнивает новеллу Иволгина о Наполеоне с мемуарным рассказом декабриста Д.И. Завалишина (1804–1892) о его встрече с Ж.-Б.Ж. Бернадотом, бывшим наполеоновским маршалом (до 1810), уволенным с французской службы в связи с его избранием кронпринцем Швеции (впоследствии он стал и королем Швеции под именем Карла XIV Юхана) [Лотман, 2004, с. 113], но это сопоставление не кажется нам в должной мере обоснованным и продуктивным для понимания наполеоновской легенды в «Идиоте».

² Троицкий имеет в виду книгу: Gallaher J. The Iron Marshal. London, 1976. Стремление же Даву жестко поддерживать дисциплину в войсках не благоволившая к нему герцогиня д’Абрантес называет «нравственной инквизицией» [Абрантес, 1835–1839, т. 7, с. 91].

Даву как военачальник упоминается в ряде русских исторических романов первой половины XIX в., посвященных войне с Наполеоном (например, в романе М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) [Загоскин, 1987, т. 1, с. 611] и в др.). А вот как о «Железном маршале» повествует большой выдумщик генерал Иволгин в романе Достоевского:

Выезжал он пред обедом, в свите обыкновенно бывали Даву, я, мамелюк Рустан...

– Констан, – выговорилось с чего-то вдруг у князя.

– Н-нет, Констан тогда не было; он ездил тогда с письмом... к императрице Жозефине; но вместо него два ординарца, несколько польских улан... ну, вот и вся свита, кроме генералов, разумеется, и маршалов, которых Наполеон брал с собой, чтоб осматривать с ними местность, расположение войск, советоваться... Всего чаще находился при нем Даву, как теперь помню: огромный, полный, **хладнокровный человек в очках**, с странным взглядом. С ним чаще всего советовался император. Он ценил его мысли. Помню, они совещались уже несколько дней; Даву приходил и утром, и вечером, часто даже спорили; наконец Наполеон как бы стал соглашаться. Они были вдвоем в кабинете, я третий, почти не замеченный ими. Вдруг взгляд Наполеона случайно падает на меня, странная мысль мелькает в глазах его. «Ребенок! – говорит он мне вдруг, – как ты думаешь: **если я приму православие и освобожу ваших рабов, пойдут за мной русские или нет?**» – «Никогда!» – вскричал я в негодовании. Наполеон был поражен. «В заблеставших патриотизмом глазах этого ребенка, – сказал он, – я прочел мнение всего русского народа. Довольно, Даву! Всё это фантазии! Изложите ваш другой проект».

– Да, но и этот проект была сильная мысль! – сказал князь, видимо интересуюсь. – Так вы приписываете этот проект Даву?

– По крайней мере они совещались вместе. Конечно, мысль была наполеоновская, орлиная мысль, но и другой проект был тоже мысль... **Это тот самый знаменитый «conseil du lion»**, как сам Наполеон назвал этот совет Даву. Он состоял в том, чтобы затвориться в Кремле со всем войском, настроить бараков, окопаться укреплениями, расставить пушки, убить по возможности более лошадей и посолить их мясо; по возможности более достать и намародерничать хлеба и прозимовать до весны; а весной пробиться чрез русских. Этот проект сильно увлек Наполеона. Мы ездили каждый день кругом кремлевских стен, он указывал, где лопать, где строить, где лонет, где равелин, где ряд блокаузов, – взгляд, быстрота, удар! Всё было наконец решено; Даву приставал за окончательным решением. Опять они были наедине, и я третий. Опять Наполеон ходил по комнате, скрестя руки. Я не мог оторваться от его лица, сердце

мое билось. «Я иду», – сказал Даву. «Куда?» – спросил Наполеон. «Солить лошадей», – сказал Даву. Наполеон вздрогнул, решалась судьба. «Дитя! – сказал он мне вдруг, – что ты думаешь о нашем намерении?» Разумеется, он спросил у меня так, как иногда человек величайшего ума, в последнее мгновение, обращается к орлу или решетке. Вместо Наполеона я обращаюсь к Даву и говорю как бы во вдохновении: «Улепеты-вайте-ка, генерал, восвояси!» Проект был разрушен. Даву пожал плечами и, выходя, сказал шепотом: «**Bah! Il devient superstitieux!**» А назавтра же было объявлено выступление [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 415–416].

В приведенном отрывке обращают на себя внимание три момента: описание внешности «Железного маршала», упоминание «проекта» Даву о «принятии православия» Наполеоном и освобождении от крепостной зависимости русских крестьян; наконец «совет Льва», согласно которому Наполеону с армией следовало бы остаться на зиму в захваченной Москве. Что касается внешнего портрета маршала, то описание Иволгина в целом довольно точное. Например, поэт-партизан Денис Давыдов, видевший маршала Даву в Тильзите в 1807 г., описал его как «дебелого, довольно высокого роста, лысого, с очками на носу и незамечательной наружности, но уже знаменитого воина по Ауэрштетской победе, собственно ему принадлежащей» [Давыдов, 1860, ч. 2, с. 264]. В.Н. Шиканов отмечает, что Даву был «очень близорукий человек (не различал без очков предметы на расстоянии 100 шагов)» [Шиканов, 2002, с. 227].

Кроме того, Даву, действительно, был одним из главных военачальников Великой армии в Русском походе 1812 г. – на начальном этапе войны он командовал Первым армейским корпусом, а при отступлении французов из Москвы возглавлял их аррьергард [Чиняков, 2004, с. 218]. В письмах к нему в период войны 1812 г. Наполеон неизменно называет его «братом» [Попов, 2023, с. 8, 44, 86]. Помимо князя Экмюльского, в Москву вместе с Наполеоном вступили еще несколько маршалов Франции – среди них были Луи Александр Бертье (начальник Генерального штаба), Эдуар Адольф Казимир Мортье (командующий пехотой Молодой гвардии, назначенный также военным губернатором Москвы и Московской провинции), Иоахим Мюрат (командующий резервной кавалерией)¹, Франсуа Жозеф Лефевр (командующий пехотой

¹ Став в 1808 г. королем Неаполитанского королевства, Мюрат значительно возвысился над всеми своими прежними званиями и титулами, поэтому при-

Старой гвардии), Мишель Ней (командующий Третьим армейским корпусом) и Жан-Батист Бессьер¹, – но имена их в «Идиоте» не названы (генерал Иволгин говорит лишь о маршалах в целом, специально выделяя из них только одного Даву).

Одним из источников изображения маршала Даву в «Идиоте» могли быть «Записки» генерала Василия Алексеевича Перовского (1795–1857), фрагмент которых о его пребывании в плену у французов был опубликован в № 3 журнала «Русский архив» в 1865 г. Достоевский упомянул мемуары Перовского в романе «Игрок» (1866) [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 212], а в «Идиоте» сделал читателями журнала «Русский архив» князя Мышкина и генерала Иволгина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 412]. Взятый в плен Перовский при своей невольной встрече с маршалом Даву заметил, что тот говорил с ним «строгим, грубым голосом» и при этом «весьма хладнокровно» [Перовский, 1865, стб. 270]. Из рассказа Перовского генерал Иволгин мог позаимствовать не только оценку Даву как «хладнокровного» человека, но и саму манеру *Железного маршала* выражаться. У Перовского Даву говорит: «Ба! да я вас знаю!» [Перовский, 1865, стб. 270]. У Иволгина Даву восклицает: «Bah! Il devient superstitieux!». Кроме того, и Перовский, и Иволгин нарочито именуют маршала Даву «генералом», как бы принижая его звание [Перовский, 1865, стб. 270–272], [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 416].

Теперь разберем все проекты и советы, приписываемые Даву генералом Иволгиным. Первый проект касался сразу двух вопросов: принятия Наполеоном православия и освобождения им русских «рабов» (т.е. крепостных крестьян). Несмотря на то что в данном случае генерал Иволгин без должных оснований связал эти «предложения» с именем князя Экмюльского, сами по себе они отнюдь не были плодами одной его буйной фантазии и, действительно, так или иначе обсуждались в период франко-русского противостояния, причем в комплексе, ибо для освобождения крестьян необходимо было придать Наполеону некоторую «легитим-

нительно к 1812 г. считать его именно *маршалом Империи* можно только условно.

¹ Также в свиту Наполеона в Москве, разумеется, входил и великий маршал (обер-гофмаршал) Императорского двора, дивизионный генерал Жерар Дюрок, но его «маршальское» звание было высшим придворным, а не военным чином. Полный состав генералов так называемого кремлевского двора императора Наполеона осенью 1812 г. см.: [Фэн, 2017, с. 415–416].

ность» в их глазах¹. О том, что со времен Египетской кампании Бонапарт умело использовал религию местного населения в своих политических целях, было общеизвестно (подробнее об этом и о восприятии Наполеона современниками как «Магомета Нового времени», а также о переходе на службу Наполеону части русского православного духовенства в 1812 г. см.: [Подосокорский, 2022б]), однако важно, что Достоевского сюжет перемены Наполеоном своей веры интересовал еще с юности. В раннем рассказе писателя «Отставной», входящем в диологию «Рассказы бывшего человека. (Из записок неизвестного)» (1848), содержится устное воспоминание русского участника Наполеоновских войн, в котором затронут фольклорный мотив возможного перехода Наполеона в православие: «А было ему представлено, Бонапарту, чтоб крестился он в русскую веру и по русской вере присягу дал. Да не согласился француз; верой своей не пожертвовал... На том только и разошлись. Славное, сударь, времечко было!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 426]. Представление о Наполеоне как о новом Спасителе легло в основу целого ряда сект, которые существовали в первой половине XIX в., в том числе и в России [Подосокорский, 2022б].

Но если вопрос о формальном «принятии» Наполеоном в 1812 г. православия остался уделом исключительно фольклора, то план императора французов по освобождению российских крестьян имел гораздо более реальное измерение. Так, слухи о том, что Наполеон хочет «завоевать Россию», чтобы «сделать всех вольными», фиксируются в русском обществе уже в 1806 г. [Дубровин, 1895, с. 25]. В частности, о таких брожениях доносил императору Александру I граф Ф.В. Ростопчин [Гросул, 2013, с. 46]. В 1807 г. крестьянин Алексей Корнилов, который был кучером у надворного советника Тузова, распространял слух, что Бонапарт писал Александру I «об освобождении всех крепостных людей в России – “иначе он и войны не прекратит”. А когда приедет Бонапарт, то, как утверждал тот же Корнилов, он будет служить Тузову за плату» [Гросул, 2013, с. 73]. В.Я. Гросул полагает, что после Тильзита слухи среди российского крестьянства о том, что Наполеон может

¹ Перед войной 1812 г. в России, в числе прочего, получили хождение слухи, что Наполеон есть не кто иной, как тайный сын императрицы Екатерины II, который вернулся, чтобы дать своим подданным волю. Московский градоначальник Ф.В. Ростопчин считал, что сей «ядовитый слухок» был распушен с легкой руки какого-то «мартиниста» [Искуль, 2017, с. 376].

дать им вольность, лишь усилились [Гросул, 2003, с. 151]. В 1811 г. П.Ф. Розен сообщал, что «Наполеон при открытии войны с Россией объявит свободу и уничтожение рабства в наших немецких провинциях» [Гросул, 2013, с. 74]. В апреле 1812 г. привлекли внимание властей дворовые люди П. Иванов и А. Медведев. По словам последнего, «скоро будут все вольны; помещики же будут на жалованье, и что скоро Москву возьмут французы». П. Иванов на допросе признался, что «слышал разговоры подобного рода в группе людей, собравшихся в центре Москвы, на Ильинской площади» [Гросул, 2013, с. 73–74]. В том же месяце московской полиции пришлось удалять надписи на стенах и воротах ряда московских домов вроде следующей: «Вольность! Вольность! Скоро будет всем вольность!» [Сироткин, 1988, с. 231]. Митрополит Московский Филарет (Дроздов) вспоминает, что перед войной 1812 г. многие воспринимали Наполеона как реальную альтернативу действующей в России династии: «Перед двенадцатым годом правительство утратило доверие. Государя звали *глухим тетеревом*, императрицу Марию *коровницей*, и некоторые – пока Наполеон был вдали – **ждали его, как освободителя**. Тогда некто Леонид, мой товарищ по Троицкой лавре, бывший потом под руководством преосвященного Феофилакта наставником словесности, сказывал мне: “будет тайное ополчение, и преосвященный Феофилакт пойдет в тайное ополчение”. Что за тайное ополчение – это и до сих пор осталось загадкой» [Филарет, 1906, с. 214–215]. Жена Санкт-Петербургского губернатора М.М. Бакунина – В.И. Бакунина – записала 1 мая 1812 г. в своем дневнике: «Боятся, что когда Наполеон приблизится к русским губерниям и объявит крестьян вольными, то может легко сделаться возмущение <...>» [Бакунина, 1885, с. 397]¹. Как убедительно показал в своей статье «Наполеон и крепостное право в России в 1812 году» А.И. Попов, в войну 1812 г. Наполеон методично изучал вопрос о возможных последствиях раскрепощения крестьян на разных территориях Российской империи и даже подогревал среди крестьянства локальные возмущения подобного рода, «однако все высказывания участников похода однозначно свидетельствуют, что от идеи освобождения крестьян Наполеона оттолкнул именно “беспредел” мужицкого бунта, который обладал лишь бездумной разрушительной силой и был не способен на что-либо конструктивное. Как человек политический, Наполеон понимал, что любая война должна завер-

¹ Обзор российских исследований о замыслах Наполеона по освобождению русских крестьян от крепостной зависимости см.: [Бабакина, 2013].

шиться миром, но с кем бы он стал его заключать, если бы в России воцарился хаос, анархия, безначалие? Он вовсе не собирался становиться вождем крестьянского бунта и увязать на многие годы в российских делах, “имея за плечами” “кровотокающую” Испанию и таких ненадежных союзников, как Австрия и Пруссия» [Попов, 2001].

Описание другого проекта, приписанного «Железному маршалу» генералом Иволгиным в «Идиоте» (так называемый *conseil du lion*), вероятно, основано на мемуарах участника Русского похода, адъютанта Наполеона, бригадного генерала и квартирмейстера при Главной квартире императора (в период войны 1812 года), графа Филиппа-Поля де Сегюра (1780–1873) «История Наполеона и Великой Армии во время войны 1812 года», впервые изданных в Париже в 1824 г. Правда, в изложении Сегюра *совет Льва* принадлежал вовсе не Даву (который, напротив, выступал за скорейший уход из Москвы [Тьер, 2012–2014, кн. 2, т. 3, с. 628]), а другому сподвижнику Наполеона – графу Пьеру Антуану Ноэлю Брюно Дарю (1767–1829), также участвовавшему в Русском походе. Именно последний предлагал императору французов остаться зимовать в Москве, заготовив из лошадей солонину:

Только с графом Дарю он изливал душу и говорил, что «пойдет на Кутузова, разгромит или отбросит его, а потом внезапно повернет к Смоленску». Граф отвечал ему, что «уже слишком поздно; русская армия перестроилась, а наша ослабела, и ее победа уже забыта. Как только мы оборотимся лицом к Франции, солдаты, нагруженные добычей, ринутся вперед поскорее сбывать ее. – Так что же делать? – **Оставаться здесь на зиму и превратить Москву в укрепленный лагерь.** Хлеба и соли хватит, я отвечаю за это. Кроме сего, нужна большая фуражировка; **лишних лошадей надо пустить на солонину.** Что касается зимних квартир, то если будет не хватать домов, есть еще подвалы и погреба. Весной к нам подойдут подкрепления и вся вооружившаяся Литва, и тогда мы сможем завершить сие завоевание».

Выслушав графа Дарю, император задумался, потом сказал: «**Это совет, достойный льва!** Но что скажет Париж, и что может случиться, если три недели от меня не будет никаких известий? А если полгода? Нет, Франция не свыкнется с моим отсутствием, и к тому же Австрия и Пруссия не преминут воспользоваться им» [Сегюр, 2014, с. 207–208]¹.

¹ В оригинале: «Ce ne fut qu'avec le comte Daru qu'il s'épancha franchement, mais sans faiblesse: "Il allait, disait-il, marcher sur Kutusof, l'écraser ou l'écartier, puis tourner subitement vers Smolensk". Mais alors Daru, jusque-là de cet avis, lui répond, "qu'il est trop tard; que l'armée russe est refaite, la sienne affaiblie, sa victoire oubliée!

В ослабленной пьянством памяти весьма начитанного генерала Иволгина созвучные имена Даву и Дарю могли смешаться и от того, что Сегюр и сам порой упоминал их вместе. Например: «Однако Даву и Дарю напоминают ему (Наполеону. – *Н. П.*) о “позднем времени года, голоде, пустынной дороге <...>”» [Сегюр, 2014, с. 201]. Книга графа де Сегюра, хотя и вышедшая раньше прочих, вряд ли является единственным возможным источником описания «совета Льва» в «Идиоте». Об этом же проекте Дарю упоминается и во многих других сочинениях. Вот как это изложено в «Жизни Наполеона Бонапарте, императора французов» Вальтера Скотта:

Говорят, что Дарю предложил превратить Москву в укрепленный лагерь и остаться в ней на зиму. Он считал, что **можно забить оставшихся лошадей и засолить их мясо**. Остальное продовольствие **должны были раздобыть мародеры**. Сначала Наполеон одобрил **этот план, назвав его Львиным**. Но в конце концов отказался от него, не рискуя на такой длительный срок порывать все связи с Францией [Скотт, 1995, т. 2, с. 138].

В изложении Скотта граф Дарю говорит императору не просто о том, что на зимовку в Москве «хлеба и соли хватит», но что, помимо лошадиного мяса, остальное необходимое продовольствие должны будут «раздобыть мародеры»¹, и такое название вещей

Que dès que son armée aura le visage tourné vers la France, elle lui échappera en détail. Que chaque soldat, chargé de butin, prendra les devants pour l’aller vendre en France. – Eh que faire donc! s’écria l’empereur? – Rester ici! reprit Daru, faire de Moskou un grand camp retranché et y passer l’hiver. Le pain et le sel n’y manqueront pas, il en répond. Pour le reste, un grand fourrage suffira. Ceux des chevaux qu’on ne pourra pas nourrir, il offre de les faire saler. Quant aux logemens, si les maisons manquent, les caves y suppléeront. Ainsi l’on attendra qu’au printemps, nos renforts et toute la Lithuanie armée viennent nous dégager, s’unir à nous et achever la conquête!”

A cette proposition, l’empereur resta d’abord muet et pensif; puis il répondit: “Ceci est un conseil de lion! Mais que dirait Paris? qu’y ferait-on? que s’y passe-t-il, depuis trois semaines qu’il est sans nouvelles de moi? qui peut prévoir l’effet de six mois sans communication! Non, la France ne s’accoutumerait pas à mon absence, et la Prusse et l’Autriche en profiteraient” » [Ségur, 1826, vol. 2, p. 94–95].

¹ По-видимому, на книгу В. Скотта опирались и авторы анонимного сборника «Наполеон Бонапарте», изданного в Петербурге в 1848 г.: «Все окружающие уговаривали его (Наполеона. – *Н. П.*) немедленно оставить Москву, в которой нельзя было прожить более месяца. Только комиссар Дарю подал мнение, что, убив половину лошадей и посолив их мясо, и продолжая мародерство в окрестностях, можно было бы продержаться в Москве зиму. Но тогда надлежало бы на

своими именами ближе к прекраснородушному рассказу Иволгина, у которого Даву также непосредственно указывает на необходимость «намародерничать хлеба», чтобы «прозимовать до весны». Похожий фрагмент, но более сглаженный (без употребления негативного слова «мародерство») есть и в «Истории Консульства и Империи» Адольфа Тьера:

Зимовка в Москве была решением чрезвычайно смелым, но такое решение имело своих сторонников. И один из них заслуживал величайшего уважения: то был Дарю, сопровождавший Наполеона в качестве государственного канцлера, занимавший также должность генерал-квартирмейстера Великой армии и справлявшийся с этой должностью с усердием, умом и энергией. Этот выдающийся администратор считал, что прокормить армию и обеспечить ее коммуникации зимой в Москве будет легче, чем довести ее целой и невредимой до Смоленска по новой, а значит незнакомой дороге, либо по известной, а значит разоренной.

Наполеон называл его совет советом льва, и действительно, чтобы ему последовать, нужна была редкостная отвага. Главная трудность состояла не в том, чтобы прокормить людей, как мы уже говорили, поскольку имелись запасы зерна, риса, овощей, спиртного и солонины. Можно было даже раздобыть свежего мяса, если только собрать скот до начала холодов и раздобыть фураж для его прокорма в течение нескольких месяцев. Главная трудность состояла в том, чтобы обеспечить существование лошадей, которые издыхали от истощения и которых было совершенно нечем кормить уже теперь, в не самое неблагоприятное время года. Конечно, можно было раздвинуть расположения еще дальше, доведя их до окружности в 12–15 лье, но это не означало больших шансов найти необходимый фураж [Тьер, 2012–2014, кн. 2, т. 3, с. 624–625].

Таким образом, новелла генерала Иволгина о Наполеоне в романе «Идиот», как и разговор о маршале Ланне и Наполеоне в «Зимних заметках о летних впечатлениях», представляет собой переосмысление описаний подлинных исторических событий и значительную творческую трансформацию реальных сочинений, что было необходимо Достоевскому для создания особого художественного

целые полгода отказаться от всякого сообщения с Францией, со всем Западом, а в течение этого времени и Франция, и Германия, и весь Запад не стали бы терпеть несносного ига» [Наполеон Бонапарте, 1848, ч. 2, с. 22–23].

колорита в изображении современной наполеоновской легенды и усложнения самой трагикомической личности рассказчика¹.

«Ожеро Наполеону: “ты”. А у нас денщик...» Маршал Шарль Пьер Франсуа Ожеро в черновых набросках к «Братьям Карамазовым»

Среди сохранившихся черновых записей о господах и слугах к финальному роману Достоевского «Братья Карамазовы» (1879–1880) есть и одна, связанная с упоминанием наполеоновского маршала Шарля Пьера Франсуа Ожеро (1757–1816), герцога Кастильоне, который не получил образования и начал военную службу рядовым. В.Н. Шиканов так резюмирует восприятие Ожеро знавшими его людьми: «По свидетельствам современников, Ожеро был грубым и несдержанным в общении, по оценке императора Наполеона I, наделен “ограниченным умом”, его корыстолюбие и алчность удивительным образом сочетались с готовностью помочь близким людям. Не обладая стратегическим талантом, Ожеро был лично храбр и любим солдатами» [Шиканов, 2004, с. 517].

Запись Достоевского об Ожеро также связана с бытовой непосредственностью последнего, выражающейся, в том числе, и в его специфическом общении с другими маршалами и самим императором. Она совсем краткая, поэтому приведем ее в контексте других записей соответствующей страницы, имеющих схожую тематику:

Встреча с слугою (денщиком).

– «Батюшка, милый», и вижу, что он еще всё ко мне, как денщик к офицеру, как слуга к господину но вижу, что уже совершилось и человеческое единение наше, что русские наши души общее обрели. Поцеловались мы с ним. «Благословите меня».

– Уж и где мне благословлять.

– Ожеро Наполеону: «ты». А у нас денщик...

[Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 247–248]

Конечно, по столь обрывочной фразе крайне сложно, если вообще возможно, говорить о какой-либо ее соотносительности с ос-

¹ О противоречивости фигуры генерала Иволгина, который отнюдь не такой закоренелый лжец, как о нем принято думать, см. также: [Подосокорский, 2010а], [Касаткина, 2020, с. 29–32], [Магарил-Ильяева, 2024].

новным сюжетом «Братьев Карамазовых», изобилующем разнообразными отсылками к Наполеону (о наполеоновском мифе в этом романе см.: [Подосокорский, 2025, с. 346–367]), тем более что в итоговый текст романа упоминание Ожеро не вошло, а значит в последний момент писатель отчего-то решил, что в его произведении его присутствие *не нужно*. Тем не менее для нас важно, что Достоевский, несомненно, интересовался взаимоотношениями герцога Кастильоне с Наполеоном в период работы над своим последним шедевром, а значит можно попытаться описать общий историко-литературный контекст, в который вписывается выделенная им фраза.

О грубой манере общения Ожеро ходили анекдоты еще при жизни маршала. Герцогиня д'Абрантес, к примеру, рассказывает о нем следующее: «Ожеро отличался дерзкою храбростию, и такою грубостью в разговоре, что это удаляло от него даже солдат, которые любят находить в своем начальнике и предводителе иную, нежели их наружность» [Абрантес, 1835–1839, т. 9, с. 323]. Далее она приводит пример грубости Ожеро, который на балу у князя Куракина¹ попытался поддеть своего «военного брата» генерала Жана Андоша Жюно, герцога д'Абрантес, в связи с тем, что тот «излишне долго» ждет свою супругу: «Ну! Что же ты, *шут!* Зачем ты остаешься здесь?.. Неужели еще долго станешь ждать свою *мещанку?*» [Абрантес, 1835–1839, т. 9, с. 325]. На «ты» Ожеро обращался не только к своим «военным братьям» генералам и маршалам, но и к императору Наполеону. В исторической литературе XIX в. многократно приводится соответствующая сцена, описывающая нечаянную встречу в апреле 1814 г. на юго-востоке Франции Наполеона после его первого отречения и маршала Ожеро. Мы процитируем ее описание по сочинению французского историка Жюля Мишле (1798–1874) «История XIX века», впервые изданному в Париже в 1872–1875 гг., то есть за несколько лет до того, как Достоевский начал работать над «Братьями Карамазовыми»: «Близ Валанса Бонапарте встретил Ожеро и здесь в первый раз увидел всю глубину собственного падения. Ожеро не поклонился ему, но, обняв его, грубо говорил ему “ты” и упрекал его в том, куда привело его честолюбие. Наполеон принял все в хорошую

¹ Имеется в виду князь Александр Борисович Куракин (1752–1818) – русский дипломат, посол России в Париже в 1808–1812 гг.

сторону и обнял его еще раз. Ожеро ушел, не поклонившись» [Мишле, 1883–1884, т. 3, с. 319]¹.

В биографическом очерке «Наполеон Бонапарте» 1848 г. рассказ о Наполеоне и Ожеро подан в несколько ином свете – в нем маршал обращается на «ты» к лишившемуся власти императору лишь после соответствующего обращения к нему² самого Наполеона:

Близ Валанса встретили мы маршала Ожеро. Император и маршал вышли из карет; Наполеон снял шляпу и встретил Ожеро с распростертыми объятиями; Ожеро обнял его, но не поклонился. «Куда ты едешь? спросил император, взяв его под руку; ты едешь ко двору?» Ожеро отвечал, что покамест едет в Лион. Около четверти часа шли они вместе, по Валанской дороге. Наполеон начал упрекать маршала. «Твоя прокламация очень нелепа, сказал он; зачем было ругаться надо мной? Надобно было бы сказать просто: народ желает нового монарха, и войско обязано последовать этому желанию. Да здравствует король! Да здравствует Людовик XVIII».

После этого и Ожеро стал говорить Наполеону: «ты», и, в свою очередь, горько упрекал его за ненасытимое властолюбие, которому он принес в жертву все, даже благо всей Франции. Утомившись этим разговором, Наполеон вдруг обратился к маршалу, обнял его, снял шляпу, и бросился в карету. Ожеро, сложив руки за спиною, даже не дотронулся до своей фуражки, и только когда император сел в карету, презрительно махнул ему рукою; но комиссаров он приветствовал самым любезным образом. В Валансе мы нашли войска корпуса Ожеро, которые хотя и надели белую кокарду, однако отдали императору должную честь. Это было последнее его торжество; после того он уже не слышал ни одного «виват!» [Наполеон Бонапарте, 1848, ч. 2, с. 61–62].

¹ В оригинале говорится более обтекаемо: «Près de Valence, il rencontra Augereau, et, pour la première fois, vit combien il était déchu. Augereau ne le salua pas, mais en l'embrassant il le tutoya grossièrement et lui fit reproche de son ambition qui l'avait conduit là. Napoléon prit bien la chose et l'embrassa encore. Augereau s'en alla, sans saluer» [Michelet, 1875, vol. 3, p. 425–426]. Русский переводчик, очевидно, сверял эту сцену у Мишле с другими известными источниками. Один из них, с которым мог быть знаком Достоевский, мы цитируем далее.

² Согласно свидетельству Бурьенна, Наполеон нередко обращался на «ты» к тем генералам и маршалам, которым «хотел показать свое расположение» [Бурьенн, 1834–1836, т. 4, ч. 8, с. 176], но в данном случае в искренность расположения свергнутого императора к недавнему предателю трудно поверить, тем более что во время *Ста дней* Наполеон лишил Ожеро звания маршала за его изменническое поведение в кампании 1814 г.

Если принять описание именно этой встречи в ее разных вариантах за источник черновой записи Достоевского об Ожеро, то становится понятно противопоставление писателем *разъединения* бывших «боевых товарищей», достигших с самого низа высот власти (Наполеона и его маршала, который в марте 1814 г. одним из первых изменил своему императору [Троицкий, 2020, т. 2, с. 313]), и минутного *единения* русского офицера и его денщика, несмотря на очевидную социальную пропасть, пролетающую между ними.

* * *

Интерес Достоевского к окружению Наполеона, разумеется, не сводился только к фигурам маршалов Первой империи. В своих сочинениях писатель также упоминает коварного дипломата Талейрана, императрицу Жозефину, Наполеона II («римского короля»), слуг Констан и Рустама и др., однако комплексное рассмотрение наполеоновского мифа в его творчестве именно через фигуры маршалов позволяет увидеть в восприятии истории писателем новые грани и оттенки, малопонятные без такого исследования.

Список литературы

1. *Абрантес, герцогиня*. Записки герцогини Абрантес, или Исторические воспоминания о Наполеоне, революции, директории, консульстве, империи и восстановлении Бурбонов : в 16 т. / пер. с франц. К. Полевого. – Москва : в Тип. Августа Семена при Императорской Медико-Хирургической Академии, 1835–1839.
2. *Альми И.Л.* К интерпретации одного из эпизодов романа «Идиот» (рассказ генерала Иволгина о Наполеоне) // Достоевский: материалы и исследования. – Санкт-Петербург : Наука, 1992. – Т. 10. – С. 163–172.
3. *Бабакина Е.И.* Наполеон Бонапарт и отмена крепостного права в России в отечественной историографии войны 1812 года // Новая и новейшая история. – 2013. – № 3. – С. 139–147.
4. *Бакунина В.И.* Двенадцатый год в записках Варвары Ивановны Бакуниной // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. – 1885. – Год 16, Т. 47, кн. 9 (сентябрь). – С. 391–410.
5. *Белинский В.Г.* [Рец.] // Отечественные записки. – 1845. – Т. 38, № 1, отд. 6. – С. 14–15. – Рец. на кн.: История Наполеона. Сочинение Николая Полевого. Том первый. – Санкт-Петербург : В тип. Императорской Академии наук, 1844. – 442 с.
6. Библиотека Ф.М. Достоевского : Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. – Санкт-Петербург : Наука, 2005. – 338 с.
7. *Боград В.Э.* Журнал «Отечественные записки» 1839–1848. Указатель содержания. – Москва : Книга, 1985. – 686 с.

8. *Бурьенн Л.А.Ф. де.* Записки г. Буриенна, государственного министра о Наполеоне, Директории, Консульстве, Империи и восстановлении Бурбонов : в 5 т. (10 ч.). – Санкт-Петербург : Тип. Штаба Отдельного Корпуса Внутренней Стражи, 1834–1836.
9. Вестник Европы, издаваемый Василием Жуковским. – Москва : В Университетской типографии, 1809. – Ч. 46, № 13/16. – 320 с.
10. Воспоминания о Наполеоне / сост. Э.М. де Сент-Илер ; пер. с франц., издание Федора Наливкина. – Москва : Тип. Николая Степанова, 1840. – 352 с.
11. *Галахов А.Д.* [Рец.] // Отечественные записки. – 1840. – Т. 11, № 8, отд. 6. – С. 41–44. – Рец. на кн.: Путешествие маршала Мармона, герцога Рагузского в Венгрию, Трансильванию, Южную Россию, по Крыму и берегам Азовского моря, в Константинополь, некоторые части Малой Азии, Сирию, Палестину и Египет : в 4 т. / перевод с французского, изданный Ксенофонтом Полевым. – Москва : В тип. Н. Степанова, 1840.
12. Генералы Наполеона (биографический словарь) / автор-составитель В.Н. Шиканов. – Москва : Рейтар, 2004. – 235 с.
13. *Гросул В.Я.* Общественное мнение в России XIX века. – Москва : АИРО-XXI, 2013. – 560 с.
14. *Гросул В.Я.* Русское общество XVIII–XIX веков : традиции и новации / Ин-т российской истории. – Москва : Наука, 2003. – 517 с.
15. *Давыдов Д.В.* Сочинения Дениса Васильевича Давыдова. – 4-е изд., испр. и доп. по рукописям автора. – Москва : Тип. Бахметева, 1860. – Ч. 1–3.
16. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. – Ленинград : Наука, 1972–1990.
17. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 35 т. – Санкт-Петербург : Наука, 2013– .
18. *Дубровин Н.Ф.* Наполеон I в современном ему русском обществе и в русской литературе. Ч. 3 // Русский Вестник. – 1895. – Июнь, т. 238. – С. 3–34.
19. *Душенко К.* Каждый солдат в своем ранце носит маршальский жезл // Вестник культурологии. – 2019. – № 2 (89). – С. 154–157.
20. *Жилиякова Э.М.* Ф.М. Достоевский и Вальтер Скотт (к вопросу о наполеоновском мифе) // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2012. – № 2 (18). – С. 44–56.
21. *Жомини А.-А.* Политическая и военная жизнь Наполеона / сочинение генерал-адъютанта, барона Жомини, переведенное с французского Ушинским. [Ч. 1–6]. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Тип. Штаба Отдельного корпуса внутренней стражи, 1838–1842.
22. *Загоскин М.Н.* Сочинения : в 2 т. / сост., коммент. А. Пескова, С. Панова. – Москва : Художественная литература, 1987.
23. *Искюль С.Н.* Война и мир в России 1812 года. – 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург : Издательский дом «Петрополис», 2017. – 848 с.
24. *Касаткина Т.А.* Достоевский : теория образа и теория восприятия искусства // Авторские теории творчества / под. ред. Т.А. Касаткиной. – Москва : ИМЛИ РАН, 2024. – С. 222–272.
25. *Касаткина Т.А.* «Ошибка героя» как прием // Вопросы литературы. – 2015. – № 5. – С. 159–182.
26. *Касаткина Т.А.* Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2020. – № 3 (11). – С. 16–39.

27. *Кастело А.* Наполеон / пер. с франц. Л.Д. Каневского. – Москва : Центрполиграф, 2004. – 683 с.
28. *Лас-Каз граф.* Мемориал Святой Елены, или Воспоминания об императоре Наполеоне : в 2 кн. / пер. Л.Н. Зайцева. – Москва : Захаров, 2010.
29. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. : в 4 т. – Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского Дома, 2014.
30. *Лоран де л'Ардеш П.М.* История Наполеона / издание, украшенное 500 рисунков Горация Вернета. – Санкт-Петербург : Издание В. Семеновко-Крамаревского и А. Красовского, 1842. – 640 с.
31. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2004. – 704 с.
32. *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Мы были трое неразлучные, так сказать, кавалькада» : «Три мушкетера» А. Дюма-отца // *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2024. – С. 157–185.
33. *Майков А.Н.* Путевой дневник 1842–1843 гг. Итальянская проза / сост., подгот. текстов, ст. и коммент. О.В. Седельниковой. – Санкт-Петербург : Пушкинский Дом, 2015. – 400 с.
34. *Марбо М.* Мемуары генерала барона де Марбо / пер. с франц. – Москва : Эксмо, 2005. – 736 с.
35. *Мережковский Д.С.* Наполеон / послесл. А.Н. Николюкина. – Москва : Республика, 1993. – 319 с.
36. *Милло К.Ф.К.* Всеобщая древняя и новая история аббата Миллота, содержащая повествование о всех народах мира, и доведенная до 1815 года с присовокуплением Атласа древней и новой географии : в 13 ч. – Санкт-Петербург : в Типографии Императорских Театров, 1820.
37. *Мишле Ж.* История XIX в. : в 3 т. / пер. Р. Поповой и М. Цебриковой. – Санкт-Петербург : Тип. Ф.С. Сущинского, 1883–1884.
38. Московский телеграф, издаваемый Николаем Полевым. – Москва : Тип. Августа Семена, при Императорской Медико-хирургической академии, 1828. – Ч. 19, № 1/4. – 600 с.
39. Наполеон Бонапарте. Ч. 1–2. – Санкт-Петербург : Тип. И. Фишона, 1848.
40. *Никитенко А.В.* Дневник : в 3 т. / подготовка текста, вступ. статья и примеч. И.Я. Айзенштока. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1955–1956.
41. *Новикова Е.Г.* «Nous serons avec le Christ». Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2016. – 244 с.
42. *Перес Ж.Б.* Почему Наполеона никогда не существовало, или Великая ошибка – источник бесконечного числа ошибок, которые следует отметить в истории XIX в. – Москва : Тип. Г. Лиснера, 1912. – 22 с.
43. *Перовский В.А.* Из Записок гр. Василия Алексеевича Перовского о пребывании его в плену у французов 1812–1814 / сообщ. Б.А. Перовский // Русский архив. – 1865. – № 3. – Стб. 257–286.
44. *Подосокорский Н.Н.* История в творчестве Ф.М. Достоевского. Как исторические реалии создают в художественных произведениях дополнительный сю-

- жет // Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной. – Москва : ИМЛИ РАН, 2025. – С. 273–391.
45. *Подосокорский Н.Н.* Громадная тень корсиканского гения. Наполеоновский миф в романе Булата Окуджавы «Свидание с Бонапартом» // Дружба народов. – 2024а. – № 5. – С. 242–251.
 46. *Подосокорский Н.Н.* От Ликурга до Наполеона : великие законодатели человечества в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2024б. – № 2. – С. 153–174.
 47. *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. – 2023а. – № 4 (30). – С. 128–147.
 48. *Подосокорский Н.Н.* Наполеон-Солнце в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2023б. – № 2 (22). – С. 57–105.
 49. *Подосокорский Н.Н.* «Наполеоновский» Петербург и его отражение в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2022а. – № 4 (20). – С. 71–135.
 50. *Подосокорский Н.Н.* Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание» : образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2022б. – № 2(18). – С. 89–143.
 51. *Подосокорский Н.Н.* Наполеон и 1812 год в творчестве Ф.М. Достоевского // 1812 год и мировая литература / отв. ред. В.И. Щербakov. – Москва : ИМЛИ, 2013. – С. 319–364.
 52. *Подосокорский Н.Н.* Наполеоновская биография генерала Иволгина // 1812 год в истории России и русской литературы : материалы Всероссийской научной конференции (Смоленск, 15–17 ноября 2010 г.) / сост. и ред. Л.В. Павлова, И.В. Романова. – Смоленск : Изд-во СмолГУ, 2010а. – С. 106–116.
 53. *Подосокорский Н.Н.* Об источниках рассказа генерала Иволгина о Наполеоне // Достоевский : материалы и исследования. – Санкт-Петербург : Наука, 2010б. – Т. 19 / отв. ред. Н.Ф. Буданова. – С. 182–191.
 54. *Полевой К.А.* [рец.] // Отечественные записки. – 1848. – Т. 58, № 6, отд. 6. – С. 105–107. Рец. на кн.: Записки маршала Бертье, князя Невшательского и Ваграмского, начальника Главного штаба французской армии, о египетской экспедиции Наполеона Бонапарте : перевод с французского : две части. – Москва : В тип. Александра Семена, 1848. – 132 с.
 55. *Полевой Н.А.* История Наполеона : в 5 т. – Санкт-Петербург : Тип. Императорской Академии Наук, 1844–1848.
 56. Полные анекдоты Наполеона Бонапарте, его письма, отличительные черты характера, привычки, мысли о разных предметах, достопамятные изречения и мнения о его маршалах, генералах и других известных особах в Европе : в 2 ч. / собранные переводом из разных иностранных авторов, как то: Бурьеня, статс-секретаря его, Сегюра, Тушар-Лафосса, Коло, Вальтера-Скотта, Галуа и других, и служащие продолжением истории Наполеона Вальтера-Скотта и других на российском языке изданных. – Москва : Тип. Лазаревского института восточных языков, 1833.

57. *Попов А.И.* Корреспонденция Наполеона в русском походе. – Самара : ООО «Слово», 2023. – 220 с.
58. *Попов А.И.* Наполеон и крепостное право в России в 1812 году // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы : материалы IX Всероссийской научной конференции, Бородино, 4–6 сентября 2000 г. / гл. ред. А.В. Горбунов. – Москва : Калита, 2001. – С. 187–203. – URL: https://www.borodino.ru/wp-content/uploads/2017/08/15_popov-1.pdf (дата обращения: 07.01.2025).
59. *Сегюр Ф. де.* Наполеон и Великая Армия во время войны 1812 года / пер. с франц. Д. Соловьева ; под ред. С. Искюля. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2014. – 488 с.
60. *Сен-Сир Л.* Записки маршала Сен-Сира о войнах во времена директории, консульства и империи французской : [в 4 ч.]. – Санкт-Петербург : Тип. И.И. Глазунова, 1838–1840.
61. *Сироткин В.Г.* Официозная военно-политическая публицистика Франции и России в 1804–1815 гг. // Бессмертная эпопея. К 175-летию Отечественной войны 1812 г. и Освободительной войны 1813 г. в Германии. – Москва : Наука, 1988. – С. 222–242.
62. *Скотт В.* Жизнь Наполеона Бонапарта, императора французов : в 2 т. / коммент. Д.М. Туган-Барановского. – Москва : Эхо, 1995.
63. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание / подгот. текстов и приложений И.А. Айзикова, В.С. Киселёв, Н.Е. Никонова. – Москва : Языки славянской культуры, 2015. – 640 с.
64. *Строев В.М.* Париж в 1838 и в 1839 годах. Путевые записки и заметки Владимира Строева : в 2 ч. – Санкт-Петербург : Тип. А. Иогансона, 1841–1842.
65. *Тарле Е.В.* Сочинения : в 12 т. / гл. ред. А.С. Ерусалимский. – Москва : АН СССР, 1957–1962.
66. *Троицкий Н.А.* Маршалы Наполеона // Новая и новейшая история. – 1993. – № 5. – С. 166–178.
67. *Троицкий Н.А.* Наполеон Великий : в 2 т. / подг. к публ. М.В. Ковалева, Ю.Г. Степанова. – Москва : Политическая энциклопедия, 2020.
68. *Тушар-Лафос Ж.* Полная история семейственной и военной жизни Наполеона Бонапарте, заключающая в себе его рождение, юность, успехи, возвышение, падение, заключение на острове св. Елены и смерть его : в 4 ч. / сочинение заслуженного офицера Главного штаба армии Тушар-Лафоса и Г.П. Коло ; пер. с франц. Ивана Гурьянова. – Москва : Тип. Августа Семена : Тип. Н. Степанова, 1832.
69. *Тьер А.* История Консульства и Империи. Кн. 1–2 (вторая книга в 4 т.) / пер. с франц. О. Вайнер. – Москва : Захаров, 2012–2014.
70. *Филарет (Дроздов).* Из воспоминаний митрополита Московского Филарета // Русский архив. – 1906. – № 10. – С. 214–217.
71. *Фэн А.* Записи тысяча восемьсот двенадцатого года, служащие к истории Императора Наполеона, сочинение барона Фэна, состоявшего при нем секретарем-архивистом. Т. 1–2 / пер. Д.В. Соловьева ; под ред. С.Н. Искюля. – Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2017. – 638 с.
72. *Черкасов П.П.* Посольство герцога де Монтебелло в России (1858–1864 годы) // Новая и новейшая история. – 2014. – № 1. – С. 157–178.

73. *Чиняков М.К.* Даву, Луи Никола // Отечественная война 1812 года. Энциклопедия / руководитель авторского коллектива В.М. Безотосный. – Москва : РОССПЭН, 2004. – С. 218–219.
74. *Шиканов В.Н.* Ожеро, Шарль Пьер Франсуа // Отечественная война 1812 года. Энциклопедия / руководитель авторского коллектива В.М. Безотосный. – Москва : РОССПЭН, 2004. – С. 516–517.
75. *Шиканов В.Н.* Созвездие Наполеона. Маршалы Первой Империи. – Санкт-Петербург : Шатон, 2002. – 447 с.
76. *Шлоссер Ф.К.* История восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи : в 8 т. – Санкт-Петербург : в Типографии Главного штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям, 1858–1860.
77. *Michelet J.* Histoire du XIX^e siècle. – Paris : Michel Lévy frères, 1875. – Vol. 3. – 472 p.
78. *Séguir Ph.-P. de.* Histoire de Napoléon et de la Grande Armée, pendant l'année 1812. – Paris : Baudouin frères, 1826. – Vol. 2. – 448 p.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

УДК 821.111(73)-82-344-7.036

DOI: 10.31249/lit/2025.02.06

ТИМОШКИНА М.И.¹ ТВОРЧЕСТВО Г.Ф. ЛАВКРАФТА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ МОДЕРНИЗМА[©]

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению приемов поэтики модернизма в творчестве Г.Ф. Лавкрафта – выдающегося писателя-фантаста XX в., оказавшего первостепенное влияние на развитие современной литературы ужасов. На примере обзора наследия писателя выявлен принцип фрагментарности «лавкрафтовского мифа». Представлен анализ повестей «Хребты безумия» (*At the Mountains of Madness*, 1936) и «За гранью времен» (*The Shadow out of Time*, 1936), на основе которого определены другие приемы модернистского направления: очуждение, «модернистский гротеск» и проистекающие из него эффекты «иллюзии стабильности» (Ш.Э. Мартин), «дезориентации» и «дереализации» героев. Выявлено общее с европейским модернизмом (в частности, экспрессионизмом) мироощущение – предчувствие воцарения хаоса, чувство разочарованности в реальности и прогрессе и ощущение «отчужденности» человечества, на Земле и во Вселенной. Г.Ф. Лавкрафт развивает эти модернистские идеи, пропуская их через призму фантастической литературы – отражая их в концепции «космицизма», в фантастически-ужасных сюжетах, а также в изображении «фантастически-очужденных» пространств Новой Англии и «типично-американских» героев, переживающих трансцендентный опыт встречи со сверхъестественным ужасом.

¹ Тимошкина Мария Игоревна – аспирант, старший преподаватель Института иностранных языков, старший преподаватель Института филологии, Петрозаводский государственный университет; ORCID: 0009-0002-5812-2249; mari.macha94@gmail.com

© Тимошкина М.И., 2025

Ключевые слова: фантастика; «лавкрафтовские ужасы»; модернизм; фрагментарность; очуждение; модернистский гротеск.

Для цитирования: Тимошкина М.И. Творчество Г.Ф. Лавкрафта в контексте литературы модернизма // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 108–120. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.06

Поступила: 18.01.2025

Принята к печати: 10.02.2025

TIMOSHKINA M.I.¹ The works of H.P. Lovecraft in the context of modernist literature[©]

Abstract. The article considers the methods of the modernist poetics in the works of H.P. Lovecraft – an eminent fiction writer of the XX century, who had a paramount influence on the development of modern horror literature. The principle of fragmentation of the “Lovecraftian myth” is revealed on the example of the review of the writer’s heritage. Based on the analysis of the novels *At the Mountains of Madness* (1936) and *The Shadow out of Time* (1936) other modernist techniques are identified, such as: alienation, the “modernist grotesque” and the resulting effects of the “illusion of stability” (S.E. Martin), “disorientation” and “derealization” of the characters. The worldview common with European modernism (in particular, Expressionism) which is a premonition of the reign of chaos, a sense of disillusionment with reality and progress, and a feeling of “alienation” of the mankind, on Earth and in the Universe, is revealed. H.P. Lovecraft develops these modernist ideas through the prism of fantastic and horror literature – reflecting them in the concept of “cosmicism”, in his fantastic and horror plots, as well as in the depiction of “fantastically-alienated” New England and “typical American” characters who undergo the transcendent experience of encountering supernatural horror.

Keywords: the fantastic; “Lovecraftian horror”; modernism; fragmentation; alienation; modernist grotesque.

¹ **Timoshkina Maria Igorevna** – postgraduate student, Senior Lecturer at the Institute of Foreign Languages, Senior Lecturer at the Institute of Philology, Petrozavodsk State University; ORCID: 0009-0002-5812-2249; mari.macha94@gmail.com

© Timoshkina M.I., 2025

To cite this article: Timoshkina, Maria I. "The works of H.P. Lovecraft in the context of Modernist literature", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 108–120. DOI: 10.31249/lit/2025.02.06 (In Russian)

Received: 18.01.2025

Accepted: 10.02.2025

Г.Ф. Лавкрафт (1890–1937) – один из наиболее влиятельных писателей литературы ужасов, творчество которого во многом способствовало оформлению жанра хоррор в привычном современному читателю виде. Г.Ф. Лавкрафт создавал свою «мифологию ужаса» в первой половине XX в.: самые известные его произведения¹ относятся к 1920–1930 гг. – периоду Великой депрессии в США и времени между Первой и Второй мировыми войнами. При жизни фантаста его произведения не были популярны. Рост интереса к мифам Ктулху как среди массового читателя, так и в филологической науке пришелся на вторую половину и конец XX в. благодаря развитию последователями, в частности членами «Круга Лавкрафта»² и С. Кингом, тематики и образов творчества писателя, а также коммерческому успеху продуктов массовой культуры, в которых заимствовались и развивались оригинальные идеи фантаста.

Наследие Г.Ф. Лавкрафта в современной гуманитарной науке принято рассматривать с точки зрения поэтики фантастического: литературы ужасов и (отчасти) научной фантастики. Ставшие «классическими» работы о его творчестве и более современные отечественные и зарубежные исследования сконцентрированы на анализе поэтики ужасного [Carter, 1972; Carroll, 1990; Joshi, Schultz, 2001] и выявлении источников образов «страшных» существ в мировой мифологии [Данилов, 2010; Васильев, 2022], а также на связях «лавкрафтовского мифа» с готической традицией [Ковалькова, 2001; Заломкина, 2011]. Кроме того, значительную нишу занимают работы зарубежных исследователей и критиков о

¹ «Зов Ктулху» (*The Call of Cthulhu*, 1928), «Цвет из иных миров» (*Color out of Space*, 1927), «Хребты Безумия» (*At the Mountains of Madness*, 1936), «За гранью времен» (*The Shadow out of Time*, 1936).

² В «Круг Лавкрафта» входили такие писатели, как А. Дерлет (1909–1971), К. Эш. Смит (1893–1961), Р. Говард (1906–1936), Р. Блох (1917–1994) и другие авторы, которые были друзьями писателя. Разрабатывали тематику мифов Ктулху и писатели – последователи Лавкрафта: Р. Кэмпбелл (р. 1946), Л. Картер (1930–1988), Б. Ламли (р. 1937) и другие. Самым известным почитателем творчества Лавкрафта является Стивен Кинг (р. 1947).

биографии автора, во многом объясняющие личный интерес Лавкрафта к мрачным образам и ужасу [Sprague de Camp, 1975].

В нашей статье мы предлагаем рассмотреть «мифологию ужаса» Г.Ф. Лавкрафта в ином ракурсе и вписать фантастику американского писателя в общий литературный и культурный контекст времени, известного как эпоха модернизма, основываясь на работах зарубежных ученых, исследовавших поэтику «мифологии ужаса» Г.Ф. Лавкрафта в соотнесении со спецификой литературной эпохи (см., например: [Martin, 2008]).

Г. Блум определил период смены столетий и времени между Первой и Второй мировыми войнами как «хаотический век»¹ [Bloom, 1994, p. 2]. Кризисное время, ознаменованное крахом гуманистических идеалов и сменой эстетической парадигмы, поиском новых смыслов и ориентиров в разрушающемся мире, очевидно, отразилось в литературе модернизма [Тимошкина, Шарапенкова, 2024, с. 85–86].

Разнородный в своих проявлениях, модернизм в США, подобно европейскому, акцентировал внимание на субъективном восприятии реальности, в изображении которой значительно возрастает роль символов и метафор, воспроизведения измененных состояний сознания (к примеру, сновидений и безумия), а также фантастических образов, порождаемых воображением, в противопоставлении «объективной» реальности [The Norton anthology of American literature, 1999, p. 1804–1805]. Открытия в сфере психоанализа и естественных наук, «философия жизни» Ф. Ницше отразились в литературе данного периода в интересе к постижению тайн человеческого сознания, сферы бессознательного и «иной» субъективно познаваемой и воспринимаемой реальности. Неудивительно, что в литературном творчестве фантастика становится одним из приемов, открывающих безграничные возможности для исследования подсознания человека, а также выражения смыслов, неподвластных реалистическим методам.

В то же время для американских модернистов характерно стремление к адаптации приемов направления к национальной действительности – более «прогрессивной» культуре США и типично «американским» темам (например, теме юга, «южной готике» Фолкнера и т.д.) [The Norton Anthology of American Literature, 1999, p. 1805]. Обращение к «традиционализму» – одна из отличительных черт модернизма в Америке, хотя тенденция к яркой

¹ Перевод мой. – М. Т.

национальной самоидентификации обозначилась еще в период романтизма [Танасейчук, 2008, с. 17].

Наследие американского фантаста, создателя мифологии Ктулху Г.Ф. Лавкрафта многогранно и во многом «хаотично». Имея общий «стержень», образованный идеей «космицизма» (незначительности человеческой расы в хаосе самой Вселенной) и авторской мифологией с божествами и инопланетными расами (Ктулху, Азатот, Йог-Сотот; Древние), локациями (реальные и вымышленные пространства Новой Англии), произведения фантаста довольно разрозненны и лишь условно поддаются организации в циклы в зависимости от доминирующих в них сюжетов.

Исследователи и поклонники творчества Лавкрафта (что примечательно, *не сам писатель*) привыкли делить их на «Мифы Ктулху» (*Cthulhu Mythos*) – самый известный цикл произведений о Ктулху и других божествах и расах; «Цикл снов» (*Dream Cycle*) – истории скорее фэнтезийной направленности о путешествиях внутри сновидений (например, «Полярная звезда» – *Polaris*, 1918; «Кошки Ултара» – *The Cats of Ulthar*, 1921; «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» – *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1946); и так называемые «Мрачные истории» (*Macabre Stories*), написанные в духе произведений Э.А. По («Склеп» – *The Tomb*, 1917; «По ту сторону сна» – *Beyond the Wall of Sleep*, 1919; «Музыка Эриха Цанна» – *The Music of Erich Zann*, 1921 и др.). Однако деление, как мы писали, условное, и многие рассказы и повести могут быть отнесены к нескольким категориям или же вообще «стоять» обособленно.

Объяснение «хаотичности» и своего рода модернистской «фрагментарности» творчества Лавкрафта можно найти в фактах биографии писателя: его разносторонних интересах как к литературе готического и романтического направления, феномену «сверхъестественного ужаса»¹ в литературе, так и к разным областям науки, в обширной переписке и сотворчестве с другими писателями, а также в мучивших фантаста кошмарах, образы и сюжеты которых «оживали» на страницах его произведений (см. об этом:

¹ Об исключительной начитанности Г.Ф. Лавкрафта мы можем узнать из его программного эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (*Supernatural Horror in Literature*, 1927) [Lovecraft, 1973], в котором писатель предлагает обширный анализ феномена «сверхъестественного ужаса» в литературном творчестве, начиная с древности и заканчивая его современниками-модернистами (Г.Г. Эверсом, Г. Майринком и пр.).

[Sprague de Camp, 1975]). Кроме того, публикации произведений в pulp-журналах (самый известный – *Weird Stories*, давший название жанру так называемой странной литературы) способствовали разрозненности материала, а также преобладанию малой литературной формы.

В целом же идею и технику «фрагментарности» можно считать продуктом времени – эпохи модернизма. Как пишет Н.Н. Смирнова, у писателей начала XX в. растет ощущение «несвоевременности» их произведений: «Осознание несвоевременности... подводит к невозможности произведения как ограниченного в своем существовании материальными рамками. <...> Постепенно художник как будто бы смиряется с невозможностью реализации замысла, дающего многочисленные ответвления, отрывки, фрагменты, <...> которые постепенно приобретают статус особых жанровых форм, замещающих единственную, еще не найденную» [Смирнова, 2021, с. 41].

У Г.Ф. Лавкрафта «фрагментарность» заметна в комплексном прочтении произведений в рамках фантастической Вселенной «лавкрафтовских ужасов». В рассказах и повестях фантаста проявляются общие мотивы и образы разработанной им мифологии о существовании древних божеств и рас, враждебных человечеству и превосходящих его в интеллектуальном развитии. Ужасные видения, гротескные и пугающие события тем или иным образом сводятся к «тайным» знаниям, действиям неких оккультных сообществ, поклоняющихся «богопротивным» идолам, или к присутствию инопланетных рас на Земле.

Это можно обнаружить при прочтении анализируемых в данной статье повестей «Хребты безумия» (*At the Mountains of Madness*, 1936) и «За гранью времен» (*The Shadow out of Time*, 1936; др. рус. перевод: «Тень из безвременья»), в которых героирассказчики повествуют о своем опыте встречи с инопланетными расами. В «Хребтах безумия» ученый-геолог, вместе с другими членами экспедиции в Антарктиду, обнаруживает сходство найденных во льдах останков существ с описаниями расы так называемых Старцев (*the Elder Things*) из «Некрономикона» (*Necronomicon*, вымышленной книги, являющейся основой «лавкрафтовского мифа»), а также сталкивается в лабиринтах древнего подземного города с чудовищами-шогготами (*shoggoth*). В повести «За гранью времен» профессор Натаниэль Уингейт Пизли, стараясь понять причины своей амнезии и последующих кошмарных сновидений о пребывании в теле существа Великой Расы Йит (*the Great*

Race of Yith), знакомится с мифологическими источниками и обрывочными свидетельствами других людей о схожем опыте.

Кроме того, и отдельные тексты Лавкрафта выступают фрагментами воспоминаний или показаний очевидцев о сверхъестественных событиях. Например, самый известный его рассказ «Зов Ктулху» (*The Call of Cthulhu*, 1928) состоит из трех частей – фрагментов записок бостонского антрополога Френсиса Вейланда Терстона: повествования о находке глиняного барельефа божества Ктулху, рассказа новоорлеанского полицейского инспектора Лерграса о культе Ктулху и рукописи норвежского моряка Йохансена о встрече с самим божеством.

Так, большинство произведений фантаста выступают как «свидетельства» героев о не связанных между собой событиях, складывающихся в неполную мозаику «нового» лавкрафтовского мифа, в котором писатель лишь «приоткрывает завесу» пугающих тайн Вселенной. Таким образом, и отдельные тексты, и все творчество Г.Ф. Лавкрафта можно считать «фрагментарным», что созвучно литературным исканиям модернистов, а позднее (и даже в большей степени) – постмодернистов.

Размышляя о Лавкрафте как модернисте, нельзя проигнорировать весьма знаменательный факт, в первом приближении противоречащий модернистским интенциям, – отношение фантаста к прогрессу с большой долей скептицизма и пессимизма. По мнению С. де Кампа, это личное неприятие прогресса выражалось даже в манерах и взглядах Лавкрафта, более присущих «приверженцам колониализма» и «английским тори» [Sprague de Camp, 1975, p. 4], а также в его литературном языке с устаревшей лексикой и орфографией [Sprague de Camp, 1975, p. 4]. Скептицизм писателя по отношению к современности отчетливо заметен и в фабулах его произведений: научные открытия приводят героев и мир к ужасным последствиям – сумасшествию, смерти и хаосу – из-за неспособности человеческого разума воспринять то, что должно ему открыться. В повести «Хребты безумия» рассказчик-ученый пытается предостеречь коллег от экспедиции в Антарктиду: «Но теперь готовится экспедиция Старкуэзера-Мура <...>. Если их не разубедить, они проникнут в самое сердце Антарктики и станут бурить и плавить, пока не извлекут на свет божий нечто такое, что погубит земной мир, каким мы его знаем» [Лавкрафт, 2015, с. 189].

Проводя параллель с европейским модернизмом, стоит отметить, что и для экспрессионистов (как представителей одного из модернистских течений) прогресс становится противоречивой те-

мой, воплотившейся в их поэтических и прозаических текстах (например, у Г. фон Гофманстала). Н.В. Пестова пишет по этому поводу следующее: «Так же, как и философию Ницше, все достижения науки и техники они воспринимали очень лично и примеряли на себя» [Пестова, 2010, с. 107], что нашло отражение в ощущении экспрессионистами «дезориентации» и «дереализации», в «эстетике безобразного» (по К. Эйкману) [Пестова, 2010, с. 108–109].

В этом мы можем обнаружить заметное сходство с мироощущением Лавкрафта: чувства «дезориентации» и «дереализации» (не говоря об «эстетике безобразного») – постоянные «спутники» героев, столкнувшихся с необъяснимыми явлениями. Метаморфозы, происходящие с героями вопреки их воле из-за вторжения в их сознание потусторонних существ, или состояние полной «дезориентации» при встрече с чудовищными явлениями и существами можно обнаружить в подавляющем большинстве рассказов и повестей писателя.

Например, в повести «За гранью времен» герой-рассказчик Натаниэль Уингейт Пизли задается вопросом о реальности происходящих с ним фантастических событий: «...либо это был только сон, либо пространство и время теряли всякий смысл, обращаясь в жалкую никчемную пародию на то, что мы считали неизбежными категориями своего бытия. Нет, скорее всего это был сон – мой здравый смысл отказывался допускать обратное...» [Лавкрафт, 2016, с. 298]. Как и во многих других произведениях, сомнения главного героя, выраженные в своеобразном потоке сознания¹, балансирующего на грани помешательства персонажа, объясняются событиями, выходящими за рамки научного знания и здравого смысла. Прогресс у Лавкрафта оказывается никчемным перед свидетельствами о существовании «миров» Вселенной, открывающихся его героям.

С одной стороны, Г.Ф. Лавкрафт противопоставляет себя современности и прогрессу, всему «модернистскому», оформляя свои опасения в форму крайнего ужаса и пессимизма. С другой стороны, ощущение разочарованности в современном (писателю) мире, человеке, его способностях к познанию, его месте в этом мире и во Вселенной – отличительные мотивы и идеи именно мо-

¹ О потоке сознания в произведениях Лавкрафта пишут, например, Д.Д. Данилов [Данилов, 2011, с. 114], J. Machin [Machin, 2020, p. 1230], однако данный вопрос требует более развернутого исследования.

дернистского мироощущения, сближающие творчество фантаста с общеевропейским модернистским «чувством». Так, немецкоязычный поэт-экспрессионист Ф. Верфель (1890–1945) в стихотворении 1914 г. пишет: «На земле ведь чужеземцы все мы»¹ [Werfel, 1993, S. 60], что является некоей «квинтэссенцией» ощущения ужаса времени, разобщенности людей и жестокости человеческой природы. Идея Верфеля у Лавкрафта, можно сказать, обретает космический масштаб – мы чужеземцы на планете Земля, в космосе, Вселенной, и ей до нас нет никакого дела. Это встраивается в общую концепцию модернистских исканий времени: средства фантастики позволяют иносказательно выразить все тот же экзистенциальный ужас, «подземный гул истории» [Берковский, 2001, с. 26] и приближающийся «бездонный хаос вечной ночи» (Лавкрафт Г.Ф. Дагон – *Dagon*, 1919) [Лавкрафт, 2016, с. 8].

В связи с этим стоит также затронуть смежную тему: понятие «очуждения» как одно из основных в искусстве модернизма (в особенности экспрессионизма). Это ситуация отчужденности героя от социума, собственной личности, а также трансформация знакомой реальности и ее проявлений в нечто новое, незнакомое, удивляющее, «ирреальное». В модернизме этот прием наиболее ярко выражается при помощи всевозможных символов, аллегорий, гротеска, метаморфоз, возможных, в том числе, путем погружения в определенные состояния сознания (сновидения, галлюцинаций, сумасшествия и пр.) «отчужденного» от общества героя.

Американский исследователь Ш.Э. Мартин, размышляя об очуждении (*alienation*) в модернизме, пишет о «модернистском гротеске» как одном из проявлений очуждения в его «ужасном» аспекте. Исследователь отмечает, что в то время как в таких «домодернистских» гротескных произведениях, как «Трагическая история Доктора Фауста» К. Марло (1564–1593) или «Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюрина (1780–1824) ужасное все же может быть «побеждено», то в «модернистском гротеске» после встречи с потусторонним пути назад нет. Как резюмирует исследователь: «Герой внезапно понимает, что мир всегда был “чуждым” (*alienated*); именно иллюзия стабильности препятствует познанию этого мира и реальности» [Martin, 2008, p. 51–52]. Эта особенность – ощущение безысходности и окончательности катастрофических изменений – присуща многим произведениям эпохи модернизма.

¹ «Fremde sind wir auf der Erde Alle». – Пер. Б.Л. Пастернака.

«Иллюзия стабильности» – одна из основных идей и в «лавкрафтовских ужасах». Как было сказано выше, герои Лавкрафта, исследующие неизведанные местности или по воле случая сталкивающиеся с неизвестным, познают «нечто такое, что погубит земной мир, каким мы его знаем» [Лавкрафт, 2015, с. 189], нечто, разрушающее «стабильность» – их представления о мире и Вселенной. Идея «иллюзии стабильности» может быть применима к состоянию психики персонажей, которой писатель уделяет особое внимание во всех своих произведениях, и к наличию границы между сном и бодрствованием.

В каждом произведении, где герои встречаются с неизвестным, под сомнение ставится как допустимость событий с точки зрения науки и законов природы, так и психическое здоровье очевидцев фантастических событий. Так, например, весь сюжет повести «За гранью времен» строится на загадке внезапной амнезии рассказчика, профессора Мискатоникского университета Натаниэля Уингейта Пизли. Напомним, что после возвращения в сознание герой начинает видеть странные сновидения-воспоминания о пребывании его личности, перенесенной с помощью гипноза в тело инопланетного существа, в мире Великой Расы. На протяжении всего произведения герой подвергает сомнению саму возможность такого опыта: «...я все еще не потерял надежду на то, что все произошедшее было просто еще одной из множества галлюцинаций, благо поводов для нервного расстройства у меня в те дни хватало с избытком. Но, увы, и эта слабая надежда каждый раз угасает, едва соприкоснувшись со страшной реальностью» [Лавкрафт, 2016, с. 216].

Пограничность состояния – между сном и явью, между бредом и ясным сознанием (отмеченная выше «дереализация» и «дезориентация») – и постепенное оформление образов кошмара в реальности разрушает последнюю надежду на «стабильность» как психики героя, так и мира вокруг.

В повести «Хребты безумия» крах «иллюзии стабильности», так же как и эффекты «дереализации» и «дезориентации», отражены, помимо прочего, в потоке сознания сошедшего с ума молодого ученого Данфорта, к которому после встречи чудовищ-шогготов, по словам сопровождавшего его рассказчика, «никогда уже не вернется душевный покой» [Лавкрафт, 2015, с. 272]: «Порой у него срывались с языка отрывочные слова: “черная яма”, “резной ободок”, “протошогготы”, “пятимерные массивы без окон”, “неописуемый цилиндр”, “древний маяк”, “Йог-Сотот”, “первич-

ный белый студень”, “цвет вне пространства”, “крылья”, “глаза во тьме”, “лестница на Луну”, “первоначальные, вечные, бессмертные” и прочая бессмыслица <...>» [Лавкрафт, 2015, с. 272–273]. Бесвязные слова Данфорта – *фрагменты* образов из прочитанного им «Некрономикона», кошмары, воплотившиеся в реальности и обитающие в подземельях Антарктиды, грозящие «погубить земной мир». Акцент же на психическом состоянии героев иной раз позволяет нам говорить о следовании Лавкрафта тенденциям модернистов, для которых, как известно, исследование психики становится одной из ведущих тем произведений.

Эффект очуждения проявляется и на уровнях пространства и сюжета. Так, относительно известные американскому читателю пространства Новой Англии, привычные местности, жители американских городов и глубинки в мифологии Лавкрафта предстают в новом свете: возникают вымышленные города и локации (город Аркхем и Мискатоникский университет в штате Массачусетс), реальные исторические события описываются в контексте действий пришельцев (например, реальное «Великое наводнение» в штате Вермонт 2–4 ноября 1927 г. в «Шепчущем во тьме» – *The Whisperer in Darkness*, 1931), в то время как герои оказываются захваченными сознанием неизвестных существ. «Традиционализм», присущий американскому модернизму (что мы отмечали в начале статьи), – в данном случае, изображение Новой Англии, территории первых американских штатов и типичных жителей Америки¹ – представлен Лавкрафтом в «фантастически-очужденном» свете: реальность, события, герои, обычные с первого взгляда, оказываются совершенно иными – незнакомыми, пугающими и угрожающими персонажам и существованию всего человечества. Необратимость же событий и открытий героев снова возвращает нас и к «модернистскому гротеску», и к общему чувству разочарованности писателей эпохи модернизма в современности и прогрессе, и к хаосу, наступающему человечество и так ярко отраженному фантастом в его «мифологии ужаса».

Таким образом, модернистские тенденции в творчестве Г.Ф. Лавкрафта обнаруживаются в «фрагментарности» творчества

¹ Большинство героев Г.Ф. Лавкрафта – американцы: от необразованных жителей Катскильских гор в рассказе «За стеной сна» (*Beyond the Wall of Sleep*, 1919) до ученых и исследователей, в том числе из вымышленного Мискатоникского университета в штате Массачусетс (см. анализируемые в тексте статьи повести).

фантаста, выразившейся как в композиции произведений, состоящих из отдельных фрагментов, так и в «неполноте» текста «лавкрафтовского мифа», образы которого мы можем воссоздать, знакомясь со всем многообразием наследия писателя. Кроме того, эти тенденции заметны и в модернистском очуждении, нашедшем отражение как в «фантастически-очужденных» образах героев и локаций мифов Ктулху (Новая Англия и ее жители), так и в психических эффектах «дереализации» и «дезориентации», а также, по Ш.Э. Мартину, в «иллюзии стабильности», являющейся отличительной особенностью «модернистского гротеска».

В то же время мировоззрение писателя, выразившееся в крайнем пессимизме в отношении прогресса, в идеях «космицизма», торжества «хаоса» и незначительности человечества, позволяет нам сопоставить творчество Г.Ф. Лавкрафта с наследием выдающихся поэтов и прозаиков европейского модернизма, а также выявить в произведениях фантаста общее модернистское мироощущение, присущее художникам кризисной эпохи как Европы, так и США.

Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
2. Васильев М.Ф. Фольклорные истоки «Модели Пикмана» Г.Ф. Лавкрафта // Известия ЮФУ. Филологические науки. – 2022. – Т. 26, № 4. – С. 146–156. – DOI: 10.18522/1995-0640-2022-4-146-156
3. Данилов Д.Д. Происхождение и основные архетипы образов из мифов Ктулху Говарда Лавкрафта // Наука и современность. – 2010. – № 6/2. – С. 190–194.
4. Данилов Д.Д. Эскапизм и образы эскапистов в «Цикле снов» Говарда Лавкрафта // Вестник СВФУ. – 2011. – Т. 8, № 1. – С. 111–115.
5. Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен : дис. ... д-ра филол. н. – Самара, 2011. – 491 с.
6. Ковалькова Т.М. Готическая традиция в американской прозе 1920–30-х годов : новеллистика Х. Ф. Лавкрафта : дис. ... канд. филол. наук. – Саранск, 2001. – 206 с.
7. Лавкрафт Г.Ф. За гранью времен : рассказы / пер. с англ. О. Алякринского, И. Богданова, О. Минчиковского и др. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 352 с.
8. Лавкрафт Г.Ф. Хребты безумия // Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху : [сб.] / [пер. с англ.]. – Санкт-Петербург : Азбука, 2015. – С. 147–273.
9. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма : профили чужести. – Изд. 3-е, доп. и исправл. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 463 с.
10. Смирнова Н.Н. О фрагментарности в литературе // *Studia litterarum*. – 2021. – Т. 6, № 1. – С. 32–51. – DOI: 10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51

11. *Танасейчук А.Б.* Культурная самоидентификация американской цивилизации : на материале национальных и региональных литературных традиций США XIX века : автореферат дис. ... док. культурологии. – Саранск, 2008. – 41 с.
12. *Тимошкина М.И., Шарапенкова Н.Г.* Трансформация романтической традиции в произведениях Г. Майринка и Г.Ф. Лавкрафта // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. – 2024. – Т. 46, № 5. – С. 85–94. – DOI: 10.15393/uchz.art.2024.1062
13. *Bloom H.* The Western canon. The books and school of the ages. – New York : Riverhead books, 1994. – 578 p.
14. *Carroll N.* The philosophy of horror, or paradoxes of the heart. – New York : Routledge, 1990. – 405 p.
15. *Carter L.* Lovecraft : a look behind the “Cthulhu mythos”. – New York : Ballantine books, 1972. – 198 p.
16. *Joshi S.T., Schultz D.E.* An H.P. Lovecraft encyclopedia. – Westport : Greenwood press, 2001. – 339 p.
17. *Lovecraft H.P.* Supernatural horror in literature / with a new introd. by E.F. Bleiler. – New York : Dover publications, 1973. – 106 p. – URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (дата обращения: 17.01.2025).
18. *Machin J.* Lovecraft, decadence, and aestheticism // The Palgrave handbook of contemporary Gothic / ed. by Bloom C. – [Cham, Switzerland] : Palgrave Macmillan : Springer Nature Switzerland AG, 2020. – P. 1223–1237.
19. *Martin S.* H.P. Lovecraft and the modernist grotesque : doctoral dissertation. – Pittsburg : Duquesne univ., 2008. – 231 p.
20. *Sprague de Camp L.* Lovecraft : a biography. – New York : Doubleday and Company, Inc., 1975. – 510 p.
21. The Norton anthology of American literature. – The shorter 5th edition. – New York ; London : W.W. Norton & Company, Inc., 1999. – 2879 p.
22. *Werfel F.* Gedichte : aus den Jahren 1908–1945. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1993. – 218 S.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.02.07

ОСОКИН М.Ю.¹ «И НА ПРЕКРАСНОГО М: ПОХОЖ!» ЗАГАДКА «САТИРЫ НА ПЕТИМЕТРА» И «ЕПИСТОЛЫ К ТВОРЦУ САТИРЫ НА ПЕТИМЕТРОВ»[©]

Аннотация. Статья предлагает решение проблемы авторства анонимной «Епистола к творцу сатиры на петиметров» и комментариев к самому энigmatическому фрагменту «Сатиры на петиметра» И.П. Елагина (1753). Сатира была рукописной и не рассчитанной на печать, и полемические отклики на нее, в том числе инициированные И.И. Шуваловым возражения Ломоносова, расходились в рукописях. «Епистола» стоит особняком, поскольку это единственный текст елагиномахии, который был напечатан. Это трактат в стихах с разбором сатиры, рассудительными примечаниями и основательной критикой ее с позиций буалоизма, в котором обнаруживаются аргументация и все слагаемые уникального стиля Ф.И. Дмитриева-Мамонова, вступившего уже в литературу: он сочинил «Надписи к изображению Петра» по образцу ломоносовских, «много изрядных стихотворений», а в 1753 г. отправил в публику рукописный перевод «Психеи» Лафонтена. «Епистола», ориентированная на ломоносовский, а не сумароковский канон версификации, полна насильственных ударений, возведенных Мамоновым в принцип метризации, и пространных прозаических сносок к стихам, в которых проявились характерная для него въедливость при разборе чужих ошибок, привычка указывать в ссылках «листы», неприятие нарушения иконографии, «смещения

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

© Осокин М.Ю., 2025

материй» и ананкастическая фиксация на порядке, свойственные его классицистической программе. Елагинский плагиат из Буало квалифицируется в «Епистоле» как «весьма непристойный и позорный»: «Издатель коль слыть хочешь, не тронь мысли чужей». Теснее всего формулировка сближается с мамоновской «Эпиграммой к попугаю» на любителя «щеголять чужим умком»: «Но мысли взять других всего что есть стыдней». Текст замкнут на книгах, отгорожен от полемики и стремится к автономности от общей дискуссии, хотя de facto учитывает чужие аргументы, в первую очередь ломоносовские. Повышенное внимание к сатире со стороны Мамонова объясняется тем, что именно он подразумевался в ней под «прекрасным М.», который представлялся объектом вождения «бешеных кокеток». Отвечая на елагинский выпад, Мамонов критикует сатиру за памфлетность и неправдоподобие и, вслед за Буало, предпочитавшим правдоподобие правде, полагает целью сатиры передавать «саму только важность», не избирая «легкость».

Ключевые слова: Ф.И. Дмитриев-Мамонов; деструктивные литературные полемики; сатира; Иван Елагин; Ломоносов.

Для цитирования: Осокин М.Ю. «И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра» и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 121–157. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.07

Поступила: 01.03.2024

Принята к печати: 10.02.2025

OSOKIN M.Yu.¹ “And resemble the handsome M.” The mystery of *Satire on Fop* and *Epistle to the Creator of Satire on Fops*[©]

Abstract. The article offers a solution to the problem of the authorship of the anonymous *Epistle to the Author of the Satire on Fops* and comments on the highly enigmatic fragment of the *Satire on Fop and Coquettes* by Ivan Elagin. The satire was handwritten and not intended for publication. The polemical reactions to it, including Lomonosov’s objections initiated by Ivan Shuvalov, circulated in manuscripts. *Epistle to the Author of the Satire on Fops*, the only printed text during the elaginomachia, is a treatise in verse analyzing the satire, with in-

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

© Osokin M. Yu., 2025

sightful notes and a thorough critique from the perspective of Boileauism. It shows elements of the unique style of F.I. Dmitriev-Mamonov, who entered literature in 1753 with a handwritten translation of La Fontaine's *Psyché*. The *Epistle*, which follows Lomonosov's canon of versification rather than Sumarokov's, is full of violent stresses imposed according to the principle of metrization and lengthy prose digressions. Mamonov's insistence on dissecting others' mistakes, his habit of citing by folio (rather than page number), his rejection of 'mixing materials', and his anankastic fixation on order – all inherent in his classicist program – are already evident here. Elagin's plagiarism of Boileau is described in the 'Epistle' as "highly indecent and disgraceful": "If you want to be considered a creator, don't touch the thoughts of other writers". This formulation most closely resembles Mamonov's *Epigram to a Parrot* about those who "display someone else's intellect": "But taking other people's thoughts [as your own] is the most shameful thing there is". The anonymous text is confined to books and fenced off from polemics, although de facto it undoubtedly considers other's arguments, especially those of Lomonosov. The satire drew Mamonov's heightened attention because he was the one portrayed in it as 'handsome M.', the idol of 'crazy coquettes'. In response to Elagin's attack, Mamonov takes up Boileau's opposition between *vrai* and *vraisemblance* and criticizes the satire for pamphletism and lack of *vraisemblance*, which he sees as a way of conveying "only importance" without choosing "lightness".

Keywords: Fedor Dmitriev-Mamonov; destructive literary polemics; satire; Ivan Elagin; Lomonosov.

To cite this article: Osokin, Mikhail Yu. "And resemble the handsome M.' The mystery of *Satire on Fop* and *Epistle to the Creator of Satire on Fops*, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 121–157. DOI: 10.31249/lit/2025.02.07 (In Russian)

Received: 01.03.2024

Accepted: 10.02.2025

«Епистола к творцу сатиры на петиметров» («Открывитель тайнства несогласных речей...») выделяется на общем фоне полемики вокруг «Сатиры на петиметра» И.П. Елагина обстоятельностью, огромными примечаниями и тем фактом, что это единственный текст елагиномахии, который был издан. В каталоге В.С. Сопикова в разделе «Епистолы» значится печатное издание «К творцу сатиры

на петиметров» в четвертку, вышедшее в Санкт-Петербурге, без указания года и авторства [Сопиков, 1815, ч. 3, с. 20, № 3746]. Книжка не разыскана ни в одном государственном хранилище, но рукописная копия сохранилась в селифонтовском сборнике 1750-х годов, по которому текст опубликовали в 1972 г. [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 380–384]¹. Там он списан на десяти листах (*Сел.*, л. 18–22 об.), на каждом под стихотворную часть отводится по 10 (*Сел.*, л. 18 – 20 об., 19 об. – 20 об.) или по 12 строк (*Сел.*, л. 21, 22), остальное место, более половины каждого листа, отлиновано под примечания, в том числе на л. 20, где примечаний нет.

Анонимный автор «Епистолы» отнесся к сатире Елагина самым серьезным образом. Он никого не вышучивал, как Ломоносов и Сукин, не ругал, как Третьяковский и Барков, не занял ничью сторону против другой, не встал на защиту петиметров и написал не сатиру или эпиграмму, а основательный критический разбор в стихах с пространными сносками и толкованиями в стиле филологического трактата, а потом еще и опубликовал его за свой счет, хотя критикуемая сатира и все возражения на нее были рукописными.

За те 60 лет, сколько известен список, версий об авторе высказано две, и обе невероятные. И.З. Серман, впервые составивший роспись *Сел.*, отметил «нарочито усложненный стиль», «педантизм примечаний» и предположил авторство В.К. Третьяковского. Он уточнил, что это лишь «предположение, нуждающееся еще в доказательствах» [Серман, 1964, с. 102], больше на нем не настаивал, а вернувшись к «Епистоле» в книге «Поэтический стиль Ломоносова» [Серман, 1966, с. 237], доказывать его не стал. В атрибуции усомнился И. Клейн: «Третьяковский был не склонен признавать литературные заслуги Сумарокова и сравнивать его с Расином» [Клейн, 2005, с. 313]. «Епистола» характеризует Сумарокова со всею почтительностью – это заметили все [Серман, 1964, с. 102–103; Поэты XVIII в., 1972, т. 2, с. 531] – и развивает некоторые ломоносовские тезисы. Позиция Третьяковского в елагиномахии, как

¹ Ниже она будет цитироваться с исправлениями по рукописи, т.к. в публикации многие места, начиная с первой строки и заканчивая последним примечанием, переданы неверно. Приняты следующие сокращения: *Мил.* – РГАДА. Ф. 911 («Портфели Миллера»). Портфель № 150, ч. 1. Д. 20; *Ржев.* – НИОР БАН. 12.4.28 («сборник Ржевского»); *Сел.* – ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. Ед. хр. 977. 24 л., один чистый (Архив журнала «Русская старина», из бумаг И.О. Селифонтова); *РС* – Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Лобачевского (Казанский федеральный университет). Ед. хр. 4542 («Разные стиходействии»).

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

следует из текстов, атрибутированных ему в РС, совершенно иная и никем более не занятая – для него это продолжение личной войны с Сумароковым и отнюдь не на стороне Ломоносова.

В.И. Симанков отверг кандидатуру Третьяковского и допустил, что ввиду «заметных переключек» между «Епистолой» и письмом Ломоносова к И.И. Шувалову от начала октября 1753 г., «автором анонимного послания мог быть не Третьяковский, но сам Ломоносов» [Симанков, 2019, с. 4, прим. 9]. Это было примечанием к электронному препринту, которое в печатный вариант работы исследователь благоразумно не включил, видимо, почувствовав, что хватил через край. Письмо Ломоносова («Исполнение») было публичным и копировалось в сборниках вместе с эпиграммами и другими ответами, в которых тоже отозвалось, не говоря о том, что качество стихов, как бы они ни были искажены переписчиком, близко не ломоносовское.

Ни 50-летнему Третьяковскому, ни 42-летнему Ломоносову не было до 28-летнего Елагина такого дела, чтобы писать подробные комментарии к его сатире, сочинять эпистолу из 98 стихов и тем более тратиться на ее издание. И то, и другое мог себе позволить 25-летний Ф.И. Дмитриев-Мамонов (1728–1805). Он жил тогда не в Москве, а в Петербурге, где квартировал Семеновский полк, куда он в 1751 г. зачислен офицером, к 1753 г. уже, вернее всего, вступил в петербургскую масонскую ложу, участником которой был и А.П. Сумароков¹, получил отпуск от службы в чине подпоручика и женился [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 819–820], а главное – заявил о себе в литературе, выпустив в публику перевод «Любви Психеи и Купидона» Жана де Лафонтена. Рукописная книга «Любви Психеи и Купидона. Сочиненная чрез Господина дела Фонтене. Перевод с французскаго на руской язык Ф Д М. 1753 году июля 17 дня», сохранилась в собрании рукописей Паниных²; напечатана она только через шестнадцать лет – в 1769 г. Когда в 1762 г. Мамонов возглавит Нарвский пехотный полк, он закажет свой портрет, который будет гравирован со стихотворной надписью художника Петра Попова, где говорится, что он «испра-

¹ Там же к 1756 г., которым датируется олсуфьевское донесение о ложе, как «давние» участники числились другие литераторы из Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, а также другие офицеры Семеновского полка, в том числе участник елагиномахии М.М. Щербатов.

² РГАДА. Ф. 1274 (Панины). Оп. 1. Д. 3112. 98 л.

вил множество сердец и нравов злых», т.е. писал в 50-е годы нечто сатирическое.

«Епистола к творцу сатиры на петиметров» совершенно мамоновская по изобилию насильственных ударений, аргументации, манере писать прозаические сноски («ремарки») к собственным стихам, отвлекаясь на предметы, прямо к делу не идущие, и привычке указывать в ссылках «листы», тяжелой въедливой рассудительности при поиске чужих несообразностей и по редкостной самодостаточности, чтоб не сказать нарциссической упоенности собою.

В части критики на титулы (ремарка 3-я) и риторику порабощения Сумароковым Парнаса (ремарка 5-я) – это «Исполнение» Ломоносова, изложенное и развитое всерьез, без шуток об интеллекте Сумарокова, его плагиате из Расина и взаимоотношениях с Аполлоном, без намеков на сумароковско-елагинскую войну и любой иной аргументации *ad hominem*. В отличие от Ломоносова и Третьяковского, автор деликатен с Сумароковым, для него это создатель отечественной трагедии – «русский Расин», «творец слаткой “Семиры”» – и сочинитель «нежных» песен, который заслуживает нелестливых похвал («Достоинства в нем есть, не лъстя, он вправду славен»), а не тех «немерных», которыми осыпал его Елагин. Из сравнения Ломоносова и Сумарокова в предисловии к «Психее» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 17–18] следует, что Мамонов ценил обоих, но выше ставил Ломоносова. В 1760 г., когда сумароковские нападки усиливаются и становятся неприличными, Мамонов вступится за Ломоносова прямо: притча «Свинья в лисьей коже», написанная в ответ на антиломоносовскую притчу Сумарокова «Осел во львовой коже», в РС атрибутирована Мамонову, и ему же в таком случае принадлежит эпиграмма «На что мне пред людьми стоять как пред богами...»¹. В «Епистоле к творцу...», как будет видно, автор не примыкает ни к какой партии и вступает не столько за Ломоносова, сколько за себя.

¹ Эпиграмма шла в диалогии со «Свиньей» в списке Миллера и вместе они отвечали на сумароковскую дилогию из басни и эпиграммы, опубликованных в «Праздном времени в пользу употребленном».

«Вот сатира на мёня»: **вольная акцентология как принцип**

С первых строк «Епистолы к творцу сатиры на петиметров» становится понятно, что автор ее определенно не выученик сумароковской школы. Сумароков в 1740-е годы культивирует точные рифмы, естественную версификацию и критикует Ломоносова за неправильные ударения: в критике на оду 1747 г. поучает, что нужно писать «град^ов, а не град^ов» [Сумароков 1782, т. 10, с. 86], «бедную» рифму *Россія / Индія* будет предъявлять Ломоносову с тех пор до конца его дней, а после поминать тем, что тот ввел в стихи «провинциальное произношение» – «вместо *лѣта, летá*; вместо *град^ов, град^ов* и проч.» [Сумароков, 1782, ч. 10, с. 5].

Насильственные ударения рассматриваются в контексте истории рифм как наследие силлабики, чем их объясняют у Тредиаковского: *в воздухѣ / в ѹхѣ, Перуна / луна* [Западов, 1969, с. 60]. Тредиаковский, правда, еще в 1730 г. в «Езде в остров Любви», писал: «Нас близко теперь держит при себе Африка». При этом подобные рифмы критиковал закоренелый силлабист А.Д. Кантемир в «Письме Харитона Макентина» (1743, изд.: 1744): «Совсем не хвалю преложение силы с одного слога на другой, так, чтоб вместо *главá* писать *гла́ва*, вместо *закóн* писать *за́кон* и проч.» [Кантемир, 1956, с. 413], хотя сам рифмовал *пóтом / скóтом* [Кантемир, 1956, с. 73], и это уже в поздней редакции II сатиры. В «Исполнении» Ломоносов признает рифму *Россія / Индія* плохой, но допустимой, ссылаясь на графическую расиновскую, и подобных рифм у него еще десятки: *Уранія / химія / Азія / поэзія, побѣды / слѣды, кончишь / велишь, стремнины / стены, значйт / стойт / гласйт* [см. Западов, 1969, с. 62; Ушаков, 1979, с. 243], помимо этого он часто двигает ударение не для рифм, а для укладки в метр: «Зѣфир дREV верхи качает», «Пустыня, где быстриную», «Отчизны своей любитель» в переводе оды Фенелона 1738 г. [Кунник, 1865, ч. 2, с. 411, 415], «Какой приятный Зѣфир веет», «Сладчайший нектар лей с Назоном», «Как нѣльзя лить рекам к верьшине» в оде на прибытие Елизаветы Петровны 1742 г. и т.д.¹

В «Епистоле к творцу сатиры на петиметров», написанной шестистопным ямбом с парной рифмовкой, кидается в глаза оби-

¹ Ломоносовскую акцентологию описал в 1979 г. В.Е. Ушаков в работе, не входящей ни в одну библиографию и вообще никем, похоже, не учтенную [Ушаков, 1979].

лие насильственных ударений, не требующихся для рифмы и не оправданных никакой необходимостью: «Открóвитель тайнства несóгласных речей, / Издатель коль слыть хочешь, не тронь мысли чужей», «Не ставь Боалу в персь творца слатко́й “Семиры”», «Стихов же óпять нежных не писывал Боал», «Читать далé не станет, там чая страмоту», «Испрáвитель же нравов, не строй нам слов таких», «Без склонности его дать Гóрациевых сил» (у Елагина и авторов эпиграмм на него отлично получалось метризовать «Горациевых» с нормативным ударением), «Успеха он лишает и труд твой цéны <в>сей», «Нас нé вдруг чтоб испúжать, вид должен взять не свой», «Все вáжнее кудрей, хотя и те пристойны, / Но нúжней истреблять, вреда что суть преполны», «Вот сáтира на мéня, пропал я уж совсем», причем «сатír», «сатíра» и «сáтира» употребляются наравне. Концентрация подобных стихов 16,6 %, или 17 из 98; в текстах других участников полемики такого нет.

В отличие от дилетантов, сбивавшихся с силлаботоники на раешник (стихи М. Комарова, П. Мещерского и др.), у Мамонова не возникало затруднений с метром, но он постоянно трамбовал слова за счет ударений в свой шестистопный ямб с парной рифмовкой, которым написаны почти все его стихи до 1777 г.

Первым своим поэтическим сочинением он называл «Надписи к изображению Петра». Публикуя их в 1770 г., он писал: «Я признаюсь, что я вознес мой глас совсем мне самому не ожидаемым образом. Я в том подобен учинился немому сыну Креза, сего отверзлись уста во время опасности его царю» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 146]. Несмотря на аллегорическую риторичность, не верить ему по здравом рассуждении нет оснований: надписи сделаны не к статуе Фальконе, а к статуе Растрелли, как и ломоносовские надписи «К статуе Петра Великого» (опубл. 1751), и могли быть написаны в начале 1750-х¹. Надписи Ломоносова, где есть стихи «Когда он строил град, сносил труды в война́х, / В землях далеких был и странствовал в морях» (Надпись I), «Гласит сей град и флот, художества и войски» (Надпись II), «В Петрове граде се россия́н утешает», «Но если бы его душевны красото́й» (Надпись III), стали для Мамонова образцом не только жанра, но и принципов метризации, ср.: «При виде днесь его в Росси́й явиться снова / И Архите́ктуры излейте разум весь» (Надпись I), «Художе-

¹ Именно утраченный растреллиевский монумент со склавами изображен на иллюстрировавшей мамоновские надписи гравюре В.А. Иконникова, ученика рисовавшего статую И.Э. Гриммеля [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 484].

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на пемиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на пемиметров»**

ства к нам ввел, пределы расширил» (Надпись III), «Он слабых лишь князей земель многих лишил» (Надпись VII). Вероятно, он, как и Ломоносов, прошел начальную силлабическую школу, а потом понял, что сочинять стихи новым способом – просто, если двигать не слова, а ударения в словах, ср. «К красавицам супругам»: «И уже вон ведется», «Но влюбленный супруг тому был столько рад» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. VIII], в стихотворных фрагментах «Психеи»: «Царицею любви она стала одна <...> И взглядом он своим тму раз больше сразит» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 21], «Коралли и жемчуг со дна морей износят» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 23], «Повинны должны быть велению все сему» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 26], «И дома, что серебром и златом столь блистают» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 34], «В одном куске хаос в своем смущении зрится <...> Пылая пламень там против воды стремился, / От брани сей был свет, служащий вместо дня» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 41], «Во и Лиёнкура (т.е. замка Лианкур. – М. О.) и славных их наяд» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 44], «Дышаньем влюбленным он дует на волосы», «Тебе чтоб скуку уменьшить», «Кой идет от начала веков», «Игры люблю я и музыку», «В места, где держит Стикс свой двор из страшных теней» [Лафонтен, 1769, ч. 2, с. 188], «Тьмы чудовищей ей встречались в глазах» [Лафонтен, 1769, ч. 2, с. 189]; в «Эпистоле о разуме»: «О знаниях что своих сказать не могут» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 13]; в «Эпистоле генерала»: «И с вьюками кони при всех полках ведутся <...> Кони суть без препон их видеть в том забава» [Эпистола генерала, 1770, с. 12], «Там лишнее лежит против военных штатов», «И арьергардом тот корпус называют» [Эпистола генерала, 1770, с. 13], и тут же через строку «арьергард» с нормативным ударением («Другая делает в пути арьергард»), «И грады и села, огнем что пожжены» [Эпистола генерала, 1770, с. 15], «Что храбрее есть враг, то жадней русской бьет» [Эпистола генерала, 1770, с. 17], и т.д. Мамонов попросту не видит проблемы в «преложении силы с одного слога на другой» и не расценивает насильственные ударения как дефект версификации.

В «Поэме “Россия”» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 308–444] (далее – ПР) имена собственные в пределах одной страницы могут ударяться то Килия, то Килия, то Хилков, то Хилков, то Нерон, то Нерон, и употребляться наравне. «Где Петрополь стоит при Невских берегах», «Ахиллес и Эней преславны толь делами», «Кони, и провиант, и злато в содержанье, / Природное России всегда живет стяжанье», «Но стали пергамент в ту нужду делать поз-

же» (ПР, л. 44 об.); «О деле Синописйс таком нас утверждает» (ПР, л. 59); «В дни Нерона в Россій, что много было жит», «Как в Риме Нерон был, извѣрг сей естества» (ПР, л. 61 об.), «Во следующий год еще были сражени» (ПР, 63 об.), «Медеи злой волшебство» (ПР, л. 67); «Как Олег уж потом...» (ПР, л. 70), «Тогда в Новѣграде республика началась / Она избранными из града управлялась» (ПР, л. 80 об.); «Высок всходит на трон, сесть в креслы изволяет» (ПР, л. 111), «и все оным пленялись» (ПР, л. 108 об.). Мамонов трамбует слова в метр не только в текстах, метризирующих мало пригодный для стихов материал (в «Эпистоле генерала» – воинские инструкции и трактат о взятии крепостей, в «Поэме “Россия”» – историю и географию), но и в традиционных стихах о любви, в «Эпистоле к красавицам»: «Пленяйте красоты любовью нас своею! / Вы наши суть звезды; блистайте так собой» [Поэма Любовь, 1771, с. 4], в «Поэме “Любовь”»: «Но влюбленных сердец те действия не подобны» [Поэма Любовь, 1771, с. 9], «Когда ты влюбленным случаеть столько дал» [Поэма Любовь, 1771, с. 38], «Но что то за слова! О ужасный ответ!», «Содрогнулся весь ад, узря его впервой» [Поэма Любовь, 1771, с. 57]; «Заживо злостным там готовят мук снаряд»,



*Корешок рукописной книги
Ф.И. Дмитриева-Мамонова «Поэма
Россія» из портфелей Г.Ф. Миллера
(РГАДА. Ф. 181. Оп. 3. Ед. хр. 237)*

«Лишь сойдут души в ад, нет спросу ни о чем», «Там есть река Летѣ, кто пьет ее воды...» [Поэма Любовь, 1771, с. 58–59], «Там чудовищ есть тьма в преужасных лицах» [Поэма Любовь, 1771, с. 59]. Все это легко исправить. В экземпляре сборника «Любовь» из книг А.В. Кокорева (1817–1889), хранящемся в МК РГБ, в строке «Содрогнулся весь ад, узря его впервой» «содрогнулся» подчеркнуто и предложена замена: «Вострепетал». Тою же рукою поправлен стих «Во аде соединен опять буду с тобой», предложен вариант: «Я буду жить с тобой». Чтобы получить тот же шестистопный ямб без смены ударений, иногда достаточно просто переставить слова местами («Эней и Ахиллес»,

«там тьма чудовищ есть», «Петрoполь где стоит», «сойдúт лишь души в ад», «как в Риме был Нерoн, сей íзверг естества», «и oным все пленялись»), но бригадир Мамонов как будто настаивает на своем порядке слов, вбивая их в метр, как бы они ни сопротивлялись. Всё говорит о том, что он не старался избегать насильственных ударений, подчиняясь акцентологическому диктату, воспринимал плавающую ударность как ломоносовский канон и возвел ее в принцип самым неприемлемым для Сумарокова образом. Подчас это помогало точнее доносить мысль: Ахиллес прославлен прежде Энея, и по справедливости идет первым.

Насильственных ударений для рифмы у Мамонова не бывает, его устраивают любые рифмы, – глагольные, однокорневые: *новгородска / архангелогородска* (ПР, л. 22), *малороссийских / российских* (ПР, л. 29), *отвезет / привезет* (ПР, л. 40), *приезд / от[ъ]езд* (ПР, л. 42 об.), *приходит / ходит* (ПР, л. 43), *валовых / коровых* (ПР, там же), *указех / приказех* (ПР, л. 49 об.), *италианским / венецианским* (ПР, л. 58), *пошла / шла* (ПР, л. 131), *открыта / закрыта* (ПР, л. 133). Эти, во всяком случае, точные, но в недостатке и неточных: *водных / удобных, преобищрну / обилну* (ПР, л. 7); *покроет / возможет* (ПР, л. 7 об.), *Мигарамой / Омфалой* (ПР, л. 9), *поварню / спальню* (ПР, л. 31), *славянов / вандалов* (ПР, л. 51), *овладели / простерли* (ПР, л. 65 об.), *преславных / прехрабрых* (ПР, л. 67 об.), *беспределна / просвещенна* (ПР, л. 104), *возблестали / воспылали* (ПР, л. 139), и т.д. Он рифмует по несколько раз одни и те же слова: *предел / удел* (ПР, л. 8, 113 об.), *пределы / уделы* (ПР, л. 10, 119 об., 127), *Гомер / пример* на л. 3–4 срифмованы четырежды и еще раз на л. 150. В «Эпистоле генерала» *дети / имети* на первой же странице срифмованы дважды [Эпистола генерала, 1770, с. 3]. Такие рифмы есть и в «Епистоле»: *пристойны / преполны, тобой / собой, пристойно / достойно*.

Вольная акцентировка для Мамонова – норма. В «Седми кафисмах Псалтири» (1777), где он на 50-м году жизни осваивает другие размеры, включая раритетные, другими русскими поэтами в XVIII в. не использовавшиеся, тоже есть насильственные ударения: «лишь в вздыханьях íдет век», «от мятeжа злых людей», «Все странý и всякий люд / От восток солнца до запад» (ода XLIX); «но те, кто дeлами известны, / не зделав коварства и лсти» (ода XLVI) и т.д., но правка в рукописи, кажется, свидетельствует о борьбе с плавающей ударностью: «и сядет Гoспoдь Царь в век» >> «Гoспoдь сядет царь во век» >>> «Сядет царь Гoспoдь во век» (Ода XXVIII); «и благо твори в век» >> «и делай благо в век»; «от

восток солнца до запад» >> «от восток до запад света» (ода XLIX), хотя борьба эта была неравной, как противостояние черни в Чудовом монастыре: «боль мне жестоко умноже» >> «бóлезнь жестоко умноже» (ода XLIX).

Насильственные ударения сами по себе ни о чем еще не говорят¹, «Епистола» сливается с классицистической программой Мамонова.

«Не тронь мысли чужей». Критика плагиата, «нестройности» и смещения материй

Опознав у Елагина плагиат «мысли и речей» из второй сатиры Буало («К Мольеру»), автор собственноручно перевел и включил в эпистолу заемный фрагмент («Скажи ты мне, Мольер, где рифму ты берешь...»), заметил, что «точно чужое, как бы красно и всем приятно ни было, отнюдь своим назвать не только непозволительно, но весьма непристойно и позорно», и сформулировал претензию в стихе: «Издатель коль слыть хочешь, не тронь мысли чужей» [Поэты XVIII в., 1972, т. 2, с. 380]. Риторически это ближе всего к пуанту мамоновской «Эпиграммы к попугаю» («Мой милой попугай, я сам стихи слагаю...») на неназванного любителя «щеголять чужим умком»: «Но мысли взять других всего что есть стыднея» [Поэма Любовь, 1771, с. 80]. Мамонов всегда настаивал, что сам он «почерпает мысли» только у себя, это последовательно манифестируется в «Поэме “Россия”» («...в нраве я такой, / Терпеть что не могу пример брать никакой, И естли пел Гомер, нигде не занимаю, / Лишь в том беру пример, Гомеру подражая») и «Седми кафисмах Псалтири» («мне ум не нужен посторонний»)².

¹ В 1760-е годы сумароковский культ гладкого стиха опровергнет В.П. Петров, тоже принадлежащий к ломоносовской школе метризации: «В порфирах Рим, Стамбул, Индия», «Кончїся в зрелищном шуму», «Умолкли труб войнских звуки / И огнедышных ко́ней скок», «Не столь красен денницы восток» («Ода на великолепный карусель»); «Не уснет та, ниже воздремлет», «Но мразы больше нам отрадны, / Как, Зефир, нежности твои», «Вдовы́, от радости воспряньте; / Отрите слезы, сироты́» («На сочинение нового уложения»); «Защїтить отчества пределы» («Ода на взятие Очакова»). Особый случай – сочинители, для которых русский был не родным, например, И.М. Гартунг, издатель «Мешенины катоноскарронической»: «Охотница моя вишь Муза до конфетов лакомїться; / И потому вас потчивает каждая страница» [Гартунг, 1773, с. 1].

² О картезианском генезисе этих манифестаций см.: [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 624–625].

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

Такое отношение к подражанию на грани с плагиатом было вовсе не общим правилом, и автор подробного критического разбора елагинской сатиры, подписавшийся Защитником петиметра, иронически упрекает Елагина не за то, что тот подражал Буало, а за то, что подражал только в начале и не выучился у него держать тему – начал с похвалы Сумарокову, закончил порицанием петиметров, и всю дорогу сворачивал то в критику других авторов, то в карикатуры: «Вы началом вашего письма подражали Боалу, в его второй сатире, о трудности стихотворства, но не думайте, чтоб вас в том я охулял, что вы начало сходственно с оной написали, и токмо что не перевели. Позволяется нам брать мысли и с писателей французских, равно, как они из древних писателей сами выбирали; но сожелетельно, что вы оному обра<з>цу и совсем не последовали и, начав одним, другим окончали. Вы вспомните, что он о чем зачел писать, тем и окончал; во всех ево с<a>тирах и епистолиях сия одинаковость притчины видна» (*Сел.*, л. 11 об.). И далее по поводу стиха «Увидел бы, как я по горнице верчуся»: «Вы бы могли и не толь подлым образом ваши трудности делать стихи описать, в засвидетельствовании правды моих слов посмотрите сатиру Боалову, которой вы началом подражали» (*Сел.*, л. 13).

Другая особенность «Епистолы» – выключенность ее из общей дискуссии. Для автора «Сатиры на петиметра» служит поводом порассуждать, и он рассуждает: здесь Елагин прав, здесь не прав, разбирает плагиат о рифмах, сообщает о происхождении Буало от «приказных людей», которое он, кажется, ставит в связь с тем, что тот во всю жизнь «ничего нежного не писывал», о Цицероне и о задачах сатиры вообще – но рассуждает так, как будто идет филологический спор о качестве сравнений и метафор, как будто в полемике нет подводных течений, связанных с нападками на Ломоносова. Явно учитывая замечания Ломоносова и вероятно – других критиков Елагина, автор их развивает так, как будто они попали на собственные его мысли, обособливается, ни к кому не апеллирует¹ и, судя по всему, не хочет восприниматься как участник антиелагинской кампании. «Епистола» выглядит замкнутой в

¹ Как хотя бы придиричивый и словоохотливый Защитник петиметра, который присоединяет критику к хору и подчеркивает, что он не одинок в своих претензиях: «Ну вот таперь я дошел до такого места, которое обще всех людей на вас раздражило» (*Сел.*, л. 14 об.), имеются в виду стихи о женихе. Не говоря о других участниках полемики, которые ломали копыя и об Елагина, и друг о друга.

вакууме из книг – собрания сочинений Буало и древнеримской истории.

Когда заканчивалась подготовка книги «Дворянин-философ», ее редактор С. Вязкова написала письмо, где высказала все, что думает о Мамонове и особенностях его характера, которые определила по другому поводу как легкую социопатию или отсутствие эмпатии, следствием которой становятся одиночество и непопадание в социальный ритм: «Чудачества и эксцентричность поведения Мамонова могут говорить о легкой социопатии бригадира – он не чувствует неписаных правил общества, в котором живет, и регулярно их нарушает, а потому окружающие воспринимают его как помешанного. Эмоциональный интеллект, эмпатия у Мамонова явно как минимум недоразвиты, и в его голове просто не помещается ощущение, что он что-то делает не так: законы же он не нарушает, скорее, маниакально им следует <...> Еще одно наблюдение – у бригадира есть крепостные, слуги, родственники и многочисленные приживалы, но, похоже, нет друзей. И не то, чтобы он этим тяготился. Мне представляется, ему скорее были бы в тягость многочисленные дружеские ритуалы и близкое общение на равных с другими людьми. Но это уже мои домыслы». Хотя выводы сделаны по наблюдениям за Мамоновым образца 1770-х и не во всем справедливы (мне самому представляется естественным, если у человека к сорока годам в голове не друзья, а семья, крепостные и прочее домашнее хозяйство), эта социопатия, похоже, вытеснилась уже в «Епистоле». Нарушением неписаных конвенций был сам факт издания критики на рукописный текст.

В примечаниях автор отвлекается от предмета и философствует о посторонних, совершенно на своей волне, к своему же рассуждению о преимуществах риторики перед сатирой делает примечание: «Не видим ли из истории римской, какие великие дела ораторы их, а особливо Цицерон, одною народа к нему поверенностию делал, что может быть важнее, чтоб узаконение отменять, или опровергнуть, а ему это не однажды случилось. Словом, можно сказать, что он склонность народа обузданну имел в своей власти»¹; к титулу «наперсник Буалов» сочиняет толкование из

¹ Слово «поверенность» употреблено в «Епистоле» дважды, другой раз собственно во фрагменте, к которому относилось это примечание: «Поверенность такая нужна ведь очень есть». Это одно из любимых слов Мамонова, хотя, разумеется, за ним не зарезервировано, ср. в «Поэме “Россия”»: «Но чин великий был наместник в месте царском, / Поверенность была в лице быть государском»

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

262 слов, где пытается подступиться к нему с разных сторон и заключает, что ни с одной из них титул Сумарокову не подойдет. Из подобных сносок будут состоять мамоновские примечания к рукописной «Поэме “Россия”»¹.

Рокайльную елагинскую сатиру критиковали с классицистических позиций за несоответствие средств задачам жанра: претензия, помимо «Епистолы», высказывалась в анонимных эпиграммах «Какой ужасный крик и вопль мой слух пронзает, / И что то за язык *Елаг*, *Елаг* болтает...», «Коль Феб тебе сквозь гром с небес сам говорил...», о которой ниже, в разборе «защитника петиметра» и в редуцированном виде у И. Баркова («Превращенный “Петиметр”»), но только автор «Епистолы» поставил в вину смешение материй – сатирической и лирической, сатиры и поэмы А. Поупа «Похищенный локон».

И, Поппа улажая, искал, где те бажочки,
Наполнил целой лист, оставив свою тему
И странно примешав в сатиру ту поему.

[Сел., л. 21 об.] ср.: [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 383]

К осмеянным и переосмеянным елагинским стихам «О муза, коль тебе позволит Сумароков, / Ты дай мне, дай хоть часть Горациевых сил...» он прибавляет дополнительный упрек – нарушение пропорций или иконографии: муза Елагиным призывается «не та, которую господин Сумароков, творя, своею назвать может, ево муза называется <в рукописи слово пропущено: Евтерпа или Мельпомена? – *М. О.*>, а эта муза – присутствующая в поэзиях сатирических называется» (Сел., л. 19)².

[Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 352]. «Но сродник знаменит в всю пребыл жизнь при нем, / Ему поверенность была тогда во всем» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 396].

¹ См. примечания: «Здесь находится великая ошибка в гистории оной <М. Щербатова>...» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 379], критику «Повести временных лет» и других летописей [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 394, 398, 403–405] и проч. Ср. также сноску к «Эпистоле о разуме» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 12–15].

² У сатиры не было особой музыки, по идее, если бы возникла такая нужда, ей могла покровительствовать Талия, муза комедии, с которой у сатиры общая задача – обличать пороки.

К защите чистоты жанра относится и упрек Елагину в «нестройности стиха»¹.

Жених твой как страшитца, задумавшись о чем,
Кокетки как ни на́глы, им стыдно слушать всем.
Пример такой не вместе<н> для нежных здесь ушей,
Успеха он лишает и труд твой цёны <в>сей.
На первой кто странице нестройность видит ту,
Читать далé не станет, там чая страмоту.

«Кокетки наглыми здесь названы затем, что сатирик<a> немилосердых им эпитетов мне здесь употребить не хотелось, а необходимо нужно их так представить надлежало, чтоб чрез то нестройность стиха изобразить» [*Сел.*, л. 19 об.] ср.: [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 382]. Это значит, что автор не разделяет елагинской оценки кокеток, но ему понадобилось назвать их «наглыми» – подражая Елагину, который назвал их «бешеными», однако без его эпитета, – чтобы показать «нестройность стиха» о женихе, который «страшится» своих мыслей, т.е. даже «наглым» кокеткам «стыдно» читать сравнение петиметра, томящегося в ожидании ответа от *couturier*, с женихом, который мучается сомнениями в девственности невесты:

Подобно как жених в последний час пред браком
Бойтся, чтоб в ту ночь не быть кому свояком,
Задумавшись, сидит, ждет рока своего
И хоцет разрешить сумнение его, –
Так бедный петиметр робеет и вздыхает,
Что долго Жоликер ему не отвечает.

¹ В «Поэтах XVIII века» напечатали «Епистола» со всеми искажениями переписчика, добавили своих и потом объявили, что в ней нарочно стилизована «нестройность», превратно поняв авторское примечание о наглых кокетках. Если не знать, что публикация готовилась при Хрущеве, можно было бы подумать, что рукопись распознавалась искусственным интеллектом: «Пример такой не вместе для нежных здесь ушей» (надо: «не вместе»), «Которыми что в Риме он Фракана победил» (надо: «Фракса», как у Елагина, тогда и сбоя метра не будет); «Звать силфов к блуку в сатире не пристало» (надо: «к каблуку», это отсылка к поэме Поупа и очевидная порча), «Я чаю, кто и всех пиитов мысли уже прошел...» (надо: «прочел», как можно пройти мысли?) и т.д.

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

«Нестройность» – это противная нежному слуху «страмота», в том же смысле слово «нестройный» употребляется в епистоле поручика напольного полка Я. Брандта («Довольно не могу я людям надивиться...»): «Слепивши как-нибудь стишков весьма нестройных, / Выходит из границ сатир благопристойных» [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 399].

Стройность (согласие, гармония, пропорциональность, правильность) у Мамонова устойчиво связывается с добродетелью и покрывается идеей порядка: «Добродетели суть пружина души; они суть стройность и согласие порядочной жизни человека» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 755]. В «Оде красавице» постулируется связь физической красоты с добродетелью, гармонического сложения с гармоническим характером: «Красавица моя красавица есть станом; / Красавица лицом, / Красавица умом; / А более всего красавица и нравом» [Поэма Любовь, 1771, с. 5], в «Богословии» выводится другая закономерность: «Добродетельная душа, любя порядок, измышляет все науки, исчисляет людей, размеривает землю, зиждет на оной грады и в градах великолепные дома в самых порядочных правилах архитектуры, и дает порядок приличному житию всякого звания людям. Злонравная душа, напротив того, возмущает всякой порядок»¹. Коллекционирование, исчисление, межевание, правила архитектуры – это выражения порядка, к которому стремится добродетельная душа, в отличие от злонравной, которая, как доказывается дальше, любит беспорядок, и это лейттемы его сочинений. Похвалы порядку в различных проявлениях встречаются во многих сочинениях Мамонова. На идее порядка замешаны межевание Солнечной системы в «Дворянине-философе», описания архитектурных ордеров в «Поэме “Любовь”» [Поэма Любовь, 1771, с. 29–31] и в «Епистоле о разуме»:

В порядке окна там стояли так рядами,
Как строй Европы войск тем больше всех дивит,
Чем больше кто его порядок славной зрит.
Порядок есть везде ума людцкого дело.

[Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 15]

¹ Мальбраншистская идея любви к порядку как основы морали проводится, например, у отца Андре, сочинения которого были в библиотеке Дмитриевых-Мамоновых.

В «Эпистоле генерала» чинопочитание – основа порядка (подобный соблюдается в пчелином рое) и единственное средство обеспечить силу армии: «Почтение чинам душа всего порядка» [Эпистола генерала, 1770, с. 5]. Когда шведская армия имела лучший порядок, то побеждала российскую, с тех пор как Петр I ввел дисциплину в войска, они всегда побеждали шведов, чему свидетельство Полтавская битва. Притча во языцех – дурно организованная и не знающая порядка польская армия, воины ее подобны скотам на убое. Так всегда случается там, где не чтут чины, поэтому все должны соблюдать почтение к нижним, а тем более высшим офицерам; этим чином награждают разумнейших и храбрейших, коих минул «всяк низости порок», без них невозможно обойтись, «они порядка цепь» [Эпистола генерала, 1770, с. 6].

В письме в библиотеку Московского университета Мамонов требует, чтобы художники в изображениях не отступали от классической иконографии, и посылает им для этого геммы из своей коллекции, по которым нужно учиться «пропорциям», «ибо знание истории, пропорция, сходная вещь с делом, и по последней возможности чистота искусства есть то же, что есть благопристойность на высочайшем своем степени» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 146].

Для Мамонова смешение материй – это беспорядок, поэтому «ровности» он добивается даже от Лафонтена. В предисловии к «Психее» он критикует бурлескные «титуды» в лафонтеновских баснях за нарушение пропорций в иерархии («государь медведь», государь у зверей – лев, а не медведь) и неблагородную шутовность (неприлично называть Юпитера Юшей) и предупреждает, что роман в его переводе очищен от «онных низостей»: «...признаюсь, что желая употребить приличной штиль или слог тут, где материя оного требовала, я имел наивеличайший труд, потому что в оригинале слог хотя благороднее его нравоучительных басен, но для героичного слога весьма низок, и охоту мне подало переводить не штиль, но материю» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. 16]. Это, вероятно, объясняет, почему он изъял рамочное повествование, чем изрядно дероманизировал текст. Мамонов, как уже приходилось говорить, выступает против смешения высокого с низким, не отрицая низких жанров. Признание в пристрастии к «благородному стилю» в предисловии к «Психее» («низкими словами наполненной слог я так оставляю, как оставляю и не слушаю тех людей, которые говорят степною речью и произношением») и критика неблагопристойных елагинских стихов не противоречат тому, что в рукописях барко-

*«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»*

вианы Мамонову приписываются приапические тексты (чаще всего «Письмо Приапу»): он против низких слов в благороднейшем и «нежнейшем» из того, что написал Лафонтен, и против «бесстыдных слов» в сатире, которая должна исправлять нравы.

Нужнее разум к речи, как звон в нескладный стих,
Исправитель же нравов не строй нам слов таких,
Какими ты бесстыдных заставил всех краснеть
[Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 382], –

довод буалоистский. В той же второй песни «Поэтического искусства», откуда взяты стихи о задачах сатиры, Буало осуждал «острые сатиры» Матюрена Ренье за «циничные рифмы», «смущающие целомудренные уши» («*les oreilles pudiques*», ср. «нежные уши» в «Епистоле»), и «речи, бросающие вызов благопристойности»; они сносны на латыни, но французский читатель будет оскорблен, если не смягчить их «скромностью слов» («*la pudeur des mots*»): «*Je veux dans la satire un esprit de candeur, / Et fuis un effronté qui prêche la pudeur*» [Voileau, 1746, t. 2, p. 35] – «Я хочу в сатире духа искренности / И бегу от бесстыдного, который проповедует целомудрие».

Призывы к порядку можно найти и у других классицистов, но у Мамонова они итеративны и приобретают ананкастический характер, проявляясь в одержимости цифрами, подсчетами, перечислениями и каталогизацией. Первые страницы «Дворянина-философа», «Поэма “Россия”» заполнены числительными¹. Ананкасты помешаны на порядке, деталях, перечнях и правилах, требуют соблюдения правил от других – это мы видим и в «Епистоле к творцу...», и в статье о Лафонтене, неправильно употребляющем титулы животных, и в письме о художниках, отступающих от классической иконографии, и в жалобе в московскую губернскую канцелярию на крестьян, неправильно строящих дома [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 145–148, 1131–1132]; им свойственны перфекционизм, препятствующий завершению дел, – большинство рукописных книг Мамонова грандиозны по замыслам, посвя-

¹ Из книги [Дмитриев-Мамонов, 2019] по настоянию редактора была исключена ананкастическая, состоявшая преимущественно из выписок глава о страсти Мамонова к расчетам, каталогам, перечислениям и огромным цифрам, которые он разными способами укладывал в свой шестистопный ямб; помещать ее сюда будет слишком долгим отходом от темы.

щены необъятным предметам и оставлены на перспективу неоконченными [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 911]; ригидность и упрямство [см.: Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 918, 1079, прим. 51], навязчивые мысли, в случае Мамонова развившиеся в паранойю [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 1120], и педантизм. Последний был свойствен ему и в быту, в письме к Е.П. Кашкину от 18 июня 1775 г. он сообщает, что императорское повеление не выставлять ничего в окнах дома полицейский объявил ему «в прешедший понедельник, то есть 15 числа сего месяца, по утру в половине девятого часа» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 898]; точно указано время, хотя прошло уже три дня. Порядок тематизируется и откладывается в структуре текстов, посвященных обширным предметам, все это метризуется – ритмизуется и зарифмовывается, – что представляет двойную и тройную защиту от беспорядка. Мамонов следил за порядком в чужих сочинениях больше, чем в своих, где он сам решал, что идет к делу, и «Епистола к творцу сатиры на петиметров» встает в этот ряд.

«И на прекрасного М: похож!»

«Епистола» дает материал к толкованию самого энигматичного места в «Сатире на петиметра», казавшегося обреченным на спекуляции, – фрагмента, где Елагин описывает, с каким восторгом «бешеные кокетки» встречают украшенного Жоликером щеголя:

Другая, истинно, подобно как взбесясь,
Французским языком издетска заразясь,
Devant dieu! – та кричит. – Как ангел ты пригож¹
И на прекрасного М: похож!

Так последняя строка читается в «Разных стиходействиях» [Покровский, 1903, с. 49] и в списке Г.Ф. Миллера [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 531], который, рекламируя свое собрание рукописей перед продажей, похвалялся, что изготовлял копии с самых исправных и надежных.

Инициалом обозначали лицо, на которое направлен пасквиль. Елагин хотел, чтобы лицо осталось неназванным, и, по-

¹ РС: «Кричит и вопит тут: как ангел ты хорош». Ржев.: «Девай две та кричит, как ангел ты пригож».

**«И на прекрасного М: пахож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

сколько догадывались не все, у переписчиков строка варьировалась, в *Сел.* и *Ржев.*: «И на прекрасного ты М: пахож» [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 376; *Ржев.*, л. 6 об.]¹. Были высказаны три версии, кто мог подразумеваться под «М.» в этом стихе, – одна незыблемая и две неверные.

П.Н. Берков, исходя из *РС*, дешифровал «М.» как «Маркизов» [Берков, 1936, с. 124], подразумеваемая под ним И.И. (sic) Шувалова, которого он сам же объявил объектом «Сатиры на петиметра». Фамилию «Маркизов» он тоже выдумал сам, «исправив» сумароковскую эпиграмму «Хотя, Марназов, ты и грешен...», которая, как он утверждал, «очевидно относилась к П.И. (sic) Шувалову» и была «явно испорчена» опубликовавшим ее Н.И. Новиковым [Берков, 1936, с. 307, прим. 75]². По сюжету эпиграммы, Марназова следовало повесить, но он лежал при смерти и потому достался чертям, а не палачу. Более вероятно, что Сумароков, пользуясь своим пророческим даром поэта, подразумевал под Марназовым Беркова, нежели кого-то из Шуваловых. «М.» в елагинской сатире – инициал персоналии, Марназов – не персоналия, а условная сатирическая фамилия, как Милон («Милон на многи дни с женою разлучился...»), «Милон на лошади, Милонов конь прекрасен...»), Клеон («Клеон при смерти был, и был со всем готов...»), Клавина («Клавина смолоду сияла красотою...»), Фуфона («Фуфона свой портрет писати заказала...»), Хам («Сожительницу

¹ К тому, что это порча, служит то, что местоимение уже употреблено в предыдущем стихе («Как ангел ты пригож»). В *Ржев.* текст сатиры (*Ржев.*, л. 5–6 об.) донесен неаккуратно: выпущен стих «И вижу, как рука проворна Жоликюра», в стихах «Не следуй правилам людей, что нас ругают, / А сами что есть вкус – они того не знают» первая строка испорчена, вторая выпущена, в стихе «Которых силфами твой стих нам нарицает» пропущено слово «силфами», это говорит о том, что переписчик не все понимал, а кроме того, – обычное дело, – он пропускал слоги и слова или вставлял лишние, сбивая метр: «Когда бы не привезли из Франции помады» (вместо «когда б»), «Или как наш Пиндар выписав в свой стих Россию» (вместо «вписав»), «Подобно как кричит обрадованный народ» (вместо «обрадован»), «И одеяние ево похваляют», «Збирает речи все, что в романах он читал» и т.п., Жоликер (фр. Jolicoeur) писал как «Жолискиюр», а в стихе «Тут вспомня, что велел премудрой Жоликюр» чуть ли не «Жолиссиюр». Идеальных списков не существует, но переписчики *Ржев.* и *Сел.* не дают причин довериться именно им в стихе о «М.».

² И.Ф. Мартынов и И.А. Шанская, когда отвергали эту версию, ошибочно назвали ее «сложными логическими выкладками» [Мартынов, Шанская, 1976, с. 141], выкладка тут точно есть, но нет логики, как и почти во всей книге «Ломоносов и литературная полемика его времени».

Хам имеет за врага...») и т.д. «Кондрат, имя вымышленное, как следующие Никон, Туллий и проч.» [Кантемир, 1956, с. 114], – объяснял Кантемир в примечании к «Сатире IV. К музе своей (О опасности сатирических сочинений)» читателям первой половины XVIII в.

И.З. Серман предлагал читать стих: «И на прекрасного ты Монброна похож» [Серман, 1964, с. 104], поскольку французский литератор и путешественник Луи-Шарль Фужре де Монброн (Louis-Charles Fougeret de Monbron, 1706–1760), критик Вольтера, автор бурлескной «Превращенной Генриады» (*Henriade travestie*, 1741) и мемуаров «Космополит, или Гражданин мира» (*Le Cosmopolite, ou le Citoyen du Monde*, 1750)¹, будучи в Москве, повздорил с Сумароковым. Об их знакомстве и ссоре, случившейся во дворце, в покоях И.И. Шувалова, известно из статьи Сумарокова «О пребывании в Москве Монброна» [Сумароков, 1782, ч. 10, с. 168–171], из которой, между прочим, следует, что Сумароков расходился с Елагиным в оценке романов маркиза д'Аржана, поскольку, испытывая к «г. Даржансу почтение», защищал его от монброновских обвинений в «бездельствах» и «невежестве» [Сумароков, 1782, ч. 10, с. 169], однако произошло это в декабре 1753 или в начале 1754 г. [Заборов, 1978, с. 18]. «Сатира на петиметра» уже в октябре – ноябре 1753 г. вызвала массу откликов. К тому же «Монброн» ложится только в стих *Сел. и Ржев.* и только с несвойственным французской фамилии ударением. Елагин не мог назвать Монброна Монброном, опасаясь сумароковского гнева, и не стал бы миндальничать с иностранцами, как не обозначал инициалами д'Аржана, Жоликера и Проспера.

«Марназов» и «Монброн» извлечены из новиковского собрания сочинений Сумарокова. И.Ф. Мартынов и И.А. Шанская зашли со стороны рукописных сборников и предложили третий вариант – «Муравьев», т.е. преподаватель Артиллерийского и Инженерного кадетского корпуса, автор «стихотворений разного рода, а особливо песен» Николай Ерофеевич Муравьев (1724–1770), дед М.Н. Муравьева. Во-первых, его фамилия не ложится в размер², так что

¹ А также, как выяснилось [Boussuge, 2010, p. 71–164], второй части романа «Тереза-философ» (не позже 1748), состоящей из истории мадам де Буа-Лорье.

² Это не «травяная», а «животная» фамилия: она происходит от прозвища родоначальника Ивана Муравья, поэтому не должна была ударяться на второй слог, а у Елагина как первого сумароковского ученика не должно было быть насильственных ударений. Впрочем, исследователи не утверждали, что в елагин-

*«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»*

Муравьеву не с чего было «принимать оскорбление на свой счет» [Мартынов, Шанская, 1976, с. 142], а во-вторых, уважаемые исследователи, чтобы делать такие предположения, совсем не разобрались в тексте эпистолы Н.Е. Муравьева. То, что они приняли в его «Письме к Бекетову» («Скажи, Бекетов, тот не прямо ль веселится...») за одну пропущенную строчку [Мартынов, Шанская, 1976, с. 144, прим. 35], – зияние, в котором сгинул конец текста, а то, что они опубликовали в качестве его продолжения (от слов «А как ты станешь ей о страсти говорить...»), – это окончание эпистолы Н.А. Бекетова «Правила как любиться без печали. Письмо приятелю», которую они напечатали до слов «И гордою к тебе не станет та казатца» [Мартынов, Шанская, 1976, с. 146]. Муравьевский текст обрывается словами: «Болтают напрямик: велик наш Сумароков, / Спросили б у меня, – невежда говорит, – / Я б верно доказал, что свет неправо мнит. / Какой его писец, которой пишет ясно, / Не то в стихах есть нежно и прекрасно, / На то, чтобы хвалить верхи рифейских гор...» Невежда критикует сумароковскую поэтику ясности, из чего следует, что Муравьев был из партии Сумарокова и «мишенью для сатирических стрел Елагина» [Мартынов, Шанская, 1976, с. 142] служить был не должен. В эпистоле его, даже если смешать ее с эпистолой Бекетова, нет ни намека на Елагина, что не помешало В.П. Степанову назвать ее «антиелагинской» [Словарь русских писателей XVIII в., 1988, с. 76]. Стоит, однако, отметить рациональность мартыновско-шанского захода: попытку поискать возражения от задетого Елагиным «М.» среди анонимных рукописных текстов елагиномахии.

Из «Епистолы к творцу сатиры на петиметров» видно, что фамилия таинственного «М.» отсутствовала во всех списках, которыми располагали современники:

Хотя и не назначен М. тобой,
И Л. и М. краснеть будем собой:
Неназван всякой видит представленна себя,
Исправишь тем ты многих, ничем не соглубя.

[Сел., л. 20–20 об.]

ср.: [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 383]¹

ском стихе зашифрован Муравьев, но лишь предположили, что он принял инициал за намек на себя.

¹ Ср.: [Серман, 1964, с. 103], где неправильно прочтена вторая строка: «краснеть будут собой».

«Не назначен М.» значит, что все читатели сатиры в 1753 г. имели дело с точкой, отточием или с двоеточием, которое использовалось в функции отточия¹. «Епистола» дает вторую подсказку, как «М.» метризовалось в исправных списках 1753 г., и позволяет заключить, что аутентичная редакция стиха донесена *Мил.* и *РС*, а не *Ржев.* и *Сел.*

И.З. Серман, исходя из *Сел.*, предполагал, что в елагинской сатире «М... замещает трехсложное слово», а в «Епистоле» зашифрованы «двусложные фамилии», а «не М..., названный Елагинным» [Серман, 1964, с. 102]. Трудно сказать, как исследователь, перепутавший 6-стопный ямб с 7-стопным хореем [Серман, 1964]², пришел к своим выводам. Если исходить из *РС* и *Мил.*, фамилия М. – четырехсложная в родительном падеже и трехсложная в именительном, если из *Ржев.* и *Сел.* – трехсложная в родительном и двусложная в именительном. В «Епистоле», из какой редакции сатиры ни исходи и какую фамилию ни подставляй (кроме «Монбрана», который сюда не ложится с любым ударением), переписчик сбил метр («Хотя и не назначен М. <был> тобой»), иначе фамилия в именительном падеже должна быть четырехсложной, что не метризуется во втором стихе и не соответствует ни одному списку елагинской сатиры.

Автор «Епistolы к творцу...» – единственный, кто отозвался на этот фрагмент и раскритиковал за памфлетность: «Неназван всякой видит представленна себя», хотя вовсе не «всякой», а только те неназванные, чьи фамилии начинаются с «М.». Он по меньшей мере принял его на свой счет, а по большей – он и подразумевался. Фамилия Мамонова идеально ложится в метр строки списков *РС* и *Мил.* Современники звали его именно так [см. Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 156, 244, 246, прим. 5, с. 460, прим. 98, с. 482], и так он записан в словаре Н.И. Новикова, двойной фамилией он писался сам и в официальных документах, и то не во всех, в донесении императрице Елизавете М.М. Олсуфьева о «секте массонской» он «Федор Мамонов» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 820, прим. 13]. (Если не опасаться впасть в марназовщину, можно предположить, что «Л.» – ошибка копииста, а в печатном тексте было «Д.», и в стихе подразумевалось: «И Дмитрѣв, и Мамонов краснеть будем собой», где «Дмитрѣв» без специальных орфогра-

¹ Это значит, кроме прочего, что любые расшифровки должны добавляться не в текст, как делал П.Н. Берков [Берков, 1936, с. 124], а в примечания.

² Как заметил уже В.И. Симанков [Симанков, 2019, с. 4, прим. 9].

*«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на пемиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на пемиметров»*

фических отмен метризовалось как «Дмитрьев»; «и десятиричное» у Мамонова, и не только у него, стабильно использовалось в функции разделительного мягкого знака, ср. «Гóраціевых сил» в «Епистоле к творцу...», «в Россіи» в «Поэме “Россия”» постоянно метризуется то как «в России», то как «в Россьи» и т.д.)

Для того, как Мамонов изображен на полковничьем портрете, «пригож, как ангел» – сравнение самое подходящее. Рисовал его Петр Попов, сын священника, работавший в Синодальной типографии и специализировавшийся на евангельских сюжетах, но, думается, с Монброном, Муравьевым и Марназовым даже у него бы так не получилось.



*Портрет Ф.И. Дмитриева-Мамонова художника П.И. Попова
с гравюры В.А. Иконникова «Федор Иванович Дмитриев-Мамонов, полковник
Нарвского пехотного полку в 1762 году».*

МК РГБ, У-2°/70-Ф («Эпистола генерала»), 2-й экз.

В «Правилах офицеру» – руководстве военным, как выслушиваться в мирное время, – Мамонов доказывал, что офицеру необходимо выглядеть приятно и что «красивое лицо», данное от рождения, – большой плюс для старта карьеры, а тем, у кого его нет, рекомендовал компенсировать эту свою некрасивость наблю-

дением вкуса в одежде и чистотой экипажа. Хотя Мамонов предостерегал против чрезмерности «в нарядах и убранствах», т.е. как раз против щегольства, наставлениям о внешности он уделил четыре страницы из 25 [Правила офицеру, 1771, с. 7–10]: «Первое, что каждого глазам представляется приятным, есть наружной тела стан: кто от природы одарен онаго стройностию и красивым лицом, тот бесспорно уже имеет у себя из качеств такое, которое к пользе его ему благоприятствует. Сия впечатленность весьма часто для той драгоценности, которую мы приятелям при первом на них взгляде назначиваем, бывает решительною; однакож и так окажется скоро бесполезною у таких, в коих приметно будет, что сие одно занимает их мысли; а особливо когда не редко при том употребляют видимое всеми попечение и хитрое приличествующее женщинам умышление в нарядах и убранствах, то вместо чаемой благосклонности приобретут себе чрез то неминуемое посмеяние; да и по справедливости можно таковых назвать безмозглыми Адонисами или куклами; солдату и в самом деле худшаго наименования дать не можно; и сколь скоро такой красавцем себя почитая, в убранстве токмо и украшении старание свое полагать станет, то чрез то не токмо у начальников и у равных ему, но и у подчиненных своих придет в совершенное презрение: следственно и надежды уже нет, чтоб он щастием своим пользоваться и в звании своем до вышшей достигать мог степени» [Правила офицеру, 1771, с. 7–8]. Дальше идут рассуждения о том, что надо бы запретить офицерам носить штатское вне службы, что сэкономит им деньги «на свой экипаж и на другия нужная вещи», и вывод: «Чистота, порядок, вкус в платьях и в экипаже, доставят и самому непригожему человеку похвалу и почтение» [Правила офицеру, 1771, с. 10].

Обоснованию необходимости «светских обращений», без чего офицеру, каким бы «исправным воином» он ни был, легко быть обойденному в службе, в основном и посвящен трактат «Правила офицеру» [Правила офицеру, 1771, с. 6–7, 13–19]. Общество «красавиц» Мамонов называл «рукодельным местом нежных и благородных чувств», без которого бы «все мужья были варвары и безобразили б свет лютостию и невежеством» [Правила офицеру, 1771, с. 26]. Поскольку женщинам свойственно подмечать смешное, а избежать их «несносного смеха» можно только «осторожным поведением», обращение с ними полезно для исправления нравов. Он написал целую инструкцию, как вести себя с женщинами, где основной рецепт – не самоутверждаться за счет них, а угождать и уступать: «С дамами, котория знакомы, можно не-

*«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»*

сколько шутить посмелее, но только, чтоб оне во всем вышней имели голос; грубых же разговоров и непристойных слов, что должному почтению вредительно, вовсе не употреблять. А впрочем стараться быть политичным и вежливым; чем кто наиболее по их поступает вкусу, тот наимилее им будет. Истинная политика состоит в том, чтоб самолюбием своим, уступать самолюбию женскаго пола» [Правила офицеру, 1771, с. 25]. При этом, учил он, следует соблюдать благопристойность и не поддаваться «своевольству молодых хитростью преисполненных женщин», чтобы не ступить – и тут доносится отзвук риторики прециозной картографии – на «склизкую дорогу» любовного безумия. «Можно учинить себя приятным у красавиц и без того, чтоб не быть влюбленным в них до дурачества: стократно бываем мы ими во всяких случаях обязаны; и не одно обязательство с меньшими трудами и с большею доброхотностию так не исполнится, как оказываемое к ним» [Правила офицеру, 1771, с. 27].

Итак, Мамонов был красив и следил за собою, не доходя, будучи в военной службе, до карикатурных крайностей, сочинял «нежные стихи» о любви и мадригалы красавицам и, как видно, не избегал их, а они не избегали его. Это и вызвало завистливый стих о «прекрасном М.» Ивана Елагина, который, по выражению из эпитагмы «На Балабана» («Но ты, Перфильев сын, на что сатиры клал...»), «сам же... хватал у кокеток всегда юбки», по версии Ломоносова в эпитагме «Златой младых людей...», поддержанной Барковым, как минимум до вынужденной женитьбы, а по свидетельству В.А. Самсонова, и после имел «слабость к женскому полу». Кумир «бешеных кокеток» естественно уклоняется в «Епистоле» от «немилосердых им эпитетов», заменяет на более милосердный и за тот тут же оправдывается.

«Искусный Жоликер, Просперов победитель» у Елагина не просто парикмахер, но кутюрье («По моде ли в тот день его он нарядил / И мушку на лицо он тут ли прилепил?») и наставник петиметра в искусстве «парижского тона», включая манеру себя вести. Мамонов саркастически упрекает Елагина, что тот увековечил в сатире только Жоликера и Проспера и не упомянул портных Шардона и Сен-Мартина:

Щасливой Желикиор прославлен лишь век ею,
С щипцами над вержетом и с кистью он своею;
Потомкам нашим знаем и мудрым будет слыть,
Что славнаго Проспера умел он победить,

А ты, святой Мартын, гирляндов нашиватель,
За что тебя забыл сатиры сей издатель?
Просперов, Желикіоров он только избирал,
Уш ты зачем, не знаю, с Ш<a>рдном не попал, –

и делает примечание к этим стихам: «Святой Мартын или S<aint> Martin и Шардон¹, оба партныя» (Сел., л. 22). Модные иностранные портные в мамоновской эпистоле перечисляются с таким же знанием дела, как парикмахеры в сатире Елагина.

Французский портной Антуан Шардон (вестимо, Antoine Chardon) упоминается в двух объявлениях в «Санкт-Петербургских ведомостях» об отъезжающих из Петербурга (СПбВ, 28.01.1752, с. 8; 10.08.1753, с. 8), в последнем: «Француз Антон Шардон, портной мастер, да француженка Елисавета Дуваль, намерены отсюда из России за море ехать, чего ради ежели кто имеет до них какое требование, те могут их сыскать в Москве в доме князя Петра Васильевича Хованского». В объявлении 1760 г. о продаже домовых уборов – кружев, гребней, перчаток и т.п. – упоминается француз Сен-Мартин (СПбВ, 31.03.1760, с. 8).

Триггером травли Елагина стало утверждение Ломоносова в эпиграмме, будто сатирик напал на «безсуетной век молодых людей», потому что женился «и для ради того против любви восстал». Это был классический софизм и подмена тезиса (*ignotatio elenchi*), Елагин вовсе не восставал против любви, но авторы эпиграмм принялись его шпетить в том числе за это. Когда Мамонов в «Эпистоле красавице» пишет:

К дурному завсегда то зло кладут на щот,
Кто нравом есть тяжол и страшной есть урод:
Урод есть свету страх, что всех он ужасает;
Но нежный нрав сердца как хошет обращает
[Поэма Любовь, 1771, с. 3–4]², –

¹ В рукописи разнобой: «Шердон» в стихах, «Шардон» в примечании, я его устранил, так как верен вариант из примечания.

² Фрагмент переключается с обращением «К красавицам супругам», предпосланным «Любви Псиши и Купидона», где нападки на любовь объясняются действием ненависти: «Ненависть злейший урод, изверженный на свет изнутри самага тартара, излила яд свой на непорочнейшее увеселение и превратила имя добродетели в имя непристойности, и самое приличнейшее пламя в холодность. Не взирайте, красавицы, на действие ненависти. Ненависти ли знать, что есть

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

он, как уже приходилось говорить [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 490], спорит не с абстрактными клеветниками, а продолжает полемическую линию, заданную елагиномахией. «Эпистола к красавицам», как и «Поэма “Любовь”», которой она предпослана, порождены контекстом 1750-х годов, поэтому они выглядели столь анахронично тяжеловесно на фоне стихотворной продукции 1771 г., когда были изданы. «Поэма “Любовь”», де-факто – сборник, первоначально рукописный (свиток с надписью «поэма» изображен на гравюре портрета 1762 г.), вызван к жизни «нежными песнями» и стихами Бекетова, Елагина, Муравьева, Сумарокова и др., а также «Метаморфозами» Овидия и «Психеей» Лафонтена, которые Мамонов тогда же перевел с французского, но написан после них. Во вступлении к «Поэме “Любовь”» Мамонов представляет себя не просто опытным, но уже увенчанным лаврами поэтом, отсылая к своим ранним текстам, которые предстоит опознать:

Купидо нежной Бог вокруг меня летает,
И лиру всю мою цветами убирает,
Давно она уже под лаврами висит,
И око к ней мое давно без страсти зрит.

[Поэма Любовь, 1771, с. 7]

Еще одно косвенное указание на это встречается в пятой песни:

любовь» [Лафонтен, 1769, ч. 1, с. III], но здесь иной полемический таргетинг, а именно – те, кто говорят, «что будто супруге любить супруга есть мешанство и будто неприличность» [там же]. Возможно, Мамонов спорит с либертинскими взглядами, происходящими из книги Никола Шорье «Академия дам» (L'Académie des Dames, 1660, 1680), где Тулия поучает незамужнюю Октавию, которая наивно утверждает, что она будет верна супругу: «Attends, attends encore un peu que tu ayes perdu ton pucelage, & je suis sure que tu changeras bien d'avis, & dans quelques mois le caresses de ton mari te deviendront fades & insipides. On se lasse d'avoir nuit & jour sur soi la même charge, & le changement est pour nous un ragoût piquant; & il y a fort peu de femmes, pour ne pas dire point du tout, qui ne se servent de l'occasion quand elles la trouvent» [Chorier, p. 52] – «А вот подожди маленько, сестрица, когда потеряешь свое девство. Я всеконечно могу уверить, что переменишь голос, и чрез некоторые месяцы замужество твое будет тебе неприятно и мерзко. Наскучит, свет мой, иметь на себе денно и ночью одно все время, а когда переменное иметь, то подобно как нам иметь закуски деликатныя, и зело мало таких жен, которыя б упустили удобный случай, когда прилучится!» [Шорье, л. 32 об.].

Я прежни все часы в сей час воспоминаю,
И став уж Философ другим любить желаю.

[Поэма Любовь, 1771, с. 41]

«Красавицы», которым адресован сборник, – те самые елагинские «бешеные кокетки». Завершающая его «Эпиграмма попугаю» выглядит инородной в ряду из «Эпистолы к красавицам», «Поэмы “Любовь”», «Оды красавице» («Светлые солнца среди лета...») и «Мадригала» («Как ранен в грудь елень стрелу с собою носит...»). Алогизма не будет, – напротив, обнаружится столь ценная Мамоновым симметрия, – если принять, что «тяжелый нравом урод» и «попугай» – это Елагин, «восставший против любви» и обокравший Буало, только претензии эти разделены: первая отнесена во вступление к сборнику, а вторая – в заключение.

Буалоистская дихотомия *le vraisemblable vs le vrai* в «Епистоле»

Специфически мамоновской в «Епистоле к творцу...» представляется манера указывать страницы в цитируемых книгах без указания года издания и писать «лист» вместо «страница»: «Сатиры писатель в похвалу господина Сумарокова точную ту мысль и речи употребил, которая к равному ж употреблению находится в сатире Боаловой “К Мольеру”» (Боаловых трудов том I, лист 30, стих 6); «Смотри в примечании на “Епистолу” Боало к <Расину> (Боалов труд, том I, лист 304)»; «...говорит господин Боал в своем Поэзическом искусстве, смотр.: “Трудов” его том 2, лист 33, стих 146» [Поэты XVIII века, 1972, т. 2, с. 380, 381, 383]¹. Это позволяет установить издание, которое использовалось при сочинении «Епистолы», – собрание сочинений Буало 1746 г. с комментариями гу-

¹ Ср. в предисловии к «Хронологии» (1770) «лист» при ссылках на печатные исторические сочинения, тоже без указания года: [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 259–260]. В «Поэме “Россия”» (1773) уже указываются «стр.» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 320–322, 327, 340, 350, 354, 355–364, 375–379, 382, 389–390, 394, 396, 402, 412–418, 420–422, 424, 431, 434], в «Богословии» (1775) «лист» при цитировании «Патерика», «Житий святых» и «Следованной псалтири» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 689, 703, 708–710, 712, 740, 763, 797–798, 802] и «стр.» при цитировании светских книг [там же, с. 720, 768–770, 809–812].

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

генота Пьера де Мезо (Pierre des Maizeaux, 1673–1745) и его матери Мари Дюмонтей (Marie Dumonteil, ?–1723)¹.

Сведения для ремарки 2-й – «Николай Боал господин Деспро, знатной французской сатирик, которой в жизнь свою ничево нежного не писал, фамилии в Париже и людей приказных весьма старинной, родился 5 декабря 1636 году» (Сел., л. 18), – Мамонов берет из статьи П. де Мезо «Жизнь г-на Буало Депрео» (1712). Рассказывая об отце Буало, де Мезо цитировал Луи Дюпена (Louis Ellies-Dupin, 1657–1719): «Mr. Boileau <...> Docteur en Théologie de la Faculté de Paris, de la Maison & Societé de Sorbone, issu d'une ancienne famille de Paris considerable dans la Robe, Fils d'un Greffier de la Grand Chambre du Parlement...» [Boileau, 1746, t. 1, p. 5] – «Г-н Буало <...> доктор богословия Парижского университета, из дома и общества Сорбонны, происходил из старинного парижского рода, влиятельного в юридической среде, сын гrefье (судебного писаря. – М. О.) Большой палаты Парламента...». Число, месяц и год рождения Буало в источниках варьировались, в дрезденском издании в разных местах названы четыре разные даты: 16 марта 1635 г. в цитате из Дюпена [Boileau, 1746, t. 1, p. 6]; 5 декабря 1636 г. в статье де Мезо со ссылкой на не изданную еще «Похвалу г-ну Депрео» (*Eloge de M. Despréaux*) Клода Гро де Боза: «...родился в Париже пятого декабря 1636 года» [Boileau, 1746, t. 1, p. 10]; 1637, который рассчитывается из упоминаний самого Буало о своем возрасте [Boileau, 1746, t. 1, p. 10–11], и 1 ноября 1636 г. в сноске Дюмонтей к авторскому предисловию («*Comme c'est ici vraisemblablement la dernière...*»), написанному Буало в 1701 г. [Boileau, 1746, t. 1, p. XXVII], последняя принята сейчас в биографиях Буало. Мамонов выбирает версию де Боза – де Мезо и с характерным для себя элитаризмом намекает, что в семье юристов («*dans la Robe*») не могут произвести ничего «нежного».

Уличив Елагина в покраже стихов из Буало, он принимается судить текст с позиций буалоизма: «Ревность показаться, а не ругать, / Вооружила истину стихом сатирическим». Так в ремарке 9 переводятся стихи Буало из «Поэтического искусства» (*Art poétique*, 1674): «*L'ardeur de se montrer, et non pas de médire, / Arma la Vérité du vers de la satire*», т.е. задача сатиры не обругать, а показать истину. Эту мысль Мамонов перифразирует и развивает в

¹ В некоторых источниках – Магдален (Magdeleine). Фамилия обычно, в том числе в этом издании, пишется Du Monteil, но сама она ее писала слитно. См. о ней: [Almagor, 1989, p. 1, 245].

собственных стихах: «Не злобою что дышит сатир, браня пороки, / Но к обществу любовь чертит полезны строки»¹.

Пассаж об истине, вооруженной сатирой, комментаторы рассматривают в свете буалоистской дихотомии правды и правдоподобия: «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable» («Правда не всегда бывает правдоподобной»)². По Буало, «le vraisemblable предпочтительнее и действительнее, чем le vrai», предполагает «эстетическую дистанцию и нравственную корректировку истории, *prisée au juste* достигаемые за счет фикциональности правдоподобного» (“*esthetic distance and a moral correction of history ‘prisée au juste’ achieved by the fictionality of vraisemblance*”) [Wood, 1978, p. 251–252]. Классицисты считали, что правдоподобие, стремление ухватить «универсальные свойства вещей», может быть даже испорчено «частным» и «материальным», и именно правдоподобие, а не правда «дает урок морали» [Пахсарьян, 2008, с. 78–79]. Мамонов, хотя не употребляет термина, требует от Елагина правдоподобия:

Лишь дела непристойным старайся не тягчить,
Но саму только важность очам всем предложить.
Звать силфов к <ка>блуку в сатире не пристало,
Те вымысл<ы> лишь лире <нам?>³ стихотворство дало.
Пространно ль писать хочешь, писать о чем здесь есть,
Представь ты в петимetre безбожность, трусость, лесть.
Все важнее кудрей, хотя и те пристойны,
Но нужней истреблять, вреда что суть преполны.
А ты в своей сатире лишь лехкость избирал,
Лепил на лиц<a> мушки и кудри прижигал,
Важнейшия забыв, убрал его в чулочки
И, Поппа убажая, искал, где те божочки.

(Сел., л. 21–21 об.)

Сатиры пишут для исправления нравов и искоренения дурных страстей: чтобы обличить петиметра, учит Мамонов, надо показать пороки, а не перечислять украшения, последние правдивы,

¹ Ср. о навыке писать стилем: «Железом мысль чертить что в древность был навук» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 348].

² О популярности этой дихотомии в классицистических поэтиках XVII в. см.: [Пахсарьян, 2008].

³ В рукописи: «Те вымысли лишь лире стихотворство дало», а не «ты», как прочли публикаторы.

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

но не правдоподобны, поскольку ничего не говорят о нравах. Мамонов, как было видно, придавал большое значение заботе о внешности, но щегольство осуждал и себя щеголем не считал. Под «безбожностью» петиметра он, вероятно, имеет в виду манеру божиться и чертыхаться и общую непатриархальную развязность ума, под «лестью» – взаимно лживые салонные похвалы, под «трусостью» – возможно, страх оказаться назади мод или приторно-феминизированное поведение; свойственное «женам» в «мужах» он последовательно критиковал. Елагину, строго говоря, все три «порока» удалось реифицировать и показать через «правду», но урок морали он из них толком не вывел. Главное, на что Мамонов пытается тут намекнуть, что все эти качества абсолютно не свойственны ему, Мамонову, несмотря на лоск и стремление «учинить себя приятным у красавиц». Это как раз тот случай, когда «правда» (материальное) наносит ущерб «правдоподобию»: Елагин поставил его на одну доску с петиметрами, пусть в представлении кокеток, поскольку сосредоточился на «легкости» и не поднялся до «важности». Мамонов не отрицает роли *vrai* («...хотя и те пристойны»), но призывает смотреть на суть вещей («Но нужней истреблять вреда что суть преполны»), а в сути он сближается с собратом по масонской секте М.М. Щербатовым: стремление украшать себя – «страсть безвредная другим» («Защитение петиметра»), с оговоркой, что в украшениях нужны мера и правила вкуса.

Все это очень близко анонимно пущенной в публику эпиграмме «Коль Феб тебе сквозь гром, с небес сам говорил...». Это был ответ на похвальные «Стихи на епистол И.П.Е<лагина>» («Какой ужасный крик и вопль мой дух пронзает? / Какой есть сей народ Елагина ругает...»). В части буалоистского арбитража и критики *vrai* в ущерб *vraisemblable* эпиграмма выглядит как конспект мамоновской «Епистолы»:

Прочтя его стихи, то, чаю, скажет всяк,
Несходство их довольно с Боаловыми видно;
Одне хвалы достойны, другие же противно:
Наряды лишь бранят, за важну страсть считая –
И ленту кто милует, ту к шпаге прицепляя.
Не чаю, чтоб Боал о лентах рассуждал;
Важнее есть пороки, кой он осуждал.
Хоть двести крат кричи «уж ужась как мила!»,
Его та беспокоить нимало не могла.

Но наш сатирик слабой нам только описал,
Как славный Жоликиор Проспера побеждал,
Как, в зеркало глядясь, кто мушку налепляет;
Он, все оставя страсти, лишь щоголя ругает.

[РС, с. 33] ср.: [Поэты XVIII в., 1972, т. 2, с. 391]

О китайском императоре и мышах

Печатный дебют Мамонова датировался 1769-м – годом издания «Психеи» с «Дворянином-философом», а также «Свиньи в лисьей коже» в составе кургановского «Письмовника». Тезис о позднем – уже «в зрелом возрасте», после 40 лет, – вступлении Мамонова в литературу, сформулированный впервые М.Н. Лонгиновым и повторявшийся разными любителями «мысли взять других», выглядел нонсенсом: ни один графоман не смог бы терпеть так долго. Я объяснял это недоучетом рукописной литературы, теперь понятно, что была и анонимная печатная, по малой мере, артефакт, зафиксированный В.С. Сопиковым, переехавшим в Петербург в 1789 г., и ставший дезидератой.

«Епистола к творцу сатиры на петиметров» вышла без указания автора, функцию подписи выполнял фрагмент о «неназначенном М.», но, думается, современники в Петербурге узнали по ней Мамонова, как по ступени Геркулеса, как выразился в подобном случае В.К. Тредиаковский. Текст был тяжелым и не самым копируемым, пока заметок о нем или следов полемики с ним не обнаружено, – хотя позитивисту, а не метафизику найти их было бы много приятнее, чем писать все вышеизложенное, – формально атрибуция остается гипотезой, не расходящейся с фактами.

По Мамонову, необязательно видеть вещь, чтобы убедиться в ее существовании, достаточно нашего «справедливого», т.е. непротиворечивого рассуждения, основанного на производимых ею следствиях: «Когда человек не может далее распростерть свое рассуждение, как токмо над тем зраком, что имянно утверждают его пять чувств, такому тщетно будет толковать, что есть в свете китайцы, и у них есть император; ибо непонятный смысл не видит глазами того императора, не слышит, как он говорит. Однако многие из нас в том нимало не сомневаются, что в самом деле в свете есть китайской император. Тем наипаче, что мы ему чувствительно обязаны, ибо все наши китайские уборы и вещи и самый толь полезный для нас чай не имели бы мы, ежели бы он не позволил быть вывозу всему оному. Итак, хотя мы сами не видали ки-

тайского императора и не увидим его никогда, однако подлинно знаем, что он есть; причина которая нас в том уверяет, есть справедливый о том слух, учение и наше справедливое о том рассуждение, или философствование. Паче же, что и делами с ним сообщены» [Дмитриев-Мамонов, 2019, с. 724]. Итак, хотя мы сами не видали атрибутирующих заметок современников и, возможно, не увидим их никогда, в самом тексте «Епистолы к творцу...» есть много того, что мог написать именно Мамонов, и нет ничего, что бы он написать никак не мог.

В финале эпистолы автор предрекает елагинской сатире будущее – валяться в лавках в «вечной пыли» и служить кормом для взбешенных голодом мышей. Пуант подсказан третьей песней «Поэтического искусства», где описывается груда творений незрелого поэта, которая в магазине «печально борется с червями и пылью» («*Combattent tristement les vers & la poussière*») [Boileau, 1746, t. 2, p. 62]. Зачем понадобилось сочинять и печатать на свой кошт столь пространную критику столь низко ценимого им сочинения, удовлетворительно объясняется желанием ответить на выпад против «прекрасного М:».

Список литературы

Источники

1. [Гартунг И.М.] Мешенина катоноскарроническая, сочинение периодическое в стихах, выходящее в свет для забавы покровителей наук, знатоков и охотников. – Санкт-Петербург, 1773. – В Генваре. – 32 с.
2. *Дмитриев-Мамонов Ф.И.* Дворянин-философ: «Известия», рукописные книги, медали и «системы» (1770–1780) / с мат. к его биогр. и коммент. М.Ю. Осокина. – Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2019. – 1224 с., ил.
3. Поэма Любовь – [Дмитриев-Мамонов Ф.И.] Поэма Любовь. С.А. Дворянина-Философа. – [Москва]: Печатана при Императорском Московском Университете, 1771. – 80 с.
4. Правила офицеру – [Дмитриев-Мамонов Ф.И.] Правила, по которым всякой офицер следуя, военную службу с полным удовольствием продолжать может. – [Москва]: Печатаны при Императорском Московском Университете, 1771. – 31 с.
5. Эпистола генерала – [Дмитриев-Мамонов Ф.И.] Эпистола от генерала к его подчиненным, или Генерал в поле с своим войском, / изданная сочинителем аллегории Дворянина-философа. – [Москва]: Печатана при Императорском Московском Университете, 1770. – 32 с.
6. *Кантемир А.Д.* Собрание стихотворений. – Ленинград: Советский писатель, [Ленинградское отделение], 1956. – 545 с. – (Б-ка поэта. Бол. сер.).
7. [Куник А.] Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в

- XVIII веке / издал А. Куник. – Санкт-Петербург : у комиссионеров Имп. Акад. наук, 1865. – Ч. 1–2. – 530 с. – Нумерация сквозная.
- [Лафонтен Ж. де.] Любовь Псиши и Купидона : [в 2 ч.] / пер. с франц. [Ф.И. Дмитриевым-Мамоновым]. – [Москва] : Печатана при Императорском Московском университете, 1769. – Ч. 1. – С. 1–88 ; Ч. 2. – С. 89–216.
 - Поэты XVIII века : в 2 т. / сост. Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана. – Ленинград : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1972. – Т. 1 / подгот. текста и примечания Н.Д. Кочетковой. – 623 с. ; т. 2 / подгот. текста и примеч. Г.С. Тагищевой. – 588 с. – (Б-ка поэта. Бол. сер.).
 - [Сопиков В.С.]. Опыт российской библиографии, или Полный словарь сочинений и переводов, напечатанных на Славенском и Российском языках, от начала заведения типографий, до 1813 года <...> / собранный из достоверных источников Васильем Сопиковым. – Санкт-Петербург : в тип. Имп. театра, 1815. – Ч. 3 : Е–Н. – 475 с.
 - [Сумароков А.П.] Полное собрание всех сочинений : в стихах и прозе, / Покойного действительного статского советника, ордена св. Анны кавалера и Лейпцигскаго ученаго собрания члена, Александра Петровича Сумарокова. Ч. 10. [Разныя прозаическия сочинения и переводы. Наставление младенцам. Мораль, история и география]. – Москва : Унив. тип., у Н. Новикова, 1782. – [56], 248 с.
 - [Шорье Н.] Разговоры академические Тулли с Октавию // Гистория о Жебукоре и Орамир. Разговоры академические Тулли с Октавию. ОР РГБ. Ф. 152. № 43. трет. четв. XVIII в., Л. 10–45.
 - [Boileau N.]. Oeuvres de M. Boileau Despréaux avec des éclaircissemens historiques donnees par lui-meme. Nouvelle edition / par Mr. Des Maizeaux. – A Dresde : Chez George Conrad Walther, 1746 [MDCCXLVI]. – Т. 1–2.
 - [Chorier N.]. L'Académie des Dames. – À Venise : chez Pierre Arretin, 1700. – 420 p.

Исследования

- Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени : 1750–1765. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1936. – 324 с.
- Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер. XVIII – первая треть XIX века. – Ленинград : Наука, 1978. – 251 с.
- Западов В.А. Державин и русская рифма XVIII в. // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – Ленинград : Наука, 1969. – С. 54–91.
- Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века / [пер. с нем. и англ. Е.Д. Матусовой, М.Ю. Шульман, Н.Ю. Алексеевой]. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – 576 с.
- Мартынов И.Ф., Шанская И.А. Отзвуки литературно-общественной полемики 1750-х годов в русской рукописной книге (Сборник А.А. Ржевского) // XVIII век. Сб. 11. Н.И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. – Ленинград : Наука, 1976. – С. 131–148.
- Пахсарьян Н.Т. Понятие «правдоподобие» во французской поэтике // Литературоведческий журнал. – 2008. – № 23. – С. 77–83.

**«И на прекрасного М: похож!» Загадка «Сатиры на петиметра»
и «Епистолы к творцу сатиры на петиметров»**

7. [Покровский В.И.] Щеголи в сатирической литературе XVIII века // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1893. Книга вторая. [Т.] 205. Отд. 3. Исследования / изд. под заведыванием Е.В. Барсова. – Москва, 1903. – С. 1–140.
8. Серман И.З. Из литературной полемики 1753 года // Русская литература. – 1964. – № 1. – С. 99–104.
9. Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – 260 с.
10. Симанков В.И. Д.И. Фонвизин как «российской Боало» : к истокам одной номинации в сатирических журналах Н.И. Новикова. – [2019, препринт]. – С. 1–27. – URL: <https://www.academia.edu/41122351> (дата обращения: 03.01.2024).
11. Словарь русских писателей XVIII века. – Ленинград : Наука, 1988. – Вып. 1. – 356 с.
12. Ушаков В.Е. Акцентные варианты слов в поэтических произведениях М.В. Ломоносова // *Slavia Orientalis*. – 1979. – № 2. – С. 241–248.
13. *Almagor J. Pierre des Maizeaux (1673–1745), journalist and English correspondent for Franco-Dutch periodicals, 1700–1720.* – Amsterdam ; Maarssen : Apa-Holland univ. press, 1989. – [XII], 290 p.
14. *Boussuge E. Situations de Fougeret de Monbron (1706–1760).* – Paris : Honoré Champion, 2010. – 760 p. – (Les dix-huitièmes siècles).
15. *Wood A.G. The Regent du Parnasse and vraisemblance* // *French forum*. –1978. – Vol. 3, N 3. – P. 251–262.

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.02.08

ЕДОШИНА И.А.¹ ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО: ДРАМА[©]

Аннотация. В статье рассматривается проблема формирования и специфики драмы как жанра в творчестве А.Н. Островского. В хронологическом порядке указываются пьесы, жанр которых обозначен как драма. Отмечается, что временная протяженность между написанием пьес позволяет выявить развитие жанра драмы и специфику этого развития. Автором статьи обнаруживается довольно тесная связь между событиями в драмах и личной жизнью их автора – А.Н. Островского. Эта связь в значительной степени наполняет искренностью человеческих чувств событийный ряд в пьесах. Специфика конфликта определяется столкновением волеизъявления главных действующих лиц не столько с обществом, сколько с историко-культурным кодом и христианскими традициями. Из пяти пьес в жанре драмы в четырех мотив смерти определяет драматизм конфликтной ситуации. Выявляется, что главными участниками конфликтных ситуаций в драмах Островского становятся действующие лица женского пола.

Ключевые слова: драма как жанр; генезис; специфика конфликта; мотив смерти; гендерная дифференциация.

Для цитирования: Едошина И.А. Жанровое своеобразие пьес А.Н. Островского : драма // Социальные и гуманитарные науки. Отече-

¹ **Едошина Ирина Анатольевна** – доктор культурологии, профессор; профессор кафедры истории, Костромской государственной университет; ORCID: 0002-4265-1292-3611; tettixgreek@yandex.ru

© Едошина И.А., 2025

ственная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 158–173. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.08

Поступила: 28.12.2024

Принята к печати: 10.02.2025

EDOSHINA I.A.¹ Genre peculiarities of A.N. Ostrovsky's plays: drama[©]

Abstract. The article examines the problem of formation and specificity of drama as a genre in the works of A.N. Ostrovsky. The plays, the genre of which is designated as drama, are listed in chronological order. It is noted that the time spread between the writing of the plays allows us to identify the development of the drama genre and the specificity of its development. The author of the article finds a fairly close connection between the events in the dramas and the personal life of their author, A.N. Ostrovsky. This connection largely fills the series of events in the plays with the sincerity of human feelings. The specificity of the conflict is determined by the clash of the main characters' will not so much with society but with the historical and cultural code and Christian traditions. Among five plays in the drama genre, the motive of death determines the dramatic nature of the conflict situation in four of them. It is revealed that the main participants in conflict situations in Ostrovsky's dramas are female characters.

Keywords: drama as a genre; genesis; specificity of the conflict; motive of death; gender differentiation.

To cite this article: Edoshina, Irina A. "Genre peculiarities of A.N. Ostrovsky's plays: drama", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 158–173. DOI: 10.31249/lit/2025.02.08 (In Russian)

Received: 28.12.2024

Accepted: 10.02.2025

Слово «драма» греческого происхождения. Главная характеристика драмы, по Аристотелю, наличие *действующих лиц*, что делает актуальным *подражание действию*. Из этого определения формируется как широкое значение драмы (*действующие лица*) – род литературы наряду с эпосом и лирикой, так и узкое – сугубо

¹ **Edoshina Irina Anatolyevna** – Doctor in Cultural Studies, Professor; Professor at the Department of History, Kostroma State University; ORCID: 0002-4265-1292-3611; tettixgreek@yandex.ru

© Edoshina I.A., 2025

сценическое, связанное с *действием*, что, собственно, и обозначает греческое слово «драма» (подробнее см.: [Головня, 1958]).

Именно в сценическом варианте драма еще в древности получила жанровую дифференциацию, ибо спектакль – это всегда конкретные события, конкретные действующие лица, которые должны ясно понимать, что, зачем, почему и как они делают на театральных подмостках. А поскольку в основе драмы лежит конфликт, который должен каким-то образом разрешиться, то способ его решения закономерно определил жанровую дифференциацию: трагедия и комедия. В трагедии сталкиваются «две правды» (И.С. Тургенев), потому решение конфликта невозможно без гибели кого-либо из главных действующих лиц, в комедии конфликт благополучно, так или иначе, разрешается.

Однако со временем драма обретает признаки жанра и замещает трагедию¹. В России трагедия ушла со сцены, разделив горестную судьбу того, кто писал в этом жанре, – Владислава Озерова, чье творчество А.Н. Островский высоко ценил² и даже напрямую использовал в одной из пьес [Едошина, 2016].

Ко времени творческой деятельности Островского драма уже прочно заменила трагедию, сохраняя невозможность разрешения конфликтной ситуации³. Посмотрим с этих позиций на драмы Островского.

За всю творческую деятельность им было написано пять пьес в жанре драмы: «Не так живи, как хочется» (народная драма, 1855)⁴, «Гроза» (1860), «Грех да беда на кого не живет» (1863), «Василиса Мелентьева» (1868, совместно с С.А. Геденовым), «Бесприданница» (1879). Временная протяженность между написанием этих пьес позволяет увидеть развитие драмы в динамике, выявить специфику коллизий.

¹ Но не становится драмой-трагедией или драмой трагедийного содержания [Печерская, 2013].

² Островский относил Озерова к тем авторам, которые должны стоять «во главе театра и репертуара», будучи большими мастерами [Островский, 1978, с. 240].

³ Хотя в XIX в. понимание драмы как жанра подвергалось резкой критике со стороны, например, Д.В. Аверкиева [Аверкиев, 1907] и Д.Д. Коровякова [Коровяков, 1894]. Оба были современниками Островского. Аверкиев писал пьесы и критические статьи, о спектаклях Островского в том числе; Коровяков занимался постановкой спектаклей, по пьесам Островского в том числе, был основателем частного Русского театра в Петербурге.

⁴ Все даты даны по времени первой публикации.

«Не так живи, как хочется» относится к раннему творчеству драматурга. Это было время, когда Островский активно изучал народную жизнь, ее будни и праздники, чему в немалой степени способствовала его деятельность в журнале «Москвитянин», в котором пьеса будет закономерно опубликована.

В ремарке после списка действующих лиц автор сообщает, что содержание взято из народных рассказов, отсюда определение жанра – «народная драма». В москвитянинском окружении Островского народная жизнь понималась как безусловный источник нравственных основ русской жизни. Однако Островский в пьесе представляет события, в которых именно нравственность оказывается поколебленной.

Тертий Филиппов, принадлежавший к москвитянинскому окружению Островского, в своей обширной рецензии на пьесу отнес нравственное падение Петра к происшествию, к частному событию, необходимому (!) как раз для выбранного драматургом жанра: «Г. Островский взял в содержание своей драмы происшествие из нашей народной жизни, которым решается этот вопрос с русской точки зрения. Дело идет о правах личного чувства и о границах сих прав» [Филиппов, 2008, с. 87]. Но даже и решение драматической коллизии «с русской точки зрения» не помешало Филиппову достаточно критически отнестись к этой пьесе Островского, увидеть в ней *привычку ложного вкуса*.

Рецензия Филиппова вскрывает одну из самых важных сторон драмы в понимании Островского – неоднозначную переливчатость событийного ряда, в данном случае русской жизни в XVIII столетии. Такого рода неоднозначность определяется характером человека, никогда не бывающим только хорошим или только плохим. В человеке уживаются и проявляются разные свойства личности, вопрос заключается в том, что оказывается, в итоге, сущностным, определяющим жизнь.

Первоначальное название драмы – «Божье крепко, а вражье лепко». В записной тетради Островского в связи с этой пьесой читаем: «Брак – дело Божье. – Любовь и сожитие только крепки в браке, только над браком благословение, в браке мир и тишина, несчастье легче переносится, счастье ускоряется. Нелюбовь между супругами – всегда приводит к дурному и показывает на отсутствие нравственных начал по крайней мере в одном из супругов» (цит. по: [Михновец, 2018, с. 808]).

Именно отсутствие в одном из супругов нравственных начал лежит в основе фабулы драмы: Петр пьет, открыто изменяет су-

пруге, отчего она и его родители страшно страдают. Но когда Петр доходит до мысли об убийстве жены и самоубийстве, то нравственные начала словно всплывают из небытия, открывая ему глубину падения и ведя к раскаянию. Собственно, раскаяние Петра это и есть решение проблемы «с русской точки зрения», о чем писал Филиппов. Отсюда, видимо, жанровое определение – «народная драма». Но чтобы понять, почему именно в это время Островский пишет драму, имеет смысл обратиться к его жизни.

Ко времени написания народной драмы Островский уже несколько лет состоял в гражданском браке с мещанкой Агафьей и у них было по крайней мере двое сыновей – Алексей и Николай, ожидался третий ребенок. По тогдашнему законодательству, дети, рожденные вне брака, не могли носить ни фамилии, ни отчества своего отца. Трудно сказать, отчего Островский, прожив с Агафьей около двадцати лет, так на ней и не женился, но судя по пьесе, ее нравственной проблематике, трагические ноты не в последнюю очередь связаны с внутренними переживаниями драматурга, что, думается, могло стать одной из причин для переименования пьесы – «Не так живи, как хочется». У этой пословицы есть продолжение, во времена Островского всем известное: «...а так, как Бог велит». Но жить, как *Бог велит*, у драматурга не получалось, и он выносит в название «народной драмы» императив *не так живи, как хочется*, отразивший неразрешимую сложность жизненной ситуации не только Петра, но самого Островского, что существенно расширяет временные границы пьесы, опрокидывая давние события в современность, наполняя живыми переживаниями.

Так, в первой драме Островского запечатлелась главная особенность этого жанра в его творчестве: отражение в частных судьбах общего нестроения русского бытия¹.

Драматизм пьесы определяется не только поступками Петра, но и чувствами его супруги и родителей, закономерно вызывая у зрителей / читателей соответствующие эмоции. Так Островский режиссирует свою пьесу еще в процессе ее написания. Он абсолютно театральный автор, что вполне закономерно, если вспомнить, что он обучался писать пьесы, перевода исключительно драматических писателей: сначала Плавта и Теренция, «копиистов Менандра» (С.П. Шевырёв), а затем – Шекспира. У первых Ост-

¹ Потому вполне закономерно он обращается к русской истории, начиная ее активно изучать, чтобы затем (через 7 лет!) написать драматическую хронику «Козьма Захарыч Минин, Сухорук».

ровский научился фрагментарному изображению жизни, у английского драматурга – «творить живую правду» [Островский, 1978, с. 148] в пьесе и на сцене [Едошина, 2023, с. 14–15; Едошина, 2015]. А «живая правда» никогда не бывает однозначной, что неизбежно рождает ситуацию выбора.

В драме «Не так живи, как хочется» выбор главного действующего лица («что хочу, то и делаю, мне никто не указ») доводится Островским до крайней точки. Раскаяние происходит буквально в шаге от самоубийства (страшного в православии греха), при звуке колокола, на людях, произносящих «Помоги тебе Бог». Здесь бы поставить точку, но «как Бог велит» осталось за пределами названия драмы, потому финальное событие исполнено любовью жены Петра – Даши, которая, все простив, забыв все свои страдания, бросается к мужу со словами «Голубчик, Петр Ильич!». По Островскому, не в помощи Бога, а в этом прощении заключается «как Бог велит». Жанровая природа пьесы – драма – углубляет событийный ряд, придавая ему миросозерцательные очертания.

Летом 1859 г. Островский приступает к работе над пьесой «Гроза». Как образно заметил В.Я. Лакшин, «пока Островский писал пьесу, легкая тень Косицкой падала на рукопись, лежавшую на столе» [Лакшин, 1982, с. 349]. По ответным письмам Любови Павловны Никулиной-Косицкой (письма Островского не сохранились) известно, что она была женщиной, на которой он хотел жениться.

Во время написания пьесы их отношения находились в самом разгаре, но оба были не свободны: у Островская – невенчанная Агафья с детьми, у Косицкой – законный супруг. Вновь «как Бог велит» оказывается в забвении, иное владеет драматургом: *где есть любовь, там нету преступленья* [Письма Л.<П>. Косицкой, 1902, с. 353]. Но будучи не в силах совсем забыть о том, «как Бог велит», он пишет драму, усматривая в этом жанре идеальную форму неидеальной ситуации в силу неразрешимости конфликта. Островский любит Косицкую, наделяет Катерину ее чертами, впервые читает пьесу в доме Косицкой, мистическим образом предсказывая ее судьбу: менее чем через десять лет она умрет в страшном одиночестве, будучи разоренной страстно ею любимым купцом Соколовым. Ради него она расстанется с Островским, которому, скорее всего (ведь сердцу не прикажешь), позволяла себя любить (см.: [Письма Л.<П>. Косицкой, 1902]).

Но, конечно, проблематика драмы «Гроза» много шире и значительнее, нежели частная жизнь драматурга, хотя и наполнявшая события искренностью человеческих переживаний. В «Грозе»

Островский вскрывает драму христианского сознания в России, считающей себя страной православной. Город Калинов представлен как предел несовпадения христианских основ бытия с жизнью. Формально все действующие лица используют слова «Бог», «грех» (кроме не по-русски одетого Бориса¹), ходят в церковь, а по существу – живут в грехе и через грех пытаются выказывать сопротивление исторически сложившимся основам бытия. В предельной концентрации эта мысль представлена в Катерине, что заметил в свое время Добролюбов, найдя яркое определение – «луч света в темном царстве», но не только купечества, а таким образом освещенного формального благочестия в принципе.

Как человек, выросший в церковной среде и получивший духовное образование, Добролюбов обыгрывает в определении «луч света» слова из Евангелия от Иоанна: «И Свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (1:5), где свет соотносится с Богом. В этой логике Катерина оказывается лучом от единственного библейского негасимого источника света – Творца мира.

Если с этих позиций подойти к проблематике «Грозы», то Катерина закономерно является христианкой, к тому же еще страдающей христианкой. Но страдает она вовсе не от того, что ей приходится отстаивать веру, а от особенностей своего характера, в немалой мере отражающего состояние веры в современной драматургу России. Катерина своевольна (ее рассказы о жизни в доме родителей), в церкви теряет сознание (вместо того, чтобы его корректировать через молитву), соглашается на предложение Бориса «погулять» в дни отсутствия мужа, публично признается (не раскаивается, а именно признается) в прелюбодействе, наконец, совершает еще один грех – кончает жизнь самоубийством, обращая последние слова к тому, с кем в грех впала.

Она воистину луч беспросветного бытия в городе Калинове, жители которого собираются возле разрушенной церкви у стены с остатками изображения Геенны огненной, освещаемой сверкающими небесами.

Здесь самое время вспомнить обширную статью Ап. Григорьева под названием «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» (1860), где собственно «Грозе» уделено

¹ Этой особенности одетого не по-русски Бориса блестящее решение находит уже в наши дни режиссер Андрей Могучий в спектакле «Гроза» (премьера 2016 г.) на сцене БДТ в Петербурге: Борис единственный поющий, а не говорящий персонаж, что резко отличает его от жителей Калинова.

буквально несколько абзацев, а все остальное – обращение к пьесам, написанным до «Грозы», к обзору критических статей об этих пьесах, а завершается статья и вообще своеобразным словом о драматурге А.А. Потехине, с которым, замечу, у Островского были весьма непростые отношения.

В «Грозе» Ап. Григорьев восхищается сценой в овраге, в которой он видит поэзию народной жизни, более всего воплотившуюся отнюдь не в Катерине, а в Волге, благоухающих травах и вольных песнях. И ни слова о том, что в этом овраге происходит. Создается впечатление, что описанием природы Ап. Григорьев старается прикрыть циничный по своей сути договор Катерины с Борисом «погулять», пока Тихона не будет в городе. Критик спешит подчеркнуть, что для него лично как «человека в народ верующего и давно <...> воспитавшего в себе смирение перед народной правдою, понимание и чувство народа составляют высший критерий, допускающий над собою <...> поверку одним, уже только последним, самым общим критерием христианства» [Григорьев, 1990, т. 2, с. 213]. Однако о каком «критерии» идет речь, Ап. Григорьев умалчивает, далее христианская тема им никак не развивается, более того, он совершенно уклоняется от каких бы то ни было собственных оценок этой драмы. Оно и понятно: начни «Грозу» верить «критерием христианства», тут же явится г. -бов со своими статьями о темном царстве и луче света в нем. Потому вполне закономерно, что не проходит мимо этих статей и Ап. Григорьев, во многом разделяя позицию Добролюбова.

В «Грозе» Островский продолжает работать над драмой как жанром, предлагая женский вариант, по сути, той же коллизии, что и в «Не так живи, как хочется». «Гроза» вскрывает неразрешимость конфликта человеческих чувств и христианских догматов, обнаруженную Островским в обществе и переживаемую им в собственной жизни. Но если в «Не так живи, как хочется» вера не позволила Петру стать убийцей и самоубийцей, то в «Грозе» вера Катерину не остановила, как не остановила вера и автора драмы, пребывающего в остром разладе между собственными чувствами и христианскими заповедями. Для этой драмы мотив «где есть любовь, там нету преступления» остается актуальным. Потому и в «Грозе», как в «Не так живи, как хочется», в финале – семейная сцена. Только теперь муж со словами «Катя, Катя!» кидается к телу жены, обвиняя мать в ее самоубийстве. Завершается пьеса словами мужа Катерины – Тихона: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем

остался жить на свете да мучиться! (*Падают на труп жены*)» [Островский, 1974, т. 2, с. 266].

Эти две пьесы, «Не так живи, как хочется» и «Гроза», составляют условную дилогию мужского и женского проявления человеческих чувств, находящихся в остром конфликте с церковными догматами. Такого рода коллизия становится характерным признаком драмы у Островского.

А между тем драма «Гроза» получает большую (в 1500 рублей) Уваровскую премию. Если получение Островским этой премии спроецировать на известный эпизод в драме «Гроза», то вся образованная часть России оказывается в ситуации стояния в разрушенной церкви перед сохранившейся фреской Геенны огненной. Драматизму общественного сознания вторила жанровая принадлежность «Грозы».

Через три года Островский вновь обращается к жанру драмы и пишет всего за месяц¹ «Грех да беда на кого не живет» (1863). С одной стороны, подобного рода быстрота в написании пьесы может быть связана со сложными отношениями с братьями Достоевскими, в журнал которых он обещал отдать новую пьесу и с которыми ему хотелось как можно быстрее расстаться [Едошина, 2021]. Потому в именовании пьесы может прочитываться и этот, сугубо личностный, оттенок.

Драма «Грех да беда на кого не живет» именно как жанр была высоко оценена современниками – «отличается замечательными драматическими достоинствами» [Никитенко, 1955, т. 2, с. 355], потому ее автор вновь получил высшую награду – Уваровскую премию. В этой драме, как и в двух предыдущих, Островский вновь обращается к семейной тематике, что, думается, не случайно.

Вскоре после премьеры «Грозы» Никулина-Косицкая и Островский расстаются: актриса увлекается другим человеком. А внимание Островского привлекает молоденькая актриса Мария Бахметьева, между ними вспыхивают любовные чувства, появляются дети, и вопрос женитьбы вновь возникает перед Островским. В этом контексте рождаются «картины из московской жизни» о Бальзаминове – две пьесы из условной «трилогии», которая завершается признанием Бальзаминова, что он теперь уже кто-то

¹ «Не так живи, как хочется» Островский писал четыре месяца, «Грозу» – чуть больше трех месяцев.

другой. Вряд ли драматурга увлекала мысль о подобном перевоплощении в собственной жизни.

Неразрешимость личной жизненной ситуации приводит Островского к более глубокому ее осмыслению, о чем свидетельствует написание драмы «Грех да беда на кого не живет» с вынесением слова «грех» в начало ее именованья. Любовь Лёва Краснова не способна к созиданию, будучи замкнутой на самой себе. По глубине и силе разрушительности его любовь сродни чувствам шекспировского Отелло («От мужа только в гроб, больше никуда» [Островский, 1974, т. 2, с. 448]), чего не понимает Татьяна, его жена. Для нее Лёв Краснов – всего лишь лавочник. Но любовь разрушает, прежде всего, самого Краснова. Драматургу его переживания понятны. Возможно, по этой причине в драме он перекладывает нравственные оценки вины на Татьяну Краснову, которая появляется в пьесе на целое действие раньше, чем ее муж, Лёв Родионыч Краснов. Она, ее сестра Жмигулина, Бабаев – прямые виновники того, что Лёв Краснов убьет жену и будет осужден своим дедом – слепым стариком Архипом: «Она прежде всего перед Богом виновата, а ты, гордый, самовольный человек, ты сам своим судом судить захотел» [Островский, 1974, т. 2, с. 448]. Ему вторит муж сестры Краснова: «Не ждал, не гадал, а в беду попал! Беда не по лесу ходит, а по людям» [Островский, 1974, т. 2, с. 448]. Этими пословичными выражениями пьеса завершается, акцентируя источник беды в человеке и словно возвращая к заглавию пьесы.

Островский берет только часть пословицы, опуская продолжение, которое приводит в своем словаре хороший знакомец Островского С.В. Максимов: «Грех да беда на кого не живет, – огонь и попа жжет. Погоди: будет и на его улице праздник» [Крылатые слова ... , 1955, с. 7]. В опущенной части пословицы ясно прочитывается религиозный мотив, который вдруг обнаруживается в словах Архипа, указывая на источник греха да беды человеческих: самовольность и гордыня. Сам Максимов объясняет этот финал через события Смутного времени [Крылатые слова ... , 1955, с. 8–12]. Так религиозное (скрытое) и частное имплицитно вписываются в трагические события общегосударственного масштаба, о чем свидетельствует именование драмы¹.

¹ Возможно, не без влияния комедий Плавта, в пьесах которого «семейная жизнь была <...> прочно устроена с жизнью общественной» [Шевырёв, 2020, т. 2, кн. 2, с. 162].

Живой интерес к русской истории не покидает Островского. Потому вполне закономерным выглядит его согласие на предложение С.А. Гедеонова дописать начатую им пьесу из русской истории времен Иоанна IV, прозванного Грозным¹. Причина согласия заключалась не только в том, что предложение исходило от директора Императорских театров. Сам Островский давно и внимательно изучал русскую историю, читая труды Н.М. Карамзина, Н.И. Костомарова, С.М. Соловьева, знакомясь с документами из собраний М.П. Погодина, И.Е. Забелина.

Н.П. Кашиным убедительно установлено, что пьеса Гедеонова была написана под сильным влиянием хроники У. Шекспира «Генрих VIII», а некоторые сцены – под влиянием трагедии «Ромео и Джульетта»; что, перерабатывая пьесу, Островский сохранил Шекспиров след, сделав главным действующим лицом Василису Мелентьеву как своеобразный аналог леди Макбет в трагедии английского драматурга, вынесшего фамилию Макбет в заглавие драмы [Кашин, 1913, с. 3–11].

В этой драме Островский вновь делает главным действующим лицом женщину², которая тоже погибает, прежде способствуя смерти соперницы – законной царицы Анны. Островский впервые создает столь сложный по своим психическим состояниям персонаж, отличающийся при этом изощренным умом. Событийный ряд выстраивается Василисой тонко и обдуманно, что приводит к желанной цели: она становится царицей. Но только внешне, ведь, как говорит царь:

Невенчанной царица не бывает.
И не жена ты мне, жена шестая –
Полу-жена...

[Островский, <Гедеонов>, 1977, т. 7, с. 290]

Василису губит любовь к Андрею Колычеву, который становится сначала невольной причиной смерти Анны, а затем – Василисы, будучи ее любовником. Непроизвольное, во сне, признание Василисы в любви к Колычеву услышит царь и велит ее казнить, а заодно и «Андрюшку Колычева <...> Хоть в тот же гроб, где Василиса будет» [Островский, <Гедеонов>, 1977, т. 7, с. 294]. Это финальные слова в драме «Василиса Мелентьева». Хо-

¹ Начальный текст С.А. Гедеонова опубликован в: [Кашин, 1912, т. 1].

² У С.А. Гедеонова главным действующим лицом был Андрей Колычев.

тя убьет прямо на наших глазах повинившуюся Василису именно Андрей Колычев, не избежав, как видим, той же судьбы.

Драму «Василиса Мелентьева» отличает сложный рисунок самой фабулы, в основе которой – любовь, чувство вполне христианское. Но в пьесе любовь поверяется мирскими ценностями. В случае с Анной, помимо ее воли выданной замуж за царя, любовь к Андрею Колычеву. В случае с Василисой – по собственной воле добившейся любви царя, хотя тоже сердце было отдано все тому же Андрею Колычеву. Мирские ценности приносят не счастье, но смерть, а жанр драмы становится ее своеобразной «рамой», внутри которой смерть Анны, затем смерть Василисы и еще пока живого, но уже с местом в гробу Андрея. В этой драме количество смертей достигает своего апогея, заставляя вспомнить финал «Гамлета» Шекспира.

Смерть главного действующего лица становится характерным признаком драмы у Островского. Причем погибают как женщины, так и мужчины с той разницей, что женская смерть совершается уже в пьесе, а мужская – только предвидится. Но мотив «быть любовницей одного, а любить другого» может прочитываться как своеобразное эхо отношений Островского с Никулиной-Косицкой.

Затем Островский расстается с жанром драмы более чем на десять лет, пока не приступит к работе над своей сороковой пьесой, которая получит название «Бесприданница». Начало этой работы датируется им августом 1875 г., в Щелькове, но не завершается, как это обычно бывало, осенью в Москве. Он вновь и вновь возвращается к пьесе: в октябре 1876 г., в сентябре 1877 г., летом 1878 г. в Щелькове. Наконец к середине октября этого года «Бесприданница» Островским дописана и определена им как «новый сорт» произведений в его творчестве [Письмо (отрывок) А.Н. Островского ... , 1979, т. 11].

Однако «новый сорт» сохраняет жанровое определение – драма. Впервые Островский выводит драму за пределы семейной тематики, а заодно – какой-либо достаточно прочитываемой связи с собственной личной жизнью. На первый план выходит мысль о человеке как таковом, не измеряемом количеством денег, имущества, общественным положением. Эта мысль и раньше возникала в его пьесах («Бедная невеста», «Лес»), но всегда затемнялась иными коллизиями, впервые получив смыслообразующую функцию в драме «Бесприданница».

Бесприданница в пьесе – это Лариса Огудалова, красивая девушка из обедневшей дворянской семьи, третья, младшая дочь, выросшая как-то сама по себе. В силу молодости и неопытности она не умеет распорядиться своими чувствами (любовь к Паратову), своими эмоциями (исполнение мужского романса), различать людей по их социальному статусу (привязанность к цыганам). В ее понимании любовь есть высшая ценность, несоизмеримая с деньгами. Идеальный образ, вброшенный Островским в неидеальный мир купцов-предпринимателей, становится предметом торга, ибо красота тоже чего-нибудь да стоит. В этом конфликте судьба Ларисы предрешена явно не в ее пользу, потому остается единственный выход: выстрел Карандышева.

В отличие от Катерины Лариса не сможет броситься в воду, оказывается, «расставаться с жизнью совсем не так просто», потому остается «жить, хоть как-нибудь, да жить». Здесь, у воды, впервые мелькнет мысль: «Кабы теперь меня убил кто-нибудь... Как хорошо умереть... <...> Или захворать и умереть... <...> Хворать долго, успокоиться, со всем примириться, всем простить и умереть...» [Островский, 1975, т. 5, с. 78]. Лариса словно предсказывает свою судьбу, будучи уже готова к смерти, готова смиренно ее принять. Вот в этом смирении она резко отличается и от Катерины, и от Василисы. Лариса олицетворяет христианское смирение, которому противостоит идея материального процветания, чьи очертания в купеческой среде Островский увидел одним из первых. Да, стараниями купцов-предпринимателей Россия сделает мощный рывок в экономическом развитии, но развитие это приведет к 1917 году.

По существу, «Бесприданница» - это драма идей. Островский переводит событийный ряд из сугубо внешнего во внутренний, сохраняя привычные для действующих лиц атрибуты фабулы: деньги, купцы, женитьба / замужество. Все действующие лица представляют образ мира, построенного на владении капиталом, заложниками которого они являются. А бесприданница Лариса свободна. Ее единственное владение – красота, причем красота, в которой отражается ее душа, – это то, что древние греки именовали калокагатией. В мире капитала Ларису можно разыграть в решку, можно воспользоваться ее неопытностью, но нельзя овладеть тем, что цены не имеет – смиренностью, воплощенной в красоте. Именно здесь коренится источник драмы человеческого бытия.

Мне не раз доводилось писать о том, что «Бесприданницей» открывается «поздняя» драматургия Островского, развивающаяся

в тех же пределах, что и будущая европейская «новая драма». Обратим внимание на определение, в котором «драма» обретает новую семантику, связанную с иным, нежели прежде, пониманием сущности действия.

В «Бесприданнице» драма отражает состояние бытия как места схватки идеологий в их разных ипостасях, религиозной в том числе. Отсюда финальные слова Ларисы, наполненные христианской любовью: «Живите, живите все! Вам надо жить, а мне надо ... умереть...<...> вы все хорошие люди... я вас всех... всех люблю. (Посылает поцелуй.)» [Островский, 1975, т. 5, с. 81]¹.

Таким образом, своеобразие жанровой специфики драмы у Островского заключается в следующих характеристиках:

– природа конфликта определяется столкновением личностного с историко-культурными кодами и христианскими догматами; в свою очередь, личностное подчас густо замешано на событиях из биографии самого Островского;

– действие как движущая пружина событийного ряда вскрывает острый конфликт кажимости и сущности, способствуя его постепенной психологизации;

– преобладание женских ролей в качестве главных действующих лиц, с одной стороны, наполняет события живыми чувствами, а с другой - раскрывает внутренний мир человека, для чего используются монологи; Островского вполне можно именовать «русским Еврипидом»;

– открытые финалы «освобождают» драму от трагизма, несмотря на гибель главных действующих лиц, поскольку конфликт вскрывается, но не имеет окончательного разрешения, возможно потому, что Островский не видит в себе человека, произносящего окончательные приговоры.

Обращение Островского к драме как жанру приводит его к семантическому расширению самого понятия, которое станет путеводным для его «поздних» пьес в целом, вне зависимости от их жанрового определения.

¹ Возможно, Островский использовал здесь не прямое цитирование из трагедии Н.П. Николаева «Сорена и Замир»: «Живи... твой жребий жить... мой жребий умереть» [Николев, 1991, с. 474].

Список литературы

1. *Аверкиев Д.В.* О драме. Критическое рассуждение. – Изд. 2-е. – Санкт-Петербург : Издание А.С. Суворина, 1878. – 323 с.
2. *Головня В.* «Поэтика» Аристотеля о сценической стороне трагедии // Ежегодник Института истории искусств. Театр. – Москва : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 263–296.
3. *Григорьев А.А.* После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А.А. Сочинения : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1990. – Т. 2 / сост., науч. подгот. текста и коммент. Б. Егорова. – С. 212–245.
4. *Едошина И.А.* А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский : к истории взаимоотношений // Соловьевские исследования. – Иваново : ИГЭУ, 2021. – Вып. 4 (72). – С. 106–118.
5. *Едошина И.А.* О театральной природе комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и функциях цитат из трагедий В.А. Озерова // Щельковские чтения 2016. А.Н. Островский и театральная культура конца XVIII – первой половины XIX века : сборник статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2016. – С. 25–46.
6. *Едошина И.А.* Феномен Островского // Вестник Костромского государственного университета. – 2023. – Т. 29, № S. – С. 10–19.
7. *Едошина И.А.* Шекспир и А.Н. Островский // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 36. – С. 156–164.
8. *Кашин Н.П.* Этюды об А.Н. Островском : в 2 т. – Москва : Типолитография товарищества И.Н. Кушнера и К°, 1912. – Т. 1. – 361 с.
9. *Кашин Н.П.* «Василиса Мелентьева». – Санкт-Петербург : Сенатская типография, 1913. – 62 с.
10. *Коровяков Д.Д.* Сущность истинной драмы // Коровяков Д.Д. Вокруг театра. Попутные наброски по вопросам сценического искусства, театра и литературы. – Санкт-Петербург : Паровая типо-литография Муллер и Богельман, 1894. – С. 223–265.
11. Крылатые слова. Не спроста и не спуста слово молвится и до веку не сломится. По толкованию С. Максимова / послесл. и прим. Н.С. Ашукина. – Москва : ГИХЛ, 1955. – 448 с.
12. *Лакишин В.Я.* Александр Николаевич Островский. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Искусство, 1982. – 568 с.
13. *Михновец Н.Г.* Примечания к пьесе «Не так живи, как хочется» // Островский А.Н. Полное собрание сочинений и писем : в 18 т. – Кострома : Костромаиздат, 2018. – Т. 1 / ред. тома Ю.В. Лебедев и др. – С. 805–822.
14. *Никитенко А.В.* Дневник : в 3 т. – Москва : ГИХЛ, 1955. – Т. 2 / подгот. текста и прим. И.Я. Айзенштока. – 652 с.
15. *Николев Н.П.* Сорена и Замир // Русская литература. Век XVIII. Трагедия / сост., подгот. текстов и коммент. П.Е. Бухаркина, Н.Д. Кочетоковой и др. ; вступ. статья Ю.В. Стенника. – Москва : Художественная литература, 1991. – С. 433–490.
16. *Островский А.Н.* Гроза // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 2 / ред. тома Е.Г. Холодов. – С. 209–266.

17. *Островский А.Н.* Грех да беда на кого не живет // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 2 / ред. тома Е.Г. Холодов. – С. 389–448.
18. *Островский А.Н.* Бесприданница // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Искусство, 1975. – Т. 5 / ред. тома В.Я. Лакшин. – С. 7–81.
19. *Островский А.Н.*, <Гедеонов С.А.>. Василиса Мелентьева // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Искусство, 1977. – Т. 7 / ред. тома Л. Лотман. – С. 208–294.
20. *Островский А.Н.* Записка по поводу проекта «Правил о премиях Императорских театров за драматические произведения» // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Искусство, 1978. – Т. 10 / ред. тома Е.Г. Холодов. – С. 197–245.
21. *Островский А.Н.* Записка о театральных школах // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Искусство, 1978. – Т. 10 / ред. тома Е.Г. Холодов. – С. 144–156.
22. *Печерская Т.В.* Жанр драмы в творчестве А.Н. Островского // Современные исследования социальных проблем (Электронный научный журнал). – 2013. – № 3 (23). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-dramy-v-tvorchestve-a-n-ostrovskogo/viewer> (дата обращения: 03.01.2025).
23. Письма Л.<П>. Косицкой // Шукинский сборник. Выпуск Первый. – Москва : Товарищество типографии А.Н. Мамонтова, 1902. – С. 350–353.
24. Письмо (отрывок) А.Н. Островского к П.С. Федорову от конца октября 1878 г. // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Искусство, 1979. – Т. 11 / ред. тома В.Я. Лакшин. – С. 619.
25. *Филиппов Т.И.* Не так живи, как хочется. Народная драма в трех действиях. Сочинение А.Н. Островского. Москва, 1855 год // Филиппов Т.И. Русское воспитание / сост., предисл., коммент. С.В. Лебедева. – Москва : Институт русской цивилизации, 2008. – С. 81–114.
26. *Шевырёв С.П.* Древняя школа поэтов римских : Плавт и Теренций // Шевырёв С.П. Собрание литературно-критических трудов : в 7 т. – Санкт-Петербург : Росток, 2020. – Т. 2, кн. 2 / под общ. ред. А.Н. Николоюкина. – С. 133–170.

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.02.09

РАНЧИН А.М.¹ КАК СДЕЛАНА «ВОЙНА И МИР». – Рец. на кн.: Курицын В.Н. Главная русская книга. О «Войне и мире» Л.Н. Толстого. – Москва : Время, 2024. – 400 с.

Аннотация. В рецензируемой книге рассматривается поэтика «Войны и мира» Л.Н. Толстого. Первые двадцать пять глав толстовского произведения рассматриваются в режиме так называемого медленного, или пристального чтения, в дальнейшем проводится выборочный анализ эпизодов и философско-исторических фрагментов книги, прежде всего внутренних «рифм» или повторов в событиях, психологических характеристиках персонажей и деталях. Вячеслав Курицын показывает, что в отдельных случаях такие переключки призваны подчеркнуть сходство между персонажами. Исследователь отмечает, что жизненные сюжеты персонажей Толстого во многом определяются принципом затруднений: персонажи добиваются своих целей, достигают желаемого не с первой попытки, а после нескольких неудач, преодолевая препятствия. В книге также содержатся наблюдения над поэтикой пространства и реализующими ее точками зрения. Заслуживает внимания определение психологизма автора «Войны и мира» как примера «поэтики обобщения», выходящей в обрисовке характеров и за пределы индивидуального, и за пределы социально типического. Книга Вячеслава Курицына – серьезный труд, обладающий научной ценностью. Он будет полезен как для филологов – исследователей творчества Толстого, так и для всех ценителей «Войны и мира».

Ключевые слова: «Война и мир»; поэтика; композиция; переключки; повторы; точки зрения; психологизм.

Для цитирования: Ранчин А.М. Как сделана «Война и мир» [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубеж-

¹ Ранчин Андрей Михайлович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; aranchin@mail.ru

ная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 174–186. – Рец. на кн.: Курицын В.Н. Главная русская книга. О «Войне и мире» Л.Н. Толстого. – Москва: Время, 2024. – 400 с. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.09

Поступила: 19.01.2025

Принята к печати: 10.02.2025

RANCHIN A.M.¹ How *War and Peace* was made. Book review: Kuritsyn V. The main Russian book. About *War and Peace* by L.N. Tolstoy

Abstract. The book under review examines the poetics of L.N. Tolstoy's *War and Peace*. The first twenty-five chapters of Tolstoy's work are examined in the so-called "slow" or "close" reading mode, followed by a selective analysis of episodes and philosophical fragments of the book, primarily internal "rhymes" or repetitions in events, psychological characteristics of characters and details. Vyacheslav Kuritsyn shows that in some cases such echoes are intended to indicate similarities between characters. The researcher shows that the life plots of Tolstoy's characters are largely determined by the principle of difficulties: the characters achieve their goals, achieve what they want not on the first try, but after several failures, overcoming obstacles. The book also contains observations on the poetics of space and the points of view that implement it. Worthy of attention is the definition of the psychologism of the author of *War and Peace* as an example of the "poetics of generalization", which goes beyond the individual and beyond the socially typical in the depiction of characters. Vyacheslav Kuritsyn's book is a serious work of scientific value. It will be useful both for philologists – researchers of Tolstoy's works, and for all who love and appreciate *War and Peace*.

Keywords: *War and Peace*; poetics; composition; echoes; repetitions; points of view; psychologism.

To cite this article: Ranchin, Andrey M. "How *War and Peace* was made. Book review: Kuritsyn, V. The Main Russian Book. About *War and Peace* by L.N. Tolstoy", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 174–186. DOI: 10.31249/lit/2025.02.09 (In Russian)

Received: 19.01.2025

Accepted: 10.02.2025

¹ **Ranchin Andrey Mikhailovich** – Doctor in Philology, Leading Researcher at the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences RAS; aranchin@mail.ru

«Война и мир» относится к числу книг, многократно прочитанных исследователями «вдоль и поперек», так что, казалось бы, обнаружить что-то принципиально новое в структуре этого произведения затруднительно, если не невозможно. Тем не менее известному филологу и литературному критику Вячеславу Курицыну это удалось. Так получилось благодаря выбору метода медленного, или пристального чтения книги от главы к главе: прежде такое последовательное чтение текста «Войны и мира» на микроуровне — на уровне абзаца и даже фразы филологами не проводилось. Предметом внимания становится «внутренний вид» текста — «[с]прятанный от читателя ландшафт, подводные течения и ритмы, зоны сгущения, невидимые регистры и волны, и, конечно, переключатели скоростей. Какие-то из этих явлений описаны наукой, имеют мудреные наименования, какие-то существуют в статусе фантазий, интуитивных вибраций» [Курицын, 2024, с. 10]. Правда, автор новой монографии о самом значительном толстовском произведении рассматривает таким образом только первые двадцать пять глав, в дальнейшем ограничиваясь выборочным анализом эпизодов и философско-исторических фрагментов книги, прежде всего ища внутренние «рифмы» или повторы в событиях, психологических характеристиках персонажей и деталях. (Зато обращается и к толстовским черновикам, показывая, как менялся и уточнялся замысел писателя.) Однако и при таких ограничениях полученные результаты впечатляют. По словам исследователя, в результате «Война и мир» открылась «в каком-то неожиданном свете» [Курицын, 2024, с. 11], и это справедливая оценка достигнутого.

Вячеслав Курицын замечает: «За приключениями внутреннего ландшафта текста следить не менее интересно, чем за содержанием, которое можно даже иногда терять из виду <...>. Когда долго читаешь одну и ту же книгу, этот ландшафт может вдруг в счастливую секунду открыться целиком, освещенный свежим, чистым, легким солнцем, и вот я увидел “Войну и мир” всю сразу, как скульптуру, которую не обязательно воспринимать “подряд”, главу за главой, а можно ходить вокруг нее, наслаждаясь новыми и новыми ракурсами. Тогда и смыслы, кстати, прилетят и сядут каждый на свою ветку» [Курицын, 2024, с. 11].

Начнем с частных. В устоявшемся восприятии, закреплённом и школьным изучением «Войны и мира», и экранизациями, и театральными постановками, князь Василий Курагин и фрейлина Анна Павловна Шерер, являясь представителями высшего петербургского света, предстают почти одинаковыми в своих социаль-

ных характеристиках и действующими едва ли не солидарно. И это отчасти так и есть у Толстого: по формулировке Вячеслава Курицына, предпочитающего современную лексику и публицистический язык более строгому ученому слогу, «Анна Павловна и князь не просто светские болтуны – они инсайдеры и лоббисты, понимают, о чем говорят» [Курицын, 2024, с. 15].

При этом, однако же, оказывается, что беседа князя и фрейлины достаточно конфликтна, причем и один и другой из участников диалога оказываются то в сильной, то в слабой позиции: «...два человека садятся на диван и ведут довольно напряженный разговор на двух языках, несколько раз меняясь ролями. Так начинается “Война и мир” – дуэтом-дуэлью в безлюдной гостиной» [Курицын, 2024, с. 15].

Смена ролей происходит таким образом: «...когда читатель окончательно убедился, что перед ним не просто очень важная, а очень-очень важная персона, князь Василий берет быка за рога, переходит к личному интересу:

– Скажите, – прибавил он, как будто только что вспомнив что-то и особенно небрежно, тогда как то, о чем он спрашивал, было главной целью его посещения, – правда, что l'impératrice-mère желает назначения барона Функе первым секретарем в Вену? C'est un pauvre sire, ce baron, à ce qu'il paraît.

“Барон это ничтожное существо, как кажется” – переводит ся последнее предложение, и это жуткая дерзость – высказаться так об избраннике l'impératrice-mère, вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Князь желал бы видеть секретарем в Вене своего сына, узнает читатель в тайне от Анны Павловны.

М-ль Шерер ставит князя на место. Просто повторяет, что таково решение императрицы, но почти закрывает при этом глаза, чтобы князь понял глубину своей наглости. Князь “равнодушно замолк”, но Анне Павловне, которая таким образом перехватила инициативу, этого мало. Она хочет князя за наглость “щелкануть”, что и делает весьма, на иной вкус, неделикатно.

Сообщает князю, что ей не нравится его младший сын Анатолий. Парирует его жалобу на отсутствие шишки родительской любви строгим “Перестаньте шутить”, добавляет, что при дворе Анатолем тоже недовольны. На попытки замолчать проблему выразительно смотрит и вынуждает оппонента продолжить тему, а

чуть позже даже щелканет фразой: “И зачем родятся дети у таких людей, как вы?”

Звучит очень конфликтно, на экране или сцене эти слова интерпретаторы не воспроизводят. Им не нужен конфликт так быстро и между этими героями» [Курицын, 2024, с. 18–19]¹.

Очень интересны наблюдения по поводу совпадений реплик и жестов (порой разделенных весьма значительным объемом текста) героев: «Возникают парные ситуации, своего рода рифмы, провоцирующие читателя вспомнить предшествующий эпизод. Стычка кн. Василия с кн. Друбецкой рифмуется с его же стычкой с м-ль Шерер. Пьер кружит медведя – да, несколькими главами раньше кн. Василий самого Пьера сравнил с медведем. Лиза дома передела платье – мы вспоминаем, как Лиза оправлялась в гостиной (у Шерер. – *А. Р.*). Ипполит, ухвативший Лизину шаль, рифмуется с Пьером, ухватившим чужую шляпу. Ипполит, флиртующий с Лизой, обезображен “гримасой”; лицо Андрея, увидевшего Лизу, обезображивается “гримасой”. Светские дамы повторяют “*mon dieu*”. Андрей закрывает глаза во время сборов Лизы в прихожей Шерер, Пьер закрывает глаза, чтобы не видеть Долохова на подоконнике» [Курицын, 2024, с. 55–56]. Автор рецензируемой книги обращает внимание на сходство восклицания Шерер «*mon Dieu!*» – реакции на реплику Пьера об оправданности казни герцога Энгийенского («– *Dieu! mon Dieu!* – страшным шопотом проговорила Анна Павловна», т. 1, ч. 1, гл. IV²) – и произнесения этого же выражения Лизой Болконской, остро чувствующей отчужденность и неприязнь (т. 1, ч. 1, гл. VI) со стороны мужа. Вячеслав Курицын указывает также на сходство таких деталей, как свечи в руках умирающего Кирилла Владимировича Безухова и посещающего его Пьера, называет и другие переключки. Их функции автор «Главной русской книги» объясняет по-разному. Тождество восклицания Шерер и Болконской он считает неслучайным: «Конфликт загнан внутрь. Уходя, Лиза повторяет “*mon dieu*”, раньше мы слышали это выражение от Анны Павловны, читатель опознает “рифму”: вроде “*mon dieu*” может воскликнуть любой человек, но в “Войне и мире” это словосочетание (во французском варианте) принадлежит лишь Лизе и Шерер» [Курицын, 2024, с. 47].

¹ Цитата из книги Толстого выделена Вячеславом Курицыным.

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. – Москва : Художественная литература, 1937. – Т. 9. – С. 23.

Также функциональной Вячеслав Курицын признает такую деталь, как свечи: «...приключение свечей в пальцах Безуховых подчеркивает связь отца и сына, как и пафосное “*mon dieu*” одинаково органично в устах разных светских дам»; «В этой сцене во время службы слуга придерживает в пальцах правой руки графа свечу, а Пьер позже пытается креститься рукой, в которой одновременно держит свечу: тоже рифма, странная, но важная связь» [Курицын, 2024, с. 99, 180]. Однако, по его мнению, так происходит отнюдь не всегда: «Многочисленные “рифмы” устанавливают тайные связи между героями, но вовсе не обязательно их роднят. <...> ...конгруэнтные ситуации кн. Андрея и Николая Ростова (их отказ от комфортных бластных должностей ради войны) не делают их духовно близкими. С другой стороны, контрастность рифмы с “картинами” в домах стариков Безухова и Болконского не мешает им сближаться по другим линиям. Механизм иногда содержателен, а иногда вроде и нет, ему просто нравится быть механизмом» [Курицын, 2024, с. 180]. Жест Жюли Карагиной, собирающейся покинуть дом Ростовых и оправляющей платье (т. 1, ч. 1, гл. VIII), сходен с действием княгини Лизы Болконской, но от бесспорного признания его функциональности автор «Главной русской книги» отказывается: «...оправленное платье – рифма к жесту Лизы, оправлявшей платье в начале романа. Не обязательно в замысел автора входило составить из Лизы и Жюли, двух несчастных – каждая на свой манер – женщин, смысловую пару, но запущенный механизм работает и поверх замысла» [Курицын, 2024, с. 73].

Эти схождения допускают, как представляется, неодинаковые трактовки. Сходство реплик фрейлины Анны Павловны и маленькой княгини не ограничивается совпадением восклицания «*mon dieu*» – не менее значимо, очевидно, что обе дамы повторяют слово «*dieu*» дважды («*Dieu! mon Dieu!*» и «*Mon Dieu, mon Dieu!*»¹ соответственно). Такое совпадение, действительно, трудно признать случайным. Этот речевой штамп свидетельствует об ограниченности двух героинь, о неестественности их поведения. Свечи в руках Безуховых, старшего и младшего, сами по себе ничего не говорят об их душевной близости; Толстой упоминает и о свечах в руках других персонажей, присутствующих при умирании графа: «Над креслом стояли духовные лица в своих величественных блестящих одеждах, с выпроस्तанными на них длинными волосами, с

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. – Москва : Художественная литература, 1937. – Т. 9. – С. 23, 34.

зажженными свечами в руках, и медленно-торжественно служили. <...> Князь Василий стоял <...> близко к креслу, за резным бархатным стулом, который он поворотил к себе спинкой, и, облокотив на нее левую руку со свечой, крестился правою, каждый раз поднимая глаза кверху, когда приставлял персты ко лбу. Лицо его выражало спокойную набожность и преданность воле Божией»¹. Похожесть между свечами отца («В правую руку, лежавшую ладонью книзу, между большим и указательным пальцами вставлена была восковая свеча, которую, нагибаясь из-за кресла, придерживал в ней старый слуга»²) и сына («Он зажег ее и, развлеченный наблюдениями над окружающими, стал креститься тою же рукой, в которой была свеча»³) ограничивается тем, что оба держат их неправильно: умирающий сам не может удержать свечу в пальцах, а Пьер своей свечой крестится вопреки обрядовому обычаю. Здесь подчеркнута маргинальность, или нестандартность обоих Безуховых в сравнении с окружающими, а в случае с сыном – еще и неумение вести себя должным образом, невключенность в ритуал (он не обращен к отцу, а наблюдает за окружающими, этим *развлекая* себя).

Обнаруженные Вячеславом Курицыным «рифмы» – свидетельство того, что для «Войны и мира» характерна не только установка на сообщение, на придание художественному миру произведения подобия миру реальному – установка, свойственная, согласно Ю.М. Лотману, нетрадиционалистскому, в том числе так называемому реалистическому, искусству⁴; толстовской книге присуще также и указание на собственный художественный код – на то, как она сделана, построена. Упомянутые и не упомянутые мною, но тоже отмеченные Вячеславом Курицыным переклички призваны диалектически выявить, с одной стороны, сходство различных персонажей и, с другой – подчеркнуть различия похожих. В более общем плане представляющиеся случайными совпадения – по-видимому, аналог того, как на первый взгляд случайно соединяются в истории совершенно разные факторы – только на этот раз

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. – Москва : Художественная литература, 1937. – Т. 9. – С. 57.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – С. 314–321.

их прихотливый рисунок создает не писатель, а судьба. Так между беллетристическими и философско-историческими главами «Войны и мира» образуется тонкая связь.

Любопытно еще одно наблюдение Вячеслава Курицына: жизненные сюжеты персонажей Толстого во многом определяются принципом затруднений: персонажи добиваются своих целей, достигают желаемого не с первой попытки, а после нескольких неудач, преодолевая препятствия. Ценно описание поэтики пространства и реализующих ее ракурсов, точек зрения: исследователь и вдумчивый читатель толстовской книги показал, как сложна организована эта система, в которой взгляд повествователя, или совпадающий с точками зрения героев, или отклоняющийся от них, движется то по горизонтали, то по вертикали, охватывает сцену то сверху, то сбоку. Такой, казалось бы, простой эпизод, как упоминание приема в гостиной Анны Павловны Шерер, оказывается нетривиальным сочетанием разных визуальных позиций.

В книге Вячеслава Курицына дано точное определение психологизма автора «Войны и мира» как примера «поэтики обобщения», выходящей в обрисовке характеров и за пределы индивидуального, и за пределы социально типического. Показательный пример – описание «дядюшки» Ростовых: «...как будто в нем было два человека – один из них серьезно улыбнулся над весельчаком, а весельчак сделал наивную и аккуратную выходку перед пляской» (т. 2, ч. 4, гл. VII)¹.

Другое выразительное проявление этого психологического обобщения – изображение мыслей и чувств Николая, проигравшего Долохову огромные деньги, вызванных пением сестры: «...можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...» (т. 2, ч. 1, гл. XV)²: «Николай воспользовался музыкой, “высоким искусством”, чтобы вознестись над реальностью на такую высоту, с которой уже не видно разницы между разными грехами, между “разорить семью” и “зарезать”. Автор разгоняет эту способность человека к абстрагированию до предельных степеней: вряд ли Николай всерьез думает про “зарезать или украсть”, но в своем освобождении от реальности ему нужна такая сильная лексика» [Курицын, 2024, с. 243].

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. – Москва : Художественная литература, 1938. – Т. 10. – С. 267.

² Там же. – С. 60.

Развивая мысль Л.Я. Гинзбург об общечеловеческом содержании переживаний, которые часто испытывают герои Толстого¹, автор «Главной русской книги» утверждает: «И поскольку субъект способен находиться одновременно на двух уровнях, то логично, что и результаты его наблюдений могут располагаться на разных уровнях. Характеры и поступки героев “Войны и мира”, оставаясь, естественно, характерами и поступками частных лиц, приобретают одновременно некое обобщенное значение» [Курицын, 2024, с. 244].

Убедительно объяснение, почему книга Толстого не воспринималась старшими современниками – участниками и свидетелями описанных в ней событий как исторический роман, а ее персонажи – как отражения людей той эпохи: «Возможно, даже тот факт, что герои “Войны и мира” похожи на современников Толстого не меньше, а то и больше, чем на людей начала столетия (мы этого не замечаем, а как раз современники могли замечать <...>), работает на эту идею обобщения. Мы читаем книжку не совсем об “эпохе 1812 года”, а книгу о некоем абстрактном “общечеловеческом” времени» [Курицын, 2024, с. 244–245].

Механизм психологического обобщения удачно описан с помощью метафоры бассейна: «“Психика” при таком подходе представляется неким бассейном, из которого персонажи могут черпать в том (так! – А. Р.) прочих и одинаковые психологические черты. В желании видеть во всем смешную сторону Несвицкий сходится с Жерковым, но при этом Несвицкий не ерник: сначала вместе с Жерковым смеется над несчастным Маком, а потом признает, что был неправ. Наташа Ростова и Анатолий сходны в своем доверии к секунде, к порыву, к жару момента, в горячке приключения Наташа чувствует, что между ними нет никакой преграды, эта детскость совершенно прощительна неопытной Наташе и вызывает строгие вопросы к прожженному Анатолию. <...>

Долохов сходится с князем Андреем в том, что не стоит на войне брать пленных, надо их уничтожить, хотя у Болконского это идея чисто теоретическая, а Долохов лишает пленных жизни собственноручно. Николай, женившись, так хорошо живет с Марьей, что в ревности к их любви сходятся старая графиня Ростова и Соня, имевшие, как мы помним, большие противоречия друг с дру-

¹ См.: Гинзбург Л. О литературном герое. – Ленинград : Советский писатель, 1979. – С. 170–171.

гом – как раз в связи с семейной карьерой Ростова» [Курицын, 2024, с. 245].

Вывод, посвященный поэтике беллетристических глав толстовской книги, содержит акцент на противоречивости и несогласованности элементов этого чрезвычайно сложного текста: «“Война и мир” устроена как человек – рефлексирующий человек, который переживает внешние и внутренние противоречия, пытается ответственно смотреть на себя со стороны, удивляется, как на фоне бесконечно разнонаправленных чувств, эмоций и интересов личность все же сохраняет единство, а жизнь ухитряется продолжаться. Уровни нашей личности и пласты реальности столь многочисленны, разноприродны и иной раз враждебны друг другу, взаимодействие их столь затруднено, что, казалось бы, эта машина не должна работать – но почему-то работает» [Курицын, 2024, с. 246]. Здесь как будто бы не хватает объяснения, на чем держится единство произведения. Стоит, однако, учитывать, что о доминантах толстовской книги многократно писали¹, а вот о художественной энергии, о смыслах, создаваемых этой «разнонаправленностью», прежде почти ничего не было сказано.

Менее удачен раздел рецензируемой книги, посвященный философии истории автора «Войны и мира». Вячеслав Курицын неоднократно уличает Толстого в элементарных логических противоречиях и просто в мрачном мировидении. Например: «...мысль <...> что руководит событиями не одна воля, а сложение произволов – мы уже слышали неоднократно, но неоднократно же она была отвергнута в пользу идеи, что всем руководит высшая сила», «...сложение произволов каким-то образом совпадает с высшей целью <...> между ними нет противоречия. Этот фатализм пугает не просто безысходностью, которой веет от всякого фатализма, но еще и удвоением этой безысходности: мало того, что все предопределено и поэтому нет смысла дергаться – его, этого смысла, не было бы в любом случае, поскольку сложение воль привело бы к такому же результату, что и действие безличных сил истории» [Курицын, 2024, с. 259]. Или: «Неуловимая сила – это уже не высшая сила. Дух войска – это, получается, и есть совокуп-

¹ Ограничусь лишь упоминанием о довольно старых, но не потерявших ценности работах: Сабуров А.А. «Война и мир»: проблематика и поэтика. – [Москва] : Изд-во Моск. ун-та, 1959; Камянов В.И. Поэтический мир эпоса : о романе Л. Толстого «Война и мир». – Москва : Советский писатель, 1978; Бочаров С. Роман Л. Толстого «Война и мир». – 4-е изд. – Москва : Худ. лит., 1987.

ность волю. В этом рассуждении она уже не производная от “законов истории”, а “историческое лицо”, Кутузов, может ею даже как-то слегка руководить <...>» [Курицын, 2024, с. 263–264].

Между тем идея, что весь ход истории предопределен, нимало не противоречит в концепции Толстого мысли о сложении множества воли как о факторе, который обуславливает движение событий: просто само сочетание этих воли обусловлено судьбой, или Провидением, или, иначе, – еще не постигнутыми законами истории. Единичный человек при этом отнюдь не ощущает себя пленником безликого фатума: внутренне он чувствует себя свободным и не знает, к чему приведут его поступки: «мы никогда не можем представить себе действия человека без участия свободы и подлежащего только закону необходимости» (Эпилог, ч. 2, гл. X)¹. Толстой утверждает: «Разум выражает законы необходимости. Сознание выражает сущность свободы» (Эпилог, ч. 2, гл. X)². Перед нами не что иное, как вариация кантовско-шопенгауэровской антиномии – противоречие не случайное, а осознанное, экзистенциальное. «Неуловимая сила», «дух войска», сама подчинена Провидению, или закону истории. Кутузов в трактовке Толстого – один из тех «редких, всегда одиноких людей, которые, постигая волю провидения, подчиняют ей свою личную волю. Ненависть и презрение толпы наказывают этих людей за прозрение высших законов» (т. 4, ч. 4, гл. V)³.

Автор рецензируемой книги также обнаруживает несостоятельность толстовской критики в адрес так называемых общих историков, выдвигавших в качестве причин событий сначала определенные исторические закономерности, но затем сводящих всё к воле отдельных великих личностей. Толстой формулировал: «то историческое лицо есть произведение своего времени, и власть его есть только произведение различных сил; то власть его есть сила, производящая события» (Эпилог, ч. 2, гл. II)⁴. Вячеслав Курицын парирует: «Стоп! Но в позиции “общих историков”, как ее изложил Толстой, нет никакого противоречия. <...> Эта формула между тем совершенно логична. Любое явление, власть исторического лица в данном случае, есть результат неких причин, что абсолютно

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. – Москва : Художественная литература, 1940. – Т. 12. – С. 334.

² Там же. – С. 336.

³ Там же. – С. 183.

⁴ Там же. – С. 301.

не мешает ему становиться в свою очередь причиной следующих явлений. Тут и близко нет ситуации “или – или”» [Курицын, 2024, с. 273].

На самом деле противоречие как раз есть: если определяющая роль в истории принадлежит не личностям, а историческим закономерностям, то воля любого исторического лица должна рассматриваться прежде всего как инструмент, посредством которого действуют эти закономерности. Если «общие историки» считают приход к власти Наполеона результатом действия таких надличностных сил, связанных с крушением монархии Бурбонов, революцией и реакцией на нее, то и сами деяния Наполеона должны быть обусловлены такими же надличностными факторами. Иначе надо объяснять и создание наполеоновской империи действиями отдельных лиц, причастных к власти: Людовика XVI, графа Мирабо, Робеспьера, Барраса и прочих.

Ядро толстовской философии истории как раз достаточно продуманно и непротиворечиво, что было давно доказано Я.С. Лурье¹. В книге Вячеслава Курицына эта работа не учтена.

Финальное утверждение в рецензируемой книге: «Бессмертный рассказчик отодвинул смертного, вышел из-за его спины, но сколько этому предшествовало сомнений, да и книжка будто бы сломалась, финальный философский флюс никак не свидетельствует о гармоничном решении» [Курицын, 2024, с. 363] – также принять трудно. Приравнивание по своей значимости сцен частной жизни героев и событий «большой» истории, особенности изображения баталий и полководцев, прежде всего Кутузова и Наполеона, – все это соотносится с толстовской философией истории и отчасти ею определено. Завершение «Войны и мира», может быть, и негармонично в принятом смысле слова, но, как показал сам Вячеслав Курицын, и собственно художественный, беллетристический пласт толстовской главной книги далек от такой гармоничности. 2 февраля 1870 г. писатель внес в свой дневник такие строки по поводу своего недавно законченного и изданного труда: «Я слышу критиков: “Катанье на святках, атака Багратиона, охота, обед, пляска – это хорошо; но его историческая теория, философия – плохо, ни вкуса, ни радости”».

Один повар готовил обед. Нечистоты, кости, кровь он бросал и выливал на двор. Собаки стояли у двери кухни и бросались на

¹ См.: Лурье Я.С. После Льва Толстого : исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1993. – С. 7–31.

то, что бросал повар. Когда он убил курицу, теленка и выбросил кровь и кишки, когда он бросил кости, собаки были довольны и говорили: он хорошо готовил обед. Он хороший повар. Но когда повар стал чистить яйца, каштаны, артишоки и выбрасывать скорлупу на двор, собаки бросились, понюхали и отвернули носы и сказали: прежде он хорошо готовил обед, а теперь испортился, он дурной повар. Но повар продолжал готовить обед, и обед съели те, для которых он был приготовлен»¹.

Совершенно необязательно принимать толстовскую философию истории. Но процитированные строки – своеобразное предупреждение против ее скороспелой критики.

Несмотря на некоторые изъяды и спорные суждения, книга Вячеслава Курицына, хотя она и написана не вполне академическим слогом, – серьезный труд, обладающий научной ценностью. И для исследователей творчества Толстого, и для всех, углубленно интересующихся историей русской литературы и ее главным сочинением, прочтение этой работы будет полезным и приятным занятием.

Список литературы

1. *Курицын В.Н.* Главная русская книга. О «Войне и мире» Л.Н. Толстого. – Москва : Время, 2024. – 400 с.

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. – Москва : Художественная литература, 1952. – Т. 48. – С. 343.

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Зарубежная литература

УДК 821.111(411)

DOI: 10.31249/lit/2025.02.10

СУРКОВА А.С.¹ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ В АМЕРИКАНСКОЙ ВОЕННОЙ ПРОЗЕ: РОМАН ДЖ. ХЕРСИ «КОЛОКОЛ ДЛЯ АДАНО»[©]

Аннотация. В статье анализируются понятия «художественное» и «документальное» применительно к американской прозе, написанной в период Второй мировой войны. В качестве выдающегося образца произведения, сочетающего в себе оба эти понятия, выбран роман Джона Херси «Колокол для Адано», написанный по впечатлениям автора, работавшего военным корреспондентом, от освободительной операции ВМС США в Италии. В основу романа был положен сюжет опубликованной годом ранее статьи в журнале *Life* «AMGOT за работой». В романе Херси уверял читателей в непогрешимости и добросовестности американской армии, но при этом подмечал и ее несовершенства; с документальной точностью воспроизводил реальные события и бытовые подробности, одновременно завлекая интересным сюжетом и яркими запоминающимися образами. Автор сумел поместить фикциональный сюжет в документально достоверный хронотоп, не переусердствовав при этом с пропагандистским пафосом, но и не преминув представить американскую армию в преимущественно выгодном свете, что в условиях военного времени успешно работало на подъем патриотического духа Соединенных Штатов.

¹ Суркова Александра Сергеевна – аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, младший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; ORCID: 0009-0002-5062-261X; alexa_surkova@mail.ru

© Суркова А.С., 2025

Ключевые слова: Джон Херси; Вторая мировая война; художественное; документальное; военная журналистика.

Для цитирования: Суркова А.С. Художественное и документальное в американской военной прозе : роман Дж. Херси «Колокол для Ада-но» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 187–201. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.10

Поступила: 25.12.2024

Принята к печати: 10.02.2025

SURKOVA A.S.¹ Fiction and documentary in American military prose: the novel by J. Hersey *The Bell for Adano*[©]

Abstract. The article analyzes the concepts of “fiction” and “documentary” as applied to American prose written during the Second World War. John Hersey’s novel *The Bell for Adano*, written on the impressions of the author, who worked as a war correspondent, from the liberation operation of the US Navy in Italy, is chosen as an outstanding example of a work combining both these concepts. The novel was based on the plot of an article published a year earlier in *Life* magazine, *AMGOT at Work*. In the novel, Hersey assured readers of the infallibility and integrity of the U.S. Army, but also noticed its imperfections; with documentary accuracy reproduced real events and everyday details, while enticing an interesting plot and vivid memorable images. The author was able to place a fictional story in a documentary chronotope, without overdoing the propaganda pathos, but also without failing to present the American army in a predominantly favorable light, which in wartime conditions successfully worked to raise the patriotic spirit of the United States.

Keywords: John Hersey; World War II; fiction; documentary; war journalism.

To cite this article: Surkova, Aleksandra S. “Fiction and documentary in American military prose: the novel by J. Hersey *The Bell for Adano*”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 2, 2025, pp. 187–201. DOI: 10.31249/lit/2025.02.10 (In Russian)

Received: 25.12.2024

Accepted: 10.02.2025

¹ **Surkova Aleksandra Sergeevna** – postgraduate student at the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Junior Researcher at the Institute for World Literature RAS; ORCID: 0009-0002-5062-261X; alexa_surkova@mail.ru

© Surkova A.S., 2025

В годы Второй мировой войны за пишущую машинку садились как уже состоявшиеся писатели, так и потрясенные участием в боевых действиях молодые люди, которые прежде и не думали связывать свою карьеру с литературой. Последние нередко отправлялись на войну в период своего становления, практически не имея опыта обычной жизни, которым они могли бы подкрепить свои военные сочинения. Для одних авторов военная тема стала возможностью заявить о себе, в новом ракурсе раскрыть свой творческий потенциал; для других – сказать свое последнее слово. Война изображалась и исследовалась в самых разных жанрах и формах текстов, включая такие, которые можно назвать художественными лишь с некоторой натяжкой: хроники, мемуары, дневники, травелоги, философские трактаты, автобиографии и т.д. Кроме того, о Второй мировой войне в США было написано от 1500 до 2200 романов, большинство из которых опубликовано между 1945 и 1958 гг. [Hölbling, 2009, p. 213]. Количество написанной в это время малой прозы не поддается исчислению.

По мнению исследовательницы военной литературы Кэтрин Бросман, главной чертой художественной прозы о войне стал «акцент на эмпирическом измерении» [Brosman, 1992, p. 85–98]. Многие авторы служили в вооруженных силах США или отправлялись на войну в качестве корреспондентов (как, например, Джон Херси). В первом случае писатель опирался на личный опыт: представлял в своих произведениях реальных людей, описывал места, в которых сам побывал, с документальной точностью передавал подробности и личные впечатления от участия в боевых действиях, критиковал военные порядки и командиров, ошибки (и, зачастую, жестокость) которых ему приходилось испытывать на себе. Писатель-корреспондент, как правило, получал такую информацию опосредованно: брал интервью у солдат или офицерского состава, присоединялся к какому-либо подразделению и сопровождал его в течение нескольких дней в не самых опасных военных операциях, вел репортажи из тыла, куда доносились лишь отголоски войны. И те и другие чувствовали, что обязаны поделиться своим опытом, предоставить читателям информацию или свои свидетельства о ситуациях, с которыми они могли столкнуться на поле боя. И в том и в другом случае можно говорить о вкраплении в создаваемые такими писателями художественные тексты черт документального повествования.

Главной задачей художественной литературы является создание особой фикциональной реальности, посредством которой оказывается воздействие на сознание человека. В свою очередь, документальная литература стремится к максимально точному изображению фактов и деталей. Основой последней является документ, достоверное описание материальной действительности, которое «вместе с повествованием автора-очевидца событий создает в рамках конкретного произведения целостную картину мира» [Зверев, 2024, с. 63–64]. Для стилистики таких произведений характерны сдержанность, отсутствие экспрессивной лексики, скупость художественно-выразительных средств. По Н.Л. Лейдерману, художественно-документальным можно считать «такое произведение, в котором реализован художественный потенциал документального материала и документальной структуры» [Лейдерман, 1972, с. 32]. При этом автор такого произведения «осмысливает факты таким образом, что создает целостный образ действительности, и его сочинение имеет, наряду с практическим и познавательным, художественно-эстетическое значение» [Цвайг, 1970, с. 5].

К XX в. художественная документалистика (первые образцы которой появились еще в эпоху поздней античности) вышла на авансцену литературного процесса. Причин для особо интенсивного распространения этого жанра именно в Америке было несколько: появление феномена иллюстрированного фотоальбома в 1930-е годы, развитие новых технологий (в фотографии, кино, радио), многообразии СМИ, а также интенсивность современной жизни и большое количество потрясающих мир исторических событий. «Богатый» на мировые войны и разрушительные катастрофы XX век требовал от писателя реакции и высказываний, соответствующих духу времени. Важной в это время становится категория достоверности – установка на подлинность, ощущение которой не должно покидать читателя, но которая при этом не всегда равна фактической точности. Применительно к американской художественной прозе, создававшейся непосредственно в военное и ближайшее послевоенное время, можно говорить о частом вкраплении реальных фактов, событий и деталей в фикциональный текст.

Итак, в широком смысле под «документальным» в американской художественной литературе о войне мы будем понимать: установку на подлинность, фактичность изображаемого; правдивость и сопоставимость с реальными историческими событиями,

явлениями, людьми, географией и т.д.; включение в текст реальных официальных документов, воспоминаний автора или свидетельств его собеседников. Наконец, отметим еще одну особенность, свойственную произведениям американских писателей, которые в годы войны работали военными корреспондентами: использование в художественных текстах публицистических приемов, а также перенесение в романы целых фрагментов из ранее опубликованных в периодике репортажей.

Джон Ричард Херси (1914–1993) вошел в историю литературы как лауреат Пулитцеровской премии по литературе за 1945 год (за роман *A Bell for Adano*, 1944), а также как автор известного репортажа «Хиросима» (*Hiroshima*, 1946). Этот репортаж, опубликованный в журнале *The New Yorker*, описывал момент взрыва атомной бомбы над японским городом и рассказывал истории выживания в этот момент шести «хибакуся», находившихся едва ли не в эпицентре катастрофы. Том Вулф в статье-манифесте «Новый журнализм» причисляет Херси к непосредственным предшественникам этого направления, отмечает, что его репортаж оказал существенное влияние на Трумэна Капотэ и Лилиан Росс [Вулф, 2008, с. 80].

Публикации «Хиросимы» предшествовали годы журналистской и писательской работы. К середине 1930-х годов в США в условиях депрессии, обострения социальных проблем, а также роста напряженности в мире (приход Гитлера к власти, война Муссолини в Эфиопии и проч.) возрос общественный запрос на социальную журналистику и документалистику. Так, только в период с 1937 по 1942 г. было опубликовано двенадцать крупных документальных книг, в которых соприкасались дух торжества, гордости за национальные достижения и социальная критика, анализ причин кризиса на разных уровнях общества, от экономики до политики [Allred, 2010, p. 6–7].

В марте 1939 г. Херси стал постоянным корреспондентом журнала *Time*; преуспевший в написании статей на всевозможные темы (от бизнеса до радио, от религии до книжных обзоров), он получил постоянную работу в отделе иностранных новостей *Time*. Первым важным его заданием стала командировка в Японию, которая к тому моменту уже два года находилась в состоянии войны с Китаем. Оттуда он вылетел в столицу Китая военного времени Чунцин. Сильное впечатление на молодого американского корреспондента в Китае произвел вид повреждений, наносимых японскими воздушными бомбардировками. Увидев, как казалось тогда, самые страшные картины военных разрушений, в июле 1939 г.

Херси вернулся домой, в Нью-Йорк. Спустя два месяца произошло вторжение Германии в Польшу, которое заставило многих американцев задуматься о своем месте в грядущих исторических событиях.

Особое внимание, которое уделял Херси Азиатскому региону, не осталось незамеченным: после удара по Перл-Харбору к нему обратился редактор нью-йоркского издательства Alfred A. Knopf с предложением оформить в виде книги имеющийся у журналиста материал о боевых действиях на Филиппинах. Результатом стала вышедшая в 1942 г. книга «Люди на Батаане» (*Men on Bataan*) [Hersey, 1942], в которой Херси, опираясь на свидетельства очевидцев и материалы других военных корреспондентов, изложил историю битвы за полуостров Батаан (7 января – 9 апреля 1942 г.) американских войск под командованием генерала Дугласа Макартура.

После завершения работы над книгой Херси предложил основателю журнала *Time* и владельцу *Life* Генри Люсу отправить его в качестве военного корреспондента на Тихоокеанский фронт. Конец 1942 г. ознаменовался для будущего автора «Хиросимы» участием в его первом боевом задании, которое оказалось неудачным. В США были востребованы правдивые репортажи о происходящем на Соломоновых островах – семьи и друзья военнослужащих хотели знать, что переживают их близкие, что они чувствуют, как себя ведут в тех или иных обстоятельствах. Херси дал ответы на эти вопросы в своей второй документальной книге «Вглубь долины: схватка морских пехотинцев» (*Into the Valley: A Skirmish of the Marines*) [Hersey, 1943b], вышедшей в феврале 1943 г. На 120 страницах книги отсутствовал масштабный исторический фон и сведения из официальных источников – вместо этого Херси описал свой личный опыт пребывания во взводе морской пехоты, вступившей в бой и вынужденной отступить. За время своего нахождения на Соломоновых островах Херси успел участвовать в двух сражениях, сопроводить экипажи самолетов на Гуадалканале в нескольких спасательных операциях; он дважды попадал в авиакатастрофы и две недели провел в госпитале с повреждением грудной клетки. Мужество, которое он проявил в своем первом боевом задании, было отмечено официальным благодарственным письмом от военно-морского ведомства: «<...> во время тяжелых боев в ущелье, когда наши войска несли серьезные потери, вы оставили свои профессиональные [журналистские. – А. С.] обязанности и отправились на помощь раненым. Не заботясь

о собственной безопасности <...>, вы отважились броситься под чрезвычайно ожесточенный вражеский огонь, чтобы помочь эвакуировать раненых в медпункт» [Treglow, 2019, p. 82].

В конце того же года он получил долгожданный ответ на отправленный ранее запрос зачислить его добровольцем в морскую пехоту, однако ВМС предложили ему лишь работу по связям с общественностью. В то же время журнал *Time* согласовал для своего корреспондента очередную командировку, на этот раз в Северную Атлантику. В июне 1943 г. Херси отправился на юг Сицилии, в Ликату. Вторжение союзных войск в Италию длилось несколько недель. Генерал Джордж Паттон успешно захватил город Палермо, а к концу июля его войска с боями пробивались к Никосии – холмистому городу на пути к Мессине на северо-востоке страны. Херси вместе с фотографом Робертом Капой был среди журналистов в Палермо, а позже участвовал в битве за Никосию, но в начале своего пути по Италии он на некоторое время остановился в южном порту города Ликата. Этот город заинтересовал Херси тем, что в историческом смысле с него буквально началось послевоенное возрождение: это был первый город в Европе, освобожденный и управляемый союзниками. Во время командировки Херси собрал свои заметки для так никогда и не изданной повести под рабочим названием *Sail Baker Dog*. В своих телеграммах и статьях он описывал действия союзников по начинающемуся освобождению Европы, рассуждал о положении Кипра, о поведении американских солдат и офицеров на территории Италии. Многие из этих наблюдений легли в основу изданного годом позже первого романа Херси «Колокол для Адано».

Работа над романом началась со статьи для журнала *Life*, увидевшей свет в августовском номере 1943 г., и озаглавленной «AMGOT за работой» (*AMGOT at Work*) [Hersey, 1943a]. Аббревиатура означает «Союзное военное правительство на оккупированной территории» (Allied Military Government of Occupied Territory). В его состав входили специально обученные армейские офицеры, которые следовали за наступающими боевыми частями и брали на себя ответственность за обеспечение мира на освобожденных территориях. Для статьи Херси собрал обширный материал: исторические сведения о городе на итальянском языке, доносы местных жителей на своих соседей, плакаты с ценами на зерно, хлеб и макароны, вырезки из журналов, информационные листки с порядком сдачи оружия и т.д.

Репортаж представлял собой наблюдения за одним днем из жизни неназванного американского майора из AMGOT, который, как следует из подзаголовка, «привносит американскую демократию в свою работу по управлению маленьким сицилийским городком». Справедливый и самоотверженный, майор из статьи Херси с утра терпеливо выслушивает жалобы и отвечает на обращения местных жителей, затем скромно обедает, по ходу дела рассказывая «типично американскую» историю своей жизни и делясь успехами, которых удалось достичь в Ликате несколькими демократическими преобразованиями.

Вечером майор выступает беспристрастным, но достаточно мягким судьей в импровизированном суде над местными нарушителями спокойствия: мужчиной, затеявшим драку с военными из-за того, что те толкнули его лошадь; стариком, из-за нищеты укравшим одежду с военного склада и т.д. Завершается день американского блюстителя правопорядка «на счастливой ноте» – он помогает девушке узнать судьбу ее возлюбленного, попавшего в плен к союзникам. Автор, на протяжении всей статьи ведущий непринужденный разговор с майором, изредка добавляет от себя краткие вставки с описанием внешности собеседников или дает информационные справки о предпринятых американским управлением мудрых решениях: «Майор прекрасно осведомлен о существовании черного рынка и уже предпринял необходимые действия»; «[приветствие в виде целования рук] смущает майора, и он говорит, что так больше не нужно делать». Статья с элементами художественного повествования сопровождалась жизнеутверждающими фотографиями улыбающихся американских солдат, аккуратно одетой итальянской девушки, увлеченного своей работой чистильщика обуви, пожилой женщины, пробирающейся через завалы на улице после бомбардировок, группы людей, с интересом рассматривающей доску объявлений.

Финал статьи призван продемонстрировать преимущество демократии над фашизмом и оставить у читателей в США чувство гордости за успехи своих военнослужащих в Италии:

Если вы спросите его [майора], он расскажет вам о том, насколько лучше стала жизнь людей в Ликате уже сейчас, спустя всего несколько дней после освобождения города от фашистов.

«Конечно, им лучше, – говорит он, – во-первых, они могут собираться на улицах в любое время и говорить о чем угодно. Они могут слушать радио. Они пришли ко мне и спросили, можно ли им оставить

свои приемники. Я ответил – конечно. Они были удивлены. Они спросили, какие станции они могут слушать. Я сказал, что любые. Они спросили: “Вы это серьезно?” Теперь они предпочитают английские новости итальянским пропагандистским передачам о том, что сицилийцев притесняют американцы. Они могут прийти в мэрию и поговорить с мэром, причем в любое время. При фашистском мэре прием велся ежедневно с 12 до 13 часов, и записываться на собеседование нужно было за несколько недель вперед. Улицы стали чистыми впервые за несколько столетий. <...> О, у нас много дел, и будет еще больше» [Hersey, 1943a, p. 30].

Итак, в основу книги был положен сюжет, описанный ранее в статье «AMGOT за работой». Бесчисленным множеством положительных качеств обладает и главный герой романа «Колокол для Адано», майор Джопполо, – старший офицер союзного военного правительства. Он ловко справляется со всеми доверенными ему задачами, зачастую пренебрегая приказами вышестоящего руководства, вместо этого выстраивая доверительные отношения с жителями итальянского города Адано. Это вымышленный сицилийский портовый город, созданный по образцу Ликаты; Бенито Муссолини действительно расплавил 700-летний колокол из этого города для изготовления боеприпасов.

С самого начала, в предисловии, автор разъясняет своим читателям, какие цели преследует американская армия на Сицилии. Америке, по мысли Херси, посредством грамотного управления, предстоит «научить» Европу позабытым основам демократизма. Причем действовать необходимо именно методом майора Джопполо, а не жестокого генерала Марвина. Прототипом последнего, очевидно, является генерал Джордж Смит Паттон-младший – успешный полководец, но при этом и виновник «зверств среди триумфа» [Зверев, 2024, с. 469], отстраненный от службы за излишнюю жестокость и рукоприкладство по отношению к подчиненным.

Только такой герой, как майор Джопполо (со своей упорностью и врожденным чувством справедливости), а не пафосные речи политиков или десятки подписанных документов, по мнению автора, может обеспечить покой и стабильность после завершения войны. В том же предисловии приводится байка об истории аббревиатуры AMGOT и определяется миссия Соединенных Штатов в освобожденной Европе: «Америка идет в Европу. Можно сколько угодно придерживаться изоляционистских взглядов, но факт остается фактом. Наши армии идут в Европу. Точно так же, как Европа когда-то вторглась к нам, нахлынув волнами иммигрантов, теперь

мы вторгаемся в Европу, нахлынув волнами сыновей иммигрантов. Пока в Европе не наступит видимая стабильность, наши армии и армии после нас должны будут оставаться в Европе» [Hersey, 1988, p. v–vi].

Текст романа пестрит деталями, с документальной точностью перенесенными автором из его собственного опыта наблюдения за американскими войсками в Европе. Начинается история в точно указанную дату, 10 июля 1943 г., – реальный день вторжения союзников на Сицилию. Глазами майора читатель видит плачевную картину последствий вторжения: труп итальянки, разрушенные здания, воронки от снарядов. С документальной точностью описывается, как он сходит с «раздвижного трапа LCI № 9488», идет по улицам города с названиями, частично совпадающими с топонимами реальной Ликаты.

Образ сержанта Борта, помощника Джопполо, война для которого «была циничной шуткой, и главной своей задачей он считал заставить людей относиться к ней менее серьезно» [Hersey, 1988, p. 4], Херси, вероятно, наделил личными чертами; из его уст часто звучат ироничные замечания, снижающие порой зашкаливающий пафос речей майора:

– Мы назовем ее улицей Десятого июля.

– Значит, вы уже переименовываете улицы. Дальше вы поставите памятники, майор Джопполо, сначала неизвестному солдату, потом самому себе [Hersey, 1988, p. 5].

В биографии Борта также есть опыт работы корреспондентом в ежедневной венгерской газете *Pester Lloyd* и в бостонском отделении журнала *The Herald Magazine*; он делает меткие, зачастую жестокие, но от того не менее правдивые замечания о реальном положении вещей: «Идет война. Рыбаки подрываются в порту. Детей сбивают на улицах. На каждые шесть человек приходится один случай заболевания малярией. А вы в это время не можете думать ни о чем, кроме как о звоне колокольчика» [Hersey, 1988, p. 250].

Своим романом Херси стремился показать американскую армию как источник демократических благ; вывести ее офицеров спасателями утраченных духовных ценностей. О последнем свидетельствует то, что майор Джопполо, выяснив, что горожанам больше всего не хватает 700-летнего колокола, который забрал для военных нужд Муссолини, прикладывает все усилия и делает сво-

ей первостепенной задачей поиск нового колокола – символа свободы для Адано. Когда майор ведет переговоры об этом с представителями военно-морского флота, он описывает необходимость возвращения городу колокола следующим образом:

Он рассказал историю так, чтобы потребность города в новом колоколе – символе свободы в Адано – показалась ему [лейтенанту Ливингстону. – А. С.] очевидной. Он сказал, что жители Адано не смогут почувствовать себя по-настоящему свободными, пока не услышат звон колокола на часовой башне Палаццо. И для этой роли подойдет не любой колокол. Он описал, что, по его мнению, в нем должны сочетаться полный, богатый тон, отсутствие каких-либо трещин и отношение к истории, которая должна что-то значить для итальянцев [Hersey, 1988, p. 207].

Члены военно-морского клуба (Navy Club) – единственная категория людей, которые не поднимают майора на смех и относятся к его просьбе со всей серьезностью; в конце именно благодаря их помощи город вновь слышит колокольный звон. Разговор с ними пестрит военной лексикой, вероятно, не единожды слышанной автором романа в годы его участия в операциях ВМФ США на Гуадалканале: «They talked for a while about how the invasion was going, and about a destroyer that had been hit by a **Jerry divebomber**, and about the Italian Navy <...> And I hear that every ship was on station within ten minutes of **H hour**» [Hersey, 1988, p. 206]. Джопполо неоднократно высказывает свое восхищение военно-морским флотом («Снимаю шляпу перед морскими пехотинцами»; «Только ВМС способны что-то здесь сделать»), что перекликается с тем же восхищенным тоном, в котором написаны репортажи Херси о боях на Соломоновых островах.

Демократические принципы, которым теперь предстоит следовать жителям Адано, поначалу вызывают у них замешательство: майор запрещает фашистские приветствия и целование рук при встрече; справедливо решает проблемы жителей города, с которыми они ежедневно могут к нему обратиться; не позволяет формироваться новым «элитам»; разрешает слушать любые радиостанции. На примере последнего эпизода интересно сравнить текст статьи Херси из *Life* с текстом романа:

AMGOT at Work, 1943

They can listen to the radios. They came to me and asked **if they could keep their receiving sets**. I said **sure**. They were surprised. They asked **what stations they could listen to**. I said **any stations**. They said, '**Can you mean it?**' Now they **prefer the English news** to the Italian propaganda broadcast saying Sicilians are being oppressed by Americans [Hersey, 1943a, p. 29–31].

A Bell for Adano, 1944

"I asked him if I could listen to my radio.

"He said: '**Why not**, crier?"

"I asked him **what station I would be permitted to listen to**. I asked: 'Should it be the Radio of Algiers, or should it be the Radio of London which is called B.B.C.?"

"He said: 'Reception here is best for Radio Roma. Why don't you **listen to the one you can hear the best?**'

"I said: '**Can you mean it?** Radio Roma is anti-American. It has nothing but slander for the Americans.'

"And he said to me: 'Crier, I love the truth, and I want you to love it too. You listen to Radio Roma. You will hear that it is three fourths lies. I want you to judge for yourself and to want the truth. **Then perhaps you will want to listen to the other broadcasts** which you cannot hear quite so clearly'" [Hersey, 1988, p. 40].

О возможности слушать радио в романе спрашивает Меркурио Сальваторе, глашатай города Адано. Сцена разворачивается в очереди к продуктовому киоску, где толпа людей делится своими впечатлениями о новых порядках. После пересказа разговора с майором Джопполо глашатай говорит соседям о своем открытии: Radio Roma сообщало своим слушателям о том, что итальянские войска в городе Вичинамаре отбили три жестокие атаки союзников, однако все жители Адано знали, что этот населенный пункт был в руках американцев еще в первый день высадки. Эта ложь итальянской пропагандистской радиостанции усиливает симпатии горожан к американцам.

В тексте романа встречается еще несколько эпизодов, повторяющих фрагменты упомянутой статьи *Life*, но мы отметим лишь одну деталь, указывающую на репортерское прошлое Джона Херси. Весь роман, кроме предисловия, написан от третьего лица, однако в начале шестой главы автор буквально врывается в повествование, апеллируя к информированности читателей о генерале Марвине: «Я не знаю, что вам известно о генерале Марвине. Скорее всего, вы знаете только то, что писали в воскресных газетах.

<...> Вероятно, вы думаете о нем как об одном из героев вторжения. <...> Вас нельзя винить за то, что у вас сложилось такое представление, ведь у вас не было возможности узнать правду <...> Но я совершенно спокойно могу сказать вам, что генерал Марвин показал себя во время вторжения плохим человеком» [Hersey, 1988, р. 47–48]. Образ генерала вобрал в себя все возможные негативные качества, которыми только может обладать военный руководитель: презрение к гражданским, грубые высказывания в адрес сослуживцев, резкие необдуманные приказы, вспыльчивость и жестокость. Майор Джопполо, бросивший ему вызов, в финале романа вынужден поплатиться за свое неповиновение отставкой и невозможностью услышать звон добытого им с таким трудом колокола для Адано.

В целом роман патетичен и, спустя годы, кажется отчасти наивным; критики (в том числе советские [Мендельсон, 1945; Обсуждение романа Джона Херси, 1945]) отмечали, что майор Джопполо слишком идеализирован. Однако в условиях военного времени книга нашла своего читателя, а позже – зрителя (в декабре 1944 г. по его мотивам был поставлен спектакль на Бродвее, а в 1945 г. снят одноименный фильм). Читатель получил представление о трудностях, с которыми сталкивались американские офицеры, призванные помогать в решении проблем граждан разоренных войной стран; о работе правительственной бюрократии и о том, что могло произойти в американской армии с майором, который пренебрегал приказами вышестоящего руководства.

В год выхода американская пресса восторженно встретила роман Херси: «...яростный и напряженный, он занимает промежуточное положение между остросюжетным, беспристрастным военным репортажем и стремительной, преднамеренно суровой художественной литературой» [After Victory. A Bell for Adano, 1944]. Газета *Army Times* называет «Колокол для Адано» «жесткой книгой, резко критикующей систему, олицетворяемую одним из самых известных армейских генералов» [A letter from the Publisher, 1944]. Последнее замечание очень точно указывает на важное «нововведение» Херси: после войны в американской прозе часто будет появляться нелестный образ офицера или генерала с узнаваемыми чертами реальных военачальников.

В романе «Колокол для Адано» Джон Херси уверял читателей в непогрешимости и добросовестности американской армии, но при этом подмечал и ее несовершенства (жестокость командиров, бесконечная бюрократия); с документальной точностью вос-

производил реальные события и бытовые подробности, одновременно завлекая интересным сюжетом и яркими запоминающимися образами. «Колокол для Адано» постигла та же участь, что и многие другие романы о Второй мировой войне: несмотря на звание лауреата Пулитцеровской премии, более поздние произведения автора (в частности, статья «Хиросима» и ряд других романов) затмили собой отчасти наивную историю о почти всемогущем майоре Джопполо. Однако невозможно обойти вниманием новаторские достижения Херси, который сумел поместить художественное, фикциональное повествование в документально достоверный хронотоп, не переусердствовав при этом с пропагандистским пафосом, но и не преминув представить американскую армию в преимущественно выгодном свете, что в условиях военного времени успешно работало на подъем патриотического духа Соединенных Штатов.

Список литературы

1. *Вулф Т.* Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и У.Э. Джонсона / пер. Д. Благова, Ю. Балайна. – Санкт-Петербург : Амфора, 2008. – 574 с.
2. *Зверев С.Э.* Военная риторика Второй мировой. Речевое воспитание войск в межвоенный период и в годы войны. – Санкт-Петербург : Алетей, 2024. – 560 с.
3. *Иванова де Мендоса Ж.М.* Становление и художественные характеристики жанра свидетельства в испаноамериканской литературе : дис. ... канд. филол. наук. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – 182 с.
4. *Лейдерман Н.Л.* К вопросу о художественном потенциале документального произведения // О художественно-документальной литературе / под ред. П.В. Куприяновского. – Иваново : [б. и.], 1972. – С. 21–35. – (Ученые записки / М-во просвещения РСФСР. Ивановский гос. пед. ин-т им. Д.А. Фурманова).
5. *Мендельсон М.* Два американских романа // Литературная газета. – 1945. – № 7. – С. 4.
6. Обсуждение романа Джона Херси // Литературная газета. – 1945. – № 5. – С. 1.
7. *Цвайг Г.М.* Развитие жанров художественно-документальной литературы // Художественно-документальные жанры. Вопросы теории и истории. – Иваново : Иван. гос. пед. ин-т, 1970. – 132 с.
8. A letter from the Publisher // Time. – 1944. – 27.03. – URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,803196,00.html> (дата обращения 25.12.2024).
9. After victory. A bell for Adano // Time. – 1944. – 21.02.
10. *Allred J.* American modernism and depression documentary. – New York : Oxford univ. press, 2010. – 288 p.

*Художественное и документальное в американской военной прозе:
роман Дж. Херси «Колокол для Адано»*

11. *Brosman C.S.* The functions of war literature // *South Central review*. – 1992. – Vol. 9, N 1. – P. 85–98.
12. *Hersey J.* A bell for Adano. – New York : Vintage books. A division of Random House, 1988. – vii, 269 p.
13. *Hersey J.* AMGOT at work // *Life*. – 1943a. – 23.08. – P. 29–31.
14. *Hersey J.* Into the valley : a skirmish of the Marines. – New York : Alfred A. Knopf, 1943b. – 120 p.
15. *Hersey J.* Men on Bataan. – New York : Alfred A. Knopf, 1942. – 313 p.
16. *Hölbling W.* The Second World War : American writing // *The Cambridge companion to war writing* / ed. by C.M. McLoughlin. – New York : Cambridge UP, 2009. – P. 212–225.
17. *Treglown J.* Mr. Straight Arrow : the career of John Hersey, author of *Hiroshima*. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2019. – 384 p.

УДК 811.124'42

DOI: 10.31249/lit/2025.02.11

ГАЛИМОВА М.Р.¹ МЕТАФОРА ЛАБИРИНТА В ПЬЕСЕ ДОНА НИГРО «РЫБАК НА ОЗЕРЕ ТЬМЫ»[©]

Аннотация. В пьесе современного американского драматурга Дона Нигро о Льве Толстом затронута тема художественного поиска: личность Толстого рассматривается автором в контексте противоречивых взглядов русского писателя на жизнь и искусство. Идея определения искусства как системы бесконечных переосмыслений воплощена драматургом-постмодернистом при помощи метафоры зеркального лабиринта, названной им самим в послесловии к пьесе. В результате анализа в произведении были выявлены бинарные оппозиции, зеркально отражающие в пьесе друг друга: «Молодость – Старость», «Мужчина – Женщина», «Толстой – Король Лир», «Художник – Моралист», «Искусство – Неискусство». Нигро создал поле для симультанного восприятия разных временных точек, а также иллюзии объективности в акте творчества, одновременно субъективировав биографию и мироощущение Толстого.

Ключевые слова: постмодернизм; американская драма; русская классика; Шекспир; Король Лир; постмодернистская игра.

Для цитирования: Галимова М.Р. Метафора лабиринта в пьесе Дона Нигро «Рыбак на озере тьмы» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 202–215. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.11

Поступила: 15.06.2024

Принята к печати: 10.02.2025

¹ Галимова Маргарита Рамилевна – аспирант кафедры зарубежной литературы Высшей школы зарубежной филологии и межкультурной коммуникации им. И.А. Бодуэна де Куртенэ Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального (Приволжского) университета, Казань, Россия; marga_ret@mail.ru

© Галимова М.Р., 2025

GALIMOVA M.R.¹ The metaphor of the labyrinth phenomenon in Don Nigro's play *Angler in the Lake of Darkness*[©]

Abstract. The play by the modern American playwright Don Nigro touches on the theme of artistic search: the personality of Tolstoy is considered by the author in the context of Russian writer's contradictory views on life and art. The idea of defining art as a system of endless reinterpretations is embodied by the postmodernist playwright using the metaphor of a mirror labyrinth, which he named in the afterword to the play. In the course of analysis we have identified binary oppositions mirroring each other in the play: "Youth – Old Age", "Man – Woman", "Tolstoy – King Lear", "Artist – Moralist", "Art – Non-Art". Nigro created a field for simultaneous perception of different time points, as well as the illusion of objectivity in the act of creativity, while subjectivizing Tolstoy's biography and worldview.

Keywords: postmodernism; American drama; Russian classics; Shakespeare; King Lear; postmodern game.

To cite this article: Galimova, Margarita R. "The metaphor of the labyrinth phenomenon in Don Nigro's play *Angler in the Lake of Darkness*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 202–215. DOI: 10.31249/lit/2025.02.11 (In Russian).

Received: 15.06.2024

Accepted: 10.02.2025

Начало театральной карьеры американского драматурга Дона Нигро² (р. 1949) было положено еще в 1973 г., когда он создал свою первую работу «Морской пейзаж с акулами и танцовщицей» (*Seascape with Sharks and Dancer*), которая не потеряла своей актуальности и до сих пор входит в репертуары американских и мировых театров. За полвека творческой деятельности Нигро создал приблизительно 500 пьес. Тем не менее в США, как и по всему миру, его творчество только начало набирать известность в акаде-

¹ **Galimova Margarita Ramilevna** – postgraduate student at the Department of Foreign Literature of the Higher School of Foreign Philology and Intercultural Communication named after I.A. Baudouin de Courtenay, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University, Kazan, Russia; marga_ret@mail.ru

[©] Galimova M.R., 2025

² В русскоязычную традицию драматург вошел под именем Нигро, между тем, как утверждает специалист по его творчеству Дж. Макги, фамилию следует произносить «Найгроу».

мических кругах. Филолог, доцент Университета Западного Онтарио Дж. Макги, автор двух книг о Нигро [McGhee, 2004; McGhee, 2013], отмечал его недостаточную известность и, предсказывая грядущую славу драматурга, настаивал, что талант Нигро заслуживает того, чтобы его заметили еще при жизни: «Мы все знакомы со штампом о “непризнанном художнике”, неизвестном и не получившем награды при жизни, и которого будущие поколения назовут искуснейшим мастером своей эпохи. <...> Цель моего исследования – рассказать актерам и режиссерам, в особенности режиссерам-постановщикам, о широте и глубине творчества Нигро, с тем чтобы в его случае этот штамп был опровергнут и мы смогли почтить этого художника в его собственное время» [McGhee, 2004, Preface].

И действительно, в последние годы Нигро все чаще становится предметом внимания как в театральных, так и в литературных кругах, о чем говорят интервью с ним в ведущих американских журналах [Constantinidis, 1993; Szymkiewicz, 2010]. *The New York Times* в 1984 г. объявила Дона Нигро финалистом театральной премии National Repertory Theater Foundation of Los Angeles [Play Award finalists, 1984]. Он был дважды номинирован на Национальную театральную премию Национального фонда репертуарных театров США. Нигро также получил грант Национального фонда искусств для драматургов, гранты Фонда Мэри Робертс Райнхарт и Совета по делам искусств штата Огайо. Дважды был приглашенным писателем в литературный центр «Тёрбер Хаус» в Колумбусе, штат Огайо [Don Nigro].

В России Дон Нигро стал известен во многом благодаря трудам Виктора Вебера, работающего над переводами пьес Нигро начиная с 2014 г. Важное место в творчестве Нигро занимают биографические драмы, рассказывающие о судьбе знаменитых деятелей культуры, среди которых немало русских поэтов и прозаиков, в частности Цветаева, Мандельштам, Чехов, Пушкин и др. Мы остановимся на пьесе Нигро «Рыбак на озере тьмы» (*Angler in the Lake of Darkness*, 2007), в которой создан неоднозначный и глубокий образ Льва Николаевича Толстого [Нигро, 2019]¹.

Прототипами главных героев драмы стали Лев Толстой и его супруга Софья Толстая, каждый из них представлен двумя дей-

¹ Пьесы Дона Нигро в переводе на русский язык В. Вебера на сегодняшний день опубликованы только в электронном виде на сайте lites.ru, поэтому мы не имеем возможности давать точные ссылки на страницы перевода.

ствующими лицами – молодым и в пожилом возрасте. Первых Нигро назвал Лев и Соня, вторых – Толстой и Графиня. Помимо главных героев, в пьесе есть персонажи из условного прошлого героев – сестра Софьи Лиза и условного настоящего – три дочери Толстых Таня, Маша и Саша, писатели Тургенев и Чехов и знакомые семьи Толстых – Чертков и Танеев. Особое место отведено Деревенской дурочке (она же Лиза) – персонажу, который существует *над* временными границами.

Действие на сцене развивается одновременно в двух временных плоскостях: «...прошлое и настоящее легко накладываются одно на другое, персонажи находятся в одном психологическом пространстве, хотя живут в разные времена. <...> Картины перетекают одна в другую без пауз и разрывов. <...> Непрерывность движения пьесы – её неотъемлемая часть» [Нигро, 2019]. Из описания декораций в ремарках также следует, что на сцене должно быть создано вневременное пространство, охватывающее всю жизнь героев целиком – здесь и поместье Толстого в Ясной Поляне, и железнодорожная станция в Астапово, где Толстой провел последние часы своей жизни, «и другие места <...>, когда Толстой – уже старик, и раньше, когда Толстой и Графиня были Львом и Соней» [Нигро, 2019]. При этом сцена должна оставаться относительно пустой, чтобы артисты могли выходить на нее и уходить за кулисы практически в любом месте и в любой момент, тем самым обеспечивая непрерывность действия, что, по замечанию драматурга, «критически важно». Персонажи из прошлого могут наблюдать за персонажами из будущего, и наоборот. Как поясняет сам Нигро, в первом случае это похоже на предчувствие, во втором – на воспоминание [Нигро, 2019]. Так, граф и графиня во время одной из ссор делают паузу и наблюдают за тем, как молодой Лев делает предложение юной Соне, обманывая тем самым ожидания влюбленной в него Сониной сестры – Лизы, потом от обиды проклявшей пару.

В целом Нигро создает на сцене сложное сочетание различных мест и времен, реальности и воображения, скрепленных между собой сетью ассоциаций и противопоставлений.

Композиция произведения примечательна тем, что после финала самой пьесы автор дает ее анализ, в котором подробно расшифровывает свои художественные коды. Ключевым для понимания замысла автора можно назвать такое его высказывание: «Мы не видим сами материальные объекты. Мы видим отражённый от них свет. Всё, что мы можем видеть, – это свет. Но если прямо смотреть на источник света, мы слепнем. Мы видим только

отражения. Мы – существа с луны. И поскольку зеркала показывают нам наши отражения, наши отражённые образы, возвращающиеся к нам, наша зачарованность зеркалами такая же, как наша зачарованность искусством, и, особенно, театром. Искусство – это отражённый свет. Я совершенно не вижу Толстого. Я вижу только свет, отражённый от него, в форме написанного им и того, что писали ему. По мере прохождения десятилетий, эти зеркала отражаются в других зеркалах, когда мы читаем, что другие писали о тех, кто писал о написанном Толстым. Это всё зеркальный лабиринт» [Нигро, 2019].

Очевидно, что в этих строках Нигро утверждает себя как приверженца эстетики постмодернизма. Сама метафора зеркального лабиринта отсылает нас к теории интертекстуальности и созвучна идеям ее основоположников. Так, М. Бахтин утверждал, что «нет границ диалогическому контексту» [Бахтин, 1979, с. 373]; Ю. Кристева изобрела метафору, похожую на «зеркальный лабиринт» Нигро – «мозаика цитации» [Кристева, 1995, с. 99]; Барт утверждал, что писатель – это «переписчик», Скриптор, а его письмо порождает бесконечное «течение смысла» [Барт, 1989, с. 389–390]; У. Эко ввел в оборот образ «инференциальных прогулок» – т.е. «вылазок» к другим текстам по мере чтения [Эко, 2007, с. 63].

Эти строки Нигро подсказывают и возможный путь интерпретации его пьесы, основанный на анализе структуры, напоминающей зеркальный лабиринт – сложную систему «отражений» одного от другого, неких *похожих противоположностей, существующих в постоянном взаимодействии*.

Первая оппозиция: «Молодость – Старость». Молодых персонажей, как уже было сказано, Нигро называет Лев и Соня, а старших – Толстой и Графиня, и такое именование подчеркивает потерю Софьей Андреевной индивидуальности по мере старения. В браке с Толстым она полностью растворяется в своем супруге. Подтверждением этому служат реальные дневниковые записи Софьи Андреевны Толстой. «Оттого оно тяжело, что я думаю его мыслями, смотрю его взглядами; напрягаюсь, им не сделаюсь, а себя потеряю» (23 ноября 1862 г.); «Я – удовлетворение, я – нянька, я – привычная мебель, я – женщина. Всякое человеческое чувство я стараюсь заглушить в себе. Пока машина действует, греет молоко, вяжет одеяло, просится на охоту, ходит взад и вперед, чтоб не задумываться, – жизнь возможна и даже сносна» (13 ноября

1863 г.); «Сила моего мужа меня сломила и убила и мою личность, и мою жизнь» (3 июня 1897 г.) [Толстая, 1978, т. 1, с. 43, 64, 249].

У Нигро Графиня в ссорах с Толстым постоянно оглядывается на пройденный путь: «Долгие годы я заботилась обо всём. О детях, поместье, доме, скотине. Вела дела с твоими издателями, вела бухгалтерию, сэкономила деньги, делала всё, чтобы тебе ничто не мешало писать» [Нигро, 2019]. В разговоре с дочерью она жалуется на то, что многие считают её плохой женой для писателя Толстого, не понимающей всю глубину его помыслов и заботящейся лишь о «земном», но тут же возражает воображаемым обвинителям: «А в чем он нуждается? Он не нуждается в еде? Не нуждается в заботе, когда болеет? Не нуждается в человеке, который выливает содержимое его ночного горшка?» [Нигро, 2019].

Важным мотивом в пьесе становится тревога, которая вводится в текст не только через раскрытие внутреннего мира персонажей, но и через наблюдение молодых героев за пожилыми. Отношения влюбленных друг в друга Льва и Сони уже омрачены тревожным предчувствием. Взирая на Толстого и Графиню, Соня и Лев чувствуют интуитивный страх перед собственным будущим.

Соотнесение молодости со старостью семейной пары как ожиданий, мечтаний и опасений со свершившейся жизнью достигается за счет симультанности действия. Его развитие параллельно в двух временных пластах в конечном счете стирает восприятие времени вообще: автору важны единое информационное поле и целостное сознание героев.

И здесь оппозиция «Молодость – Старость» переходит в оппозицию «Мужчина – Женщина», отражающую сложную панораму отношений между супругами. Супружеская связь Толстых отравлена уже в самом начале. За день до венчания, желая разделить свои секреты с будущей женой, 34-летний Лев Толстой решается показать невинной 18-летней Соне свои дневниковые записи. С ужасом она погружается в детальное описание жизни неженатого мужчины, включая его визиты в дома терпимости. Графиня, глядя на шокированную Соню, комментирует эту сцену: по ее мнению, те дневники стали началом конца, поскольку с того момента ревность стала спутницей Софьи Андреевны на всем протяжении их совместной жизни с Толстым. Надо отметить, что драматург опирается на факты из реальной биографии Софьи Толстой: в своих дневниках она писала о борьбе с ревностью и отвращении к прошлым связям Толстого [Толстая, 1978, т. 1, с. 44, 81, 239].

Лев у Нигро наделен животной страстностью и сдержанностью в эмоциях. Соня – робка, ранима, обидчива, чувственна. Сложные отношения двух противоположностей приводят их в финале жизненного пути к чувству, граничащему с ненавистью; за приступами ревности следует холодное безразличие; желание избавиться друг от друга сменяется проявлением заботы; и т.д. Деревенская Дурочка, наблюдая одну из ссор Толстого и Графини, говорит: «Мне с трудом удается отличить любовь от ненависти. По моим наблюдениям, они практически идентичны, разве что у любви нет усов» [Нигро, 2019].

В сексуальных отношениях супругов противоречие мужского и женского прослеживается наиболее ярко. В одном из диалогов Соня признается: «Мне нравится быть рядом с тобой. Мне нравится, когда ночью ты прижимаешь меня к себе и что-то шепчешь. В твоих объятиях я чувствую себя в полной безопасности. Но потом другой человек, этот человек-волк, берет верх, задирает мою ночнушку, ласкает мою грудь и живот, входит в меня. Я чувствую, как будто меня пожирает какой-то дикий зверь» [Нигро, 2019]. Она заключает: «Должно быть место, где твое желание и мой страх сольются воедино. Мы просто должны его найти, ты и я. Чтобы отыскать его, у нас целая жизнь» [Нигро, 2019]. Но «спустя жизнь» мы слышим от Графини: «Разумеется, женщины другие, потому что женщина может заботиться о другом человеческом существе не только в момент сексуальной разрядки. Секс – только часть ее любви. Для мужчины секс – это всё. В молодости ты иной раз был любящим и романтичным, но влюблен ты был в предвкушение. Грезил утомлением страсти. Теперь, когда я старая, любви в твоей душе не осталось, хотя время от времени ты забираешься на меня в темноте, как большой вонючий медведь» [Нигро, 2019].

Таня, наблюдая очередную ссору родителей, выносит приговор их паре: «Это бесполезно. Одно непонимание цепляется за другое, пока не завязывается узел, распутать который невозможно» [Нигро, 2019]. И все же Толстые одержимы любовью друг к другу – в любом временном пространстве. «Любовь между мужчиной и женщиной по большей части иллюзия. Моя жена сводит меня с ума», – делится Толстой в беседе с Чеховым [Нигро, 2019]. Но испытывая к Графине раздражение, называя ее сумасшедшей, Толстой одновременно переживает за ее здоровье, поддается ее манипуляциям, посредством которых Графиня заставляет его ревновать, – и ревнует ее. Наконец, несмотря на свой побег из дома, перед самой смертью Толстой хочет видеть только ее. Графиня в

свою очередь выражает отчаянное желание увидеть супруга на пороге его смерти и готова добиться этого любым способом. Последняя реплика умирающего на станции Астапово Толстого обращена к сидящей рядом Графине: «Приходи завтра в кузницу. (Умирает)» [Нигро, 2019].

Нельзя не заметить, что в диалогах с мужем Соня и Графиня становятся для Льва и Толстого своего рода «зеркалом». Реплики жены писателя в обоих временах наполнены оценочными суждениями и точными замечаниями – она как будто демонстрирует ему его «отражение», подсвечивая сложность и противоречивость его личности: «Ты осуждаешь сладострастие, но твои руки постоянно тянутся ко мне»; «Ты проповедуешь вселенскую любовь, а твои лошади подыхали от голода»; «Ты злишься, когда тебе присылают подарки, но проявляешь безразличие, когда они (крестьяне. – М. Г.) стреляют в садовника» [Нигро, 2019]. Прожив в браке с Толстым всю жизнь, зная его лучше всех остальных, она словно ставит перед мужем «зеркало» и буквально заставляет его не только посмотреть на себя со стороны, но и заглянуть в глубины его души.

Бинарная оппозиция, являющаяся едва ли не основной во всей зеркальной структуре пьесы – «Толстой – Король Лир». Главное ее отличие – слияние двух, на первый взгляд, противоположностей в единое целое.

Эпиграфом к произведению Нигро стала фраза из шекспировского «Короля Лира»: «Фратеретто зовет меня и говорит, что Нерон – рыбак на озере тьмы. Молись, дурачок, и остерегайся злого духа» [Нигро, 2019]¹.

Традиционно этот шекспировский образ «Нерона-удильщика» возводится к «Кентерберийским рассказам», однако у Чосера речь идет не о посмертной судьбе, а о жизненных привычках знаменитого тирана. А.А. Смирнов указывает на еще одну возможную параллель: «Предполагают, что это упоминание Нерона подсказано Шекспиру Рабле (английский перевод “Гаргантюа” появился в 1592 г.): см. “Гаргантюа”, книга II, гл. 30, где Эпистемон рассказывает о времяпрепровождении в царстве мрака вели-

¹ Реплика принадлежит Эдгару, ради спасения своей жизни притворяющемуся безумным бродягой Бедным Томом. Ср. в переводе Б. Пастернака: «Фратеретто зовет меня. Он говорит, что Нерон промышляет рыбачеством у озера тьмы на том свете. Молись, дурачок, и остерегайся нечистого» [Шекспир, 1960, с. 506].

ких грешников мира сего. Но у Рабле Нерон играет на флейте, а на удочку ловит (и не рыб, а лягушек) император Траян» [Смирнов, 1960, с. 686]. Примечательно также, что судьба Нерона переключается с судьбами старших дочерей Лира: император убил собственную мать ради сохранения власти [Тацит, 1993, с. 241–244]¹. Нигро ставит Толстого в один ряд с грешниками прошлого, называя его «рыбаком на озере тьмы».

При изучении оппозиции «Толстой – Король Лир» важно учитывать реальное отношение русского писателя к творчеству Шекспира и в особенности к этой его пьесе. В очерке «О Шекспире и о драме» (1904), Толстой критикует творчество Шекспира на примере его пьесы «Король Лир» как «одной из наиболее восхваляемых его драм» [Толстой, 1983, с. 259].

Толстой пишет о несоответствии пьесы Шекспира законам драмы, «установленным теми самыми критиками, которые восхваляют Шекспира» [Толстой, 1983, с. 279]. Он анализирует действия героев и не находит в них ни логики, ни правдоподобия: «Лиру нет никакой надобности и повода отречься от власти. И также нет никакого основания, прожив всю жизнь с дочерьми, верить речам старших и не верить правдивой речи младшей; а между тем на этом построена вся трагичность его положения» [Толстой, 1983, с. 279]. Толстой также убежден, что действующие лица пьесы поступают не соответственно своим характерам, а хаотично [Толстой, 1983, с. 280–281]. Персонажи Шекспира, пишет Толстой, постоянно делают и говорят «то, что не только им не свойственно», но и ни для чего не нужно. Пьесу «Король Лир», с ее «сумасшествием, убийствами, выкалыванием глаз, прыжком Глостера, отравлениями, ругательствами» мог написать только человек, «совершенно лишенный чувства меры и вкуса», так безжалостно изуродовавший старую драму «King Lear» [Толстой, 1983, с. 293].

Кроме того, действующие лица в «Короле Лире» изображаются большей частью не драматическим способом, состоящим в том, чтобы «заставить каждое лицо говорить своим языком», а эпическим – посредством рассказа одних лиц про свойства других. «У Шекспира отсутствует главное, если не единственное средство изображения характеров, “язык”, то есть то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком. <...> Речи

¹ По версии Чосера – из любопытства, стремления к знанию о том, где он был зачат и пребывал до рождения.

одного лица можно вложить в уста другого, и по характеру речи невозможно узнать того, кто говорит» [Толстой, 1983, с. 282].

И самое важное – Толстой обвиняет Шекспира в безнравственности его пьес. В них он находит «самое низменное, пошлое мирозерцание, считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презиращее толпу, то есть рабочий класс, отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные стремления, направленные к изменению существующего строя» [Толстой, 1983, с. 300]. Таким образом, «произведения Шекспира не отвечают требованиям всякого искусства, и, кроме того, направление их самое низменное, безнравственное» [Толстой, 1983, с. 300].

В пьесе Нигро эти мысли Толстого выражены в репликах действующего лица. В дружеской беседе с Тургеневым он высказывает свои суждения о пьесе «Король Лир» следующим образом: «Безнравственная, невероятная, нелепая. Эгоистичный старик делит наследство своих детей, они спорят из-за него в бунт, все сходит с ума в лачуге, а потом они умирают» [Нигро, 2019].

Однако интертекстуальные связи между драмой Нигро и шекспировской пьесой отчетливо прослеживаются и не ограничиваются одним эпиграфом и текстуальными отсылками к статье Толстого. Деревенская дурочка у Нигро своей эксцентричностью напоминает шекспировского Шута. Оба с сарказмом комментируют происходящее и предрекают исходы событий. Например, у Шекспира в сцене во дворе замка герцога Альбанского, когда Лира уже отвергла одна дочь и он собирается навестить вторую, Шут, в свойственной ему манере чудака, вскользь подмечает: «А зачем улитке домик, я знаю. <...> Чтобы было куда всовывать голову, а не подставлять ее под удары дочерям вместе с незащищенными рожками» [Шекспир, 1960, с. 472]. Тем самым Шут предсказывает столь же холодный прием Реганы, как и Гонерильи. Деревенская дурочка у Нигро в той же манере произносит пророческие фразы. «Вам лучше уйти в дом. Надвигается гроза. Вы простудитесь», – внезапно говорит она Толстому в одной из сцен, намекая на обстоятельства его будущей смерти [Нигро, 2019]. Нигро проводит не только явные, но и едва заметные параллели. Например, прокрутка колеса Чертковым [Нигро, 2019] напоминает о воззвании Кента к судьбе: «К удаче поверни мне колесо!» [Шекспир, 1960, с. 477].

Но главное, в драме Нигро в образе Толстого, как в зеркале, отражается шекспировский король Лир. Это находит выражение как в общих для обеих пьес мотивах безумия и бегства в бунт в

кульминационные моменты фабул, так и в мелких, но значимых деталях. Предсмертная просьба Лира: «Мне больно. Пуговицу расстегните...» [Шекспир, 1960, с. 567] – корреспондирует с репликой Толстого, на смертном одре успокаивающего дочерей: «В мире много хороших людей помимо Льва Толстого. Когда распинали Христа, суматохи было куда меньше. Можешь ты расстегнуть эту пуговицу?» [Нигро, 2019].

Слова Толстого после кончины дочери Маши также явным образом отсылают к шекспировской пьесе: «Я видел старика, держащего на руках труп бледной молодой женщины. Я словно смотрел какую-то ужасную пьесу. Тщеславный, глупый старый безумный король сжимает в объятиях свою мертвую любимую дочь и воет от горя, но не раздавалось ни звука. Как я ненавижу этот театр» [Нигро, 2019].

Нигро подсвечивает сходство между Лиром и Толстым в своей пьесе: «Толстой ненавидел “Короля Лира”, наговорил об этой пьесе много недоброго, но его жизнь в некоторых аспектах стала искаженным отражением этой пьесы, включая и трех дочерей» [Нигро, 2019]. Неприязнь же Толстого к Шекспиру – не что иное, как непринятие Толстым той части его собственной личности, которая жаждет отказа от категорий нравственности и безнравственности. «Было в нем <...> сильное подозрение, что искусство тривиально и не является сущностью человеческого существования. Но было в нем также стремление создавать, которое выходило за рамки всех его нравоучительных заявлений» [Нигро, 2019].

В этой точке зеркального лабиринта мы подходим к еще одной оппозиции: «Художник – Моралист», – тесно связанной с оппозицией «Искусство – Неискусство». Согласно Нигро, Толстой был убежден в том, что истинная ценность искусства заключается в его способности множить добро, в то время как творчество, не имеющее этой цели, обречено на забвение, и поэтому для Толстого подлинное искусство неразделимо с христианскими ценностями.

Существенную роль в творческом процессе Толстого играли анализ и осмысление воспринятого и прочитанного. Однако критическое отношение к искусству, уклоняющемуся от истинного «человеческого направления», вызывало в нем сомнения и в ценности своего творчества. В разговоре с Тургеневым еще юный Лев говорит: «...какой смысл создавать произведения искусства, если ты смертен и обречён покинуть этот мир? Этические принципы, поиск Бога, вот что действительно важно. <...> Искусство – прибежище заурядности и трусости. Какая-то польза от него есть

лишь для подтверждения христианских ценностей. К примеру, эта глупая пьеса “Король Лир”, с которой носятся и боготворят все эти болваны, и которая никоим образом не благоприятствует распространению христианских ценностей, на самом деле чудовищное расточительство бумаги и чернил» [Нигро, 2019]. Но эта мысль Толстого – скорее еще не убеждение, а только рассуждение. Во время беседы писатели раскачиваются на доске-качелях, что создает визуальный намек на движение мысли с большой амплитудой – от одного тезиса к противоположному.

В душе Толстого, как считает Нигро, шла постоянная борьба между его моралистическим видением мира и стремлением к художественному творчеству. Конфликт между проповедническими устремлениями и творческой натурой выливался в создание гениальных произведений, которому, однако, сопутствовали моральные сомнения и переживания [Нигро, 2019].

И тут можно отметить наличие в пьесе Нигро отчетливой параллели между творческой и семейной линиями в жизни Толстого. В пьесе юная Соня, обескураженная дневниковыми записями Льва, задает своему возлюбленному вопрос: «Кем выглядит тот, кто всё время прелюбодействует в борделях, а в коровнике заваливает на сено молочниц?» Лев дает ей ответ-самохарактеристику: «Человеком со множеством недостатков, который хочет стать честным и порядочным и быть верным и любящим мужем» [Нигро, 2019]. Уже в этой реплике положено начало образу писателя, сражавшегося с самим собой, и с годами эта борьба усиливалась, достигнув грани безумия в старости. Тонко чувствуя супруга и его душевную борьбу, Соня предпринимает попытки анализа и его творческого пути: «Твой роман прекрасный. Я смеюсь и трепещу, когда переписываю его. <...> Когда ты начинаешь проповедовать по части истории, мне приходится щипать себя, чтобы не уснуть. Тебе следует в большей степени сосредоточиться на людях и уделять меньше внимания истории. <...> Люди и есть история» [Нигро, 2019].

Нигро демонстрирует, как религиозное мировоззрение великого писателя противоречило его желанию заниматься искусством. Решение этого конфликта Толстой видит в соединении религии и искусства, когда второе служит первой. В то же время Толстой постоянно подвергает сомнению то, о чем говорит. Это снова рождает в нем мучительные внутренние противоречия. Вместе с тем на этом основан толстовский непрерывный поиск истины, поиск просвета во тьме человеческой души, в том числе своей собствен-

ной. Мысль о том, что сердце человека – это темный лес, звучит в пьесе дважды, и оба раза в репликах Толстого. «Сердце – еще один темный лес», – говорит он в разговоре с Машей, когда та спрашивает его, почему новость о выздоровлении супруги его расстроила [Нигро, 2019]. «Никому не дано право судить о том, как горюет другой. Никто не может измерить горе другого. Сердце другого – темный лес», – оправдывается Толстой перед Графиней, когда та обвиняет его в равнодушии к смерти их сына [Нигро, 2019]. Софья Андреевна в свою очередь заключает: «Великий писатель полон противоречий, потому что постоянно исследует мир и свою душу, и всё время обнаруживает что-то новое» [Нигро, 2019].

Темнота за пределами сцены, «озеро тьмы», это еще и человеческая душа, из глубин которой Толстой жаждал извлечь основные принципы ее организации, а также нормы и законы, которым она должна подчиняться. Толстой предстает здесь своего рода «охотником», рыболовом: он изучает законы души – как чужой, так и собственной. В духовных учениях он искал свет, способный прогнать тьму этого мистического озера. Отсюда проистекают и его эстетические теории, привлекательные, по мнению Нигро, лишь до тех пор, пока писатель не начинает применять их к конкретным произведениям, называя морально неприемлемым большую часть творчества таких мастеров, как Данте, Шекспир и Бетховен [Нигро, 2019].

В пьесе «Рыбак на озере Тьмы» Нигро создал образ великого русского писателя, находящегося в непрерывном поиске истины. Взяв за основу концепт похожих противоположностей, драматург воплотил в пьесе идею об иллюзии объективности: то, что мы видим, не есть сам предмет, а лишь отраженный от него свет. В то же время полное отсутствие света, так называемое озеро тьмы – это и есть объективность, но человеку – она недоступна. Толстой был одним из тех, кто стремился ее познать, пойти против законов зеркального лабиринта и выйти из него, добравшись до истины.

Список литературы

1. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика. Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.

3. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.
4. *Нигро Д.* Рыбак на озере тьмы / пер. В. Вебера. – 2019. – URL: <https://www.litres.ru/book/don-nigro/rybak-na-ozere-tny-48800979/> (дата обращения: 30.03.2024).
5. *Смирнов А.А.* Примечания к тексту «Короля Лира» // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. – Москва : Искусство, 1957–1960. – Т. 6. – 1960. – С. 684–686.
6. *Тацит К.* Сочинения : в 2 т. – Москва : Ладомир, 1993. – Т. 1. – 736 с.
7. *Толстая С.А.* Дневники : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1978. – Т. 1. – 606 с. ; Т. 2. – 669 с.
8. *Толстой Л.Н.* О Шекспире и о драме // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. – Москва : Художественная литература, 1983. – Т. 15. – С. 258–314.
9. *Шекспир У.* Король Лир // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. – Москва : Искусство, 1957–1960. – Т. 6. – 1960. – С. 427–570.
10. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2007. – 502 с.
11. *Constantinidis S.E.* Playwriting and the masks of history : an interview with playwright Don Nigro // Journal of dramatic theory and criticism. – Univ. of Kansas, 1993. – Vol. 8. – P. 149–158.
12. Don Nigro // Samuel French website [electronic resource]. – URL: <https://web.archive.org/web/20121113044651/http://www.samuelfrench.com/author/2375/don-nigro> (date of access 30.12.2024).
13. *McGhee J.* Labyrinth : the plays of Don Nigro. – Lanham, Md. : Univ. press of America, 2004. – 252 p.
14. *McGhee J.* Labyrinth 2 : plays by Don Nigro, 2001–2011. – Lanham, Md. : Univ. press of America, 2013. – VII, 162 p.
15. Play Award finalists // The New York Times. – 1984. – November 5. – Section C. – P. 16.
16. *Szymkowitz A.* I Interview Playwrights Part 174 : Don Nigro // Szymkowitz A. 1100 Playwright Interviews [electronic resource]. – 2010. – 21.05. – URL: <https://aszym.blogspot.com/2010/05/i-interview-playwrights-part-174-don.html> (date of access 30.03.2024).

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 82-1/-9

DOI: 10.31249/lit/2025.02.12

КОРОБКИНА М.Е.¹ ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА СТИВЕНА КИНГА «КЛАТБИЩЕ ДОМАШНИХ ЖЫВОТНЫХ»[©]

Аннотация. В исследовании предпринимается попытка жанрового определения романа Стивена Кинга «Клатбище домашних животных» как экзистенциальной притчи. Несмотря на то что Кинг является признанным «королем ужасов», он не ограничивается возможностями жанра хоррора, наделяя роман универсальным, общечеловеческим смыслом. В основе «Клатбища...» лежит авторская интерпретация мифа об Иове – человеке, который подвергся божественному испытанию на верность лишениями и страданиями. Симптоматично, что Книга Иова при этом считается образцом притчи с ярко выраженной экзистенциальной проблематикой. Главный герой романа Кинга, Луис Крид, подобно Иову, сталкивается с потерями и искушениями на пути к смирению перед замыслом высших сил, что дает основания для упомянутого жанрового определения текста. В отличие от ветхозаветного персонажа, американский врач оказывается неспособен пережить гибель родных и, вдохновленный мифами о спасении от смерти, стремится ее победить, преодолеть, не выдерживая ниспосланных ему испытаний.

Ключевые слова: жанр; литература ужасов; экзистенциальная притча; Кинг; Иов; пограничная ситуация.

Для цитирования: Коробкина М.Е. Жанровая специфика романа Стивена Кинга «Клатбище домашних животных» // Социальные и гума-

¹ **Коробкина Мария Евгеньевна** – магистрант, Южный федеральный университет. Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации. Кафедра отечественной и зарубежной литературы; ORCID: 0009-0002-3322-0571; korobkina@sfnu.ru

© Коробкина М.Е., 2025

нитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 2. – С. 216–225. – DOI: 10.31249/lit/2025.02.12

Поступила: 10.12.2024

Принята к печати: 10.02.2025

KOROBKINA M.Ye.¹ Genre specifics of Stephen King’s novel *Pet Sematary*

Abstract. The study attempts to define Stephen King’s novel *Pet Sematary* as a dark existential parable. Even though King is a recognized “king of horror”, he does not limit himself to the possibilities of the horror genre, endowing the novel with a universal, all-human meaning. At the heart of *Pet Sematary* is the author’s interpretation of the myth of Job – a man who was subjected to the divine test of loyalty by hardship and suffering. The Book of Job is taken as a model of an existential parable. The protagonist of King’s novel, Louis Creed, like Job, faces loss and temptation on the path of resignation to the plan of higher powers, which gives grounds for the mentioned genre definition of the text. Unlike the Old Testament character, the American doctor finds himself unable to survive the death of his relatives and, inspired by myths of salvation from death, strives to defeat it, to overcome it, notwithstanding the trials sent down to him.

Keywords: genre; horror literature; existential parable; King; Job; limit situation.

To cite this article: Korobkina, Maria Ye. “Genre specifics of Stephen King’s novel *Pet Sematary*”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2025, pp. 216–225. DOI: 10.31249/lit/2025.02.12 (In Russian)

Received: 10.12.2024

Accepted: 10.02.2025

Актуальным направлением современных литературоведческих исследований является изучение жанровой специфики текстов массовой литературы [Асанова, 2020; Шалимова, 2022]. Во многих работах высказывается тезис о том, что у истоков массовых сюжетов – «высокие» литературные традиции [Жаринов,

¹ **Korobkina Maria Yevgenievna** – master’s student, Southern Federal University. Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication. Department of Russian and Foreign Literature; ORCID: 0009-0002-3322-0571; korobkina@sfedu.ru

© Korobkina M.Ye., 2025

2018; Липинская, 2021]. Эта мысль восходит к Ю.М. Лотману, который писал о способности массовых сюжетов «сохранять формы» и жанры прошлого [Лотман, 1993, с. 381]. Неудивительно, что сейчас массовая литература анализируется в плане ее жанрово-тематических разновидностей, основанных на том или ином каноническом тексте или жанре. Так, роман ужасов (или хоррор-роман) нередко возводится к классическому готическому роману. Ссылаясь на западных ученых П.М. Саммона, Л. Персона и Р. Хаджи, исследователь массовой беллетристики Е.В. Жаринов [Жаринов, 2018, с. 43] утверждает, что литература ужасов начинается с романов «Замок Отранто» Г. Уолпола и «Монах» М. Льюиса, написанных во второй половине XVIII в.

Материалом нашего исследования стал хоррор-роман «Клатбище домашних животных» Стивена Кинга, признанного «короля ужасов». Автор считает его «самым страшным из всех <...> написанных» [Кинг, 2017, с. 9] – во многом благодаря тому, что он основан на личном опыте осмысления смерти и страха за жизнь близких людей. Это произведение в отечественном литературоведении, на наш взгляд, недостаточно изучено: некоторые работы исследуют лингвистические аспекты текста [Дзюбенко, Киселева, 2020], мифологические отсылки [Новикова, Яценко, 2018; Селиванова, 2020], однако жанровую поэтику и сложную мифопоэтическую структуру отечественные литературоведы до настоящего времени не рассматривали, анализируя «Клатбище...» исключительно как хоррор-роман.

Однако, несмотря на исследовательскую традицию строго ограничивать жанровый потенциал массовой литературы, недостаточно трактовать это произведение только как пример литературы ужасов, несущий многослойные культурные реминисценции из классических готических романов (в частности «Франкенштейна» М. Шелли). На примере «Клатбища...» мы продемонстрируем, что «король ужасов» Стивен Кинг не довольствуется возможностями одного жанра – он наполняет роман универсальным, общечеловеческим, экзистенциальным смыслом, свойственным романам-притчам.

Стоит отметить, что в целом на присутствие в литературе ужасов экзистенциальной проблематики исследователи уже не раз обращали внимание. Важную роль в установлении статуса жанра и его отделении от «низового» пласта литературы сыграло эссе Г. Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе» (*Supernatural Horror in Literature*, 1927). На размышления писателя ссылает-

ся А.А. Липинская, говоря о «выходе [хоррора] на экзистенциальную проблематику» [Липинская, 2021, с. 302]. Исследовательница отмечает, что хоррор-литература исследует «ужас» как фундаментальную философскую, эстетическую категорию, осмысляет жуткое в самом широком контексте, это и позволило реабилитировать жанр в XX в. Можно добавить, что исследуемый в литературе ужасов страх соотносится с экзистенциальным «ангстом» (angst) – космическим «ужасом» от осознания иррациональности жизни.

Для нашего исследования также важно, что экзистенциальная проблематика и поэтика ужасов часто связаны с притчевой жанровой доминантой. Симптоматично, что в качестве притч в XX–XXI вв. исследуются и крупные художественные формы: романы Ф. Кафки, Г. Гессе, Ю. Мисимы, У. Голдинга [Лескова, 2015] – так каноничная трактовка этого жанра (короткий рассказ с поучительным смыслом) претерпевает эволюцию, сохраняя в качестве его образного ядра аллегоричность. В энциклопедии под редакцией А.Н. Николюкина образцом романа-притчи названа «Чума» А. Камю [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001, с. 406], поскольку в этом произведении аллегорически изображается угроза для всего человечества, от которой невозможно спастись, а открытый финал произведения дает понять, что проблема «чумы» никогда не исчезнет – настолько хрупко человеческое существование.

С символическими и аллегорическими смыслами связывает жанр хоррора и сам Стивен Кинг: «Роман ужаса потому вызывает у нас интерес, что с помощью символов он помогает нам высказать то, в чем мы боимся признаться самим себе...» [цит. по: Жаринов, 2018, с. 83]. Так, аллегоричность и символичность «любого повествования в жанре horror» [Жаринов, 2018, с. 83] определяет его своеобразную «притчевость».

Таким образом, произведения в жанре хоррора близки и экзистенциальной проблематике, и жанру притчи. Такая исследовательская перспектива позволяет нам предположить, что «Клатбище домашних животных» можно прочесть не только как один из текстов литературы ужасов, но и как мрачную экзистенциальную притчу. Основу этой притчи мы видим в уникальной авторской интерпретации мифа об Иове – человеке, подвергнутом божественному испытанию на стойкость через потери и безутешные страдания. Отметим, что С. Кьеркегор, один из первых теоретиков экзистенциализма, считал, что эта ветхозаветная история насквозь пропитана экзистенциальной проблематикой [Кьеркегор, 2011].

Сам же Иов называет свою историю притчей: «Он поставил меня притчею для народа и посмешищем для него» (Иов 17:6). Итак, преломление в тексте «Клатбища...» содержания Книги Иова позволяет нам рассмотреть этот роман сквозь призму экзистенциальной проблематики и соответствующей ей поэтики, а универсальность тех противоречий, с которыми сталкивается главный герой, в свою очередь, говорит об аллегоричности, «притчевости» текста.

Как и в истории Иова, в центре сюжета «Клатбища...» находится герой, проходящий через множество жизненных испытаний. Луис Крид, преуспевающий врач, вместе с семьей переезжает в небольшой городок Ладлоу, где его ожидает череда несчастий: от смерти пациента до гибели близких людей. И лишения Луиса, и потери Иова не мотивированы ничем, кроме своего рода проверки их стойкости.

Симптоматическим сходством обладает структура этих испытаний для обоих героев: сначала у них умирает скот (домашние животные). Вестник злосчастья говорит Иову: «...огонь Божий упал с неба и опалил овец; Халдеи... бросились на верблюдов и взяли их» (Иов 1:16–17). У Кинга же кот дочери Луиса Крида гибнет на трассе перед домом: «Черч переходил дорогу – Бог знает, зачем, – и машина или грузовик ударила его, сломала шею и отбросила на лужайку Джуда Крэндалла» [Кинг, 2017, с. 88].

Затем масштаб испытаний героев резко меняется, трагедия становится глубже, страдание – невыносимее. Иову сообщают о гибели детей: «...дом упал на отроков, и они умерли, и спасся только я один, чтобы возвестить тебе» (Иов 1:19). На той же дороге, что и кот Черч, трагически погибает сын Луиса: «инерция бега вынесла Гейджа прямо на дорогу, где на него налетел грузовик, ревуший и сверкающий желтыми бортами» [Кинг, 2017, с. 252].

Праведность Иова и Луиса, их бескорыстное желание быть опорой страждущим не только сближают героев, но и делают произошедшее с ними несправедливым с точки зрения неверующего или усомнившегося. Иов вспоминает, что «был глазами слепому и ногами хромоту» (Иов 29:15), «спасал страдальца вопиющего и сироту беспомощного» (Иов 29:12) – помогал всем нуждающимся, порой жертвуя собой. Луис – представитель благородной «помогающей» профессии, врач, спасающий людей от болезней и несчастных случаев не только на работе, но и дома – в кругу семьи и соседей: «Хочу поблагодарить вас за все... вы спасли мне жизнь», – говорит старушка Норма, которую Крид уберег от смерти в канун дня Всех Святых [Кинг, 2017, с. 156].

Иов при этом остается идеалом покорности и безропотности, в ответ на все лишения он произносит: «...наг я вышел из чрева матери моей, наг и возвращусь. Господь дал, Господь и взял» (Иов 1:20). Софистическими речами Иова пытаются искушить Елифаз, Вилдад, Софар и Елиуй, но Иов, не желая тратить время на споры с «друзьями», вопрошает Господа в попытках узреть справедливость божественного решения и ни разу не опускается до богохульства, несмотря на подстрекательство жены.

Образ Луиса нельзя воспринимать в отрыве от мотивов искушения, вопрошания и поиска причин божественных действий, мировой справедливости, которые не только связывают его с фигурой Иова, но и помещают в важную для экзистенциальной поэтики «пограничную ситуацию», в которой он осознает необратимость и непобедимость смерти.

Любопытно, что сам текст «Кладбища...» дает основания для его интерпретации как переосмысления мифа об Иове: в тексте упоминается этот библейский персонаж. Видя концентрические круги, в которые складываются могилы на кладбище домашних животных, Луис вспоминает метафору неисповедимого божественного замысла, использованную в Книге Иова: «...и, вероятно, именно она была тем вихрем, о котором в иудейской Библии Господь говорил Иову» [Кинг, 2017, с. 366]. Структуру первобытного вихря повторяют и ритуальные каменные кучи на древнем индейском кладбище, способном возвращать умерших из могил: «Здесь, на вершине этой каменной плоскости, повернувшись к... черной бездне... лежала гигантская спираль» [Кинг, 2017, с. 426].

Индейское кладбище, расположенное прямо за кладбищем домашних животных, и становится для Луиса сильнейшим искушением. О таинственной силе захоронений Криду рассказывает сосед Джад, старожил Ладлоу, знающий множество легенд об этом месте. Согласно поверьям микмаков, земля этого кладбища обладала мистической способностью возвращать мертвых к жизни, но с приходом колонизаторов утратила волшебные свойства, став бесплодной: «...потом и сами микмаки перестали сюда ходить. Один из них сказал, что встретил здесь Вендиго, и земля испортилась» [Кинг, 2017, с. 99].

Дух-людоед, который «подстерегает людей и нападает на них», в мифопоэтическом смысле символизирует жестокое истребление индейского народа – так в романе возникает актуальная для американской литературы тема. Могильники микмаков обернулись против завоевателей, поэтому к жителям Ладлоу, похоро-

нившим животных и даже людей на этом кладбище, вернулись зомби, лишенные души, но сохранившие тело. В этом контексте загадочная одержимость Луиса индейским кладбищем объясняется не только экзистенциальным страхом смерти и нежеланием мириться с ней, но и расплатой за коллективный грех надругательства над культурой и землей индейцев. Так библейский сюжет наслаивается на современную проблематику.

Для экзистенциальной интерпретации Книги Иова важен мотив вопрошания, отчаянного обращения к Богу: «На что дан свет человеку, которого путь закрыт, и которого Бог окружил мраком?» (Иов 3:23). Хотя Божий глас и звучит в финале притчи, на вопросы Иова Он не дает ответа, Господь снисходит только до осуждения и обличения софистов. Человеческое незнание обусловлено необходимостью поддерживать ужас перед неземной силой Бога: «страх Господень есть истинная премудрость» (Иов 28:28).

Искусителем Луиса оказывается не только Джад – в романе воплощением богоборчества становится дочь героя Элли. Ее размышления отражают примитивное детское восприятие смерти, однако удивляют читателя глубиной религиозных оснований подобного бунта: «Я не хочу, чтобы Черч умирал! Он мой! Он не Бога! Пусть Бог заведет себе кота!»; «...буду просить Бога, чтобы он вернул Гэджа... Бог сможет его вернуть, если захочет... В воскресной школе учитель рассказывал нам про Лазаря. Он умер, а Иисус вернул его к жизни...» [Кинг, 2017, с. 181]. В этом аспекте именно Элли оказывается близка Иову вопрошанием, но ее духовные поиски неизменно отзываются и в отце. Луис не может пережить смерть сына и ищет причины столь жуткого поворота судьбы: «почему Бог взял именно его, не знаю, не могу понять...» [Кинг, 2017, с. 276]. Его воззвания о помощи и утешении не находят ответа, вопросы становятся риторическими: «Он не знал причины – один Бог знал ее»; «Имя Божие могло помочь в романах о духах и вампирах. Но что ему-то делать, скажет ли это Бог?» [Кинг, 2017, с. 299].

Новозаветный сюжет о Лазаре не раз актуализируется в романе: Кинг даже помещает отдельные части Евангелия от Иоанна в эпиграфы частей «Кладбища...». Словно навязчивая идея, образ Лазаря, воскресенного Иисусом, и перформатив «Лазарь, иди вон» то и дело возникают в голове Луиса, мотивируя его на подобный ритуал – вновь и вновь отправляться на кладбище микмаков – сначала с трупом кота, завернутым в мусорный пакет, а затем и с телом собственного сына, тайно выкопанным из свежей

могилы: «это место... тебя не отпускает» [Кинг, 2017, с. 199]. В контексте иудео-христианских реминисценций вновь возникает мотив искушения – зомби-кот Черч обретает змеиные черты, становится похож на «чудовищного змея» [Кинг, 2017, с. 200], а дух Вендиго, который мерещится Луису на пути к кладбищу, имеет раздвоенный язык и чешуйчатую кожу [Кинг, 2017, с. 453].

Итак, Луис Крид, чье мировосприятие неразрывно связано с несколькими слоями мифологических претекстов – иудео-христианского (сюжет о Лазаре) и индейского (поверья микмаков о силе кладбища), – оказывается не в силах смириться со смертью, объяснить ее феномен подрастающей дочери, сообщив о гибели любимого кота на трассе, и сам открывает себя череде дьявольских искушений, хороня на древнем кладбище даже собственную жену.

Крид постепенно сходит с ума, буквально одурманенный мифами о спасении от смерти. Сама фигура Богочеловека, Иисуса, воскрешающего Лазаря, вера в евангельский сюжет и дорога к кладбищу микмаков, проходящая прямо за его домом, искушают Луиса: «...в том, чтобы оживить мертвое существо, есть какая-то претензия на то, чтобы стать Богом...» [Кинг, 2017, с. 198]. На это указывает и сам автор в посвящении романа: «...люди верят в то, что человек создан по образу и подобию Божию... что Бог также подобен человеку...» [Кинг, 2017, с. 8].

В отличие от Иова, чье благоговение перед Господом чисто и непоколебимо, Луис Крид испытание лишениями не проходит. Ему мешает вера в борьбу со смертью, подпитанная превратно понятыми иудео-христианскими сюжетами и давно потерявшими действительную силу индейскими ритуалами.

В то же время у главного героя «Кладбища...» уникальный путь страдания – через разрушение надежд об успешном воскресении родных. Если Иову в финале Господь возвращает всё потерянное вдвойне, воздаст ему за безропотность, то Крид теряет членов семьи одного за другим. Целью экзистенциальной притчи Кинга становится попытка выяснить те «пределы ужаса, который может испытывать человек», «до каких границ кошмарного может дойти человеческий рассудок, оставаясь при этом здоровым и дееспособным» [Кинг, 2017, с. 269]. И это вновь отсылает непосредственно к размышлениям Иова, который, стоически смиряясь с утратами, говорит о возможностях человеческого терпения, способности выносить боль: «Человек полагает предел тьме и тщательно разыскивает камень во мраке и тени смертной» (Иов 28:3).

Таким образом, Луис Крид, попадая в пограничную ситуацию, не может успешно выйти из нее, сбегает в иллюзию религии, цепляется за любую возможность избежать смерти, пытается отрицать смерть как таковую. Фигура главного героя оказывается универсальной, аллегоричной – Кинг пишет о вечной человеческой слабости, о невозможности смириться с потерей родных людей. Символичность образов и экзистенциальное испытание героя позволяют нам трактовать «Клатбище...» как жуткую экзистенциальную притчу о смерти. Мрачной моралью текста Кинга становится мысль и о неспособности человека ни примириться со смертью, ни ее победить. Человека поглощает замкнутый круг экзистенциального страдания, из которого, в отличие от награжденного Господом Иова, он уже никогда не выберется.

Список литературы

1. *Асанова Э.Р.* Жанровая специфика произведений Дэниела Силвы о Габриэле Аллоне : дис. ... к. филол. н. / ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского». – Симферополь, 2020. – 246 с.
2. *Дзюбенко А.И., Киселева С.С.* О репрезентации концепта «Страх» в романе С. Кинга «Кладбище домашних животных» : лексический аспект // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2020. – № 1/2. – С. 22–25.
3. *Жаринов Е.В.* Историко-литературные корни массовой беллетристики. – 2-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА, 2018. – 184 с.
4. *Кинг С.* Клатбище домашних животных / [пер. с англ. Т.Ю. Покидаевой]. – Москва : АСТ, 2017. – 480 с.
5. *Кьеркегор С.* Страх и трепет : диалектическая лирика Иоханнеса де Силенцио / пер. с дат. – Москва : Академический проект, 2011. – 153 с.
6. *Лескова Е.В.* Жанровая специфика притчи и мениппеи в романах Ф. Кафки «Процесс» и Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Вятского государственного университета. – 2015. – № 1. – С. 114–118.
7. *Литинская А.А.* Этюды о страшном : хоррор в современных исследованиях // НЛЮ. – 2021. – № 6. – С. 301–316. – URL: <https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2022/01/nlo-172-sorochan172bib.pdf> (дата обращения 23.10.2023).
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва : НПКС Интелвак, 2001. – 800 с.
9. *Лотман Ю.М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Ю.М. Лотман. Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992–1993. – Т. 3. – 1993. – С. 380–383.
10. *Новикова М.В., Яценко М.А.* Образы индейской мифологии в творчестве С. Кинга // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2018. – № 2 (29). – С. 67–71.

*Жанровая специфика романа Стивена Кинга
«Клатбище домашних животных»*

11. *Селиванова Д.И.* Мифология как основа произведений в жанре ужасов // Вопросы науки и образования. – 2020. – № 1 (85). – С. 80–84.
12. *Шалимова Н.С.* Поэтика романа инициации в современной литературе США // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – Т. 15, № 12. – С. 3800–3803.

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

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2025 – № 2

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

Подписано к печати 24.06.2024

Формат 60×84/16
Усл. печ. 14,25
Тираж 800 экз.

Цена свободная
Уч.-изд. л. 12,4
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: izdat@inion.ru

Отпечатано в типографии
АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, к. 6