

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 – 3

Издается с 1974 года
Выходит 4 раза в год
индекс серии 2.7

Учредитель
Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук

Редакционная коллегия серии «Литературоведение»:

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

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/2025.03.00
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 – 3

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

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

Editorial Board:

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

«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 (РИИЦ), 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 Doctor 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/2025.03.00

ISSN 2219–8784

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

История литературоведения и литературной критики

Лозинская Е.В. «Краткое изложение французского поэтического искусства» Пьера де Ронсара в компаративном контексте	9
Чавчанидзе Д.Л. Философия немецкого романтизма в работах В.Г. Белинского	27

Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение

Борисова А.С. Сочетание черт японской и западной культуры в романтизме эпохи Мэйдзи	37
Согомонян М.К. «Человек-амфибия» А. Беляева: к проблеме транскультурности	56

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература XIX в.

Русская литература

Ранчин А.М. Как зажигают звезду [Рецензия] – Рец. на кн.: Лямина Е., Самовер Н. Иван Крылов – Superstar: феномен русского баснописца	69
Шаврыгин С.М. «Органчик» М.Е. Салтыкова-Щедрина: референция и интенция когнитивного сюжетного сценария	79
Маньковский А.В. Программа «идеальной смерти» и ее осуществление в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов	96

Литература XX–XXI вв.

Русская литература

- Левченко Т.В. «Сквозь призму времени». Запрещенная рецензия литературного критика Ф.М. Левина на роман Булата Окуджавы «Бедный Авросимов» (1969) / повесть «Глоток свободы» (1971) 122
- Кудалина А.А. Осип Манделъштам в малых и больших зеркалах новейших русскоязычных исследований (Обзорная статья) 143

Зарубежная литература

- Курилов Д.О. Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе» Джеймса Джойса 154
- Абилова Ф.А. Готическая эстетика Дафны дю Морье. Новелла «Не оглядывайся» 174

Переводы и публикации

- Ауэрбах Э. Введение в романскую филологию / пер.: Долгокурова Н.М., Метелев М.С., Кудалина А.А., Потоцкая С.А., Кулаков С.С.; вст.: Долгокурова Н.М., Метелев М.С. 186

Филологический практикум

- Гусейнов А.С. Образ дома как «жуткого места» в видеоигре *Silent Hill 4: The Room* 205

CONTENTS

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

The history of literary studies and literary criticism

- Lozinskaya E.V. *L'Abregé de l'art poetique françois* by Pierre de Ronsard in comparative perspective 9
- Chavchanidze J.L. The philosophy of German Romanticism in the works of V.G. Belinsky 27

Literary relationships and influences, comparative literature

- Borisova A.S. Synthesis of Japanese and Western cultural traits in Meiji era Romanticism 37
- Sogomonyan M.K. *The Amphibian Man* by A. Belyaev: exploring transcultural phenomenon 56

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Nineteenth-century literatures

Russian literature

- Ranchin A.M. How to light a star. Book review: Lyamina E., Samover N. Ivan Krylov – Superstar: the phenomenon of the Russian fabulist 69
- Shavrygin S.M. “Organchik” by M.E. Saltykov-Shchedrin: the reference and intention of a cognitive plot scenario 79
- Mankovsky A.V. The program of the “ideal death” and its implementation in the cycle of lyrical dramas by Apollon N. Maikov of the 1850–1880s 96

Twentieth-and twenty-first-century literatures

Russian literature

- Levchenko T.V. *Through the Prism of Time*. A banned review by literary critic F.M. Levin of Bulat Okudzhava’s novel *Poor Avrosimov* (1969) / the story *A Breath of Freedom* (1971) 122

Kudalina A.A. Osip Mandelshtam in the small and large mirrors of the latest Russian-language studies (Review article)	143
---	-----

Foreign literatures

Kurilov D.O. Transformation of structures of Homeric epic in James Joyce's <i>Ulysses</i>	154
Abilova F.A. The Gothic aesthetics of Daphne du Maurier story <i>Don't Look Now</i>	174

Translations and publications

Auerbach E. Introduction to Romance philology studies (§§ 1–2) / transl.: Dolgorukova N.M., Metelev M.S., Kudalina A.A., Pototskaya S.A., Kulakov S.S.; intr.: Dolgorukova N.M., Metelev M.S.	186
--	-----

Philological workshop

Gusejnov A.S. The image of the home as creepy place in the video game <i>Silent Hill 4: The Room</i>	205
--	-----

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

УДК: 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2025.03.01

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.¹ «КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» ПЬЕРА ДЕ РОНСАРА В КОМПАРАТИВНОМ КОНТЕКСТЕ

Аннотация. В статье в сопоставлении с итальянской поэтической теорией анализируется небольшой трактат Пьера де Ронсара «Краткое изложение французского поэтического искусства». Дается общий историко-культурный контекст этого произведения и краткая характеристика самого текста. Демонстрируется своеобразие коммуникативной установки трактата. С помощью техники close reading выявляются не очевидные вне компаративного сопоставления особенности поэтической теории Ронсара (или французской поэтологии в целом): специфика социального аспекта представлений о поэзии, роль соревновательности как принципа организации поэтического сообщества, ронсаровские вариации топосов «первопоэты», «приятное ремесло», особенности прескриптивизма в трактате, следы знакомства Ронсара с поэтологическими идеями Аристотеля.

Ключевые слова: Пьер де Ронсар; поэтическое искусство; прескриптивизм; гораццианская и аристотелевская поэтологические традиции.

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

Для цитирования: Лозинская Е.В. «Краткое изложение французского поэтического искусства» Пьера де Ронсара в компаративном контексте // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 9–26. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.01

Поступила: 01.05.2025

Принята к печати: 31.05.2025

LOZINSKAYA E.V.¹ *L'Abbrégé de l'art poétique françois* by Pierre de Ronsard in comparative perspective

Abstract. The article analyzes Pierre de Ronsard's short treatise *Abbrégé de l'art poétique françois* in comparison with Italian poetic theory. The general historical and cultural context of this work and a brief description of the text itself are given. The uniqueness of the treatise's communicative attitude is revealed. Using the technique of close reading, features of Ronsard's poetic theory (or French poetology in general) that are not obvious outside of comparative perspective are revealed: the specificity of the social aspect of ideas about poetry, the role of competition as a principle of organizing a poetic community, Ronsard's variations of the topoi of "first poets", "pleasant craft", features of prescriptivism in the treatise, traces of Ronsard's acquaintance with the poetological ideas of Aristotle.

Keywords: Pierre de Ronsard; poetic art; prescriptivism; Horatian and Aristotelian poetological traditions.

To cite this article: Lozinskaya, Evgeniya V. "L'Abbrégé de l'art poétique françois by Pierre de Ronsard in comparative perspective", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2025, pp. 9–26. DOI: 10.31249/lit/2025.03.01 (In Russian)

Received: 01.05.2025

Accepted: 31.05.2025

Герметическое исследование национальной истории поэтик нередко приводит к тому, что игнорируется общность европейской поэтологической традиции, основанной на сложной и изменчивой системе общих мотивов, тем и топосов, которую А.Е. Махов назвал поэтологической *ars combinatorica* [Махов, 2010, с. 72]. Некоторые идеи в рамках замкнутого в одной культуре анализа могут

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

представляться очевидными, но при сравнении с инокультурным и при этом близким материалом обнаруживается, что, казалось бы, простое высказывание, не привлекающее внимания в национальном контексте, является необычным вариантом общеевропейской темы, расширяющим наше представление о ней. Интересна бывает и индивидуальная траектория развития каждой традиции: прояснение путей, которыми в нее входили различные формулировки, а наметить такую траекторию проще в сопоставлении с другими.

Предметом анализа в этой статье стал небольшой прозаический трактат главы французской поэтической школы «Плеяда» Пьера де Ронсара «Краткое изложение французского поэтического искусства» (*Abbrégé de l'art poétique françois*, 1565), рассмотренный в контексте поэтологических идей и понятий, существовавших в итальянских теориях поэзии. Трактат Ронсара был создан в переломный момент – в XVI в., когда Италия, а через нее и Европа в целом, заново открывали для себя «Поэтику» Аристотеля и одновременно переживали всплеск интереса к теории поэзии вообще. XVI век был назван «веком критики» в основном применительно к Италии, но в ту эпоху текстов о поэтике становится больше и во Франции: в первую очередь следует назвать «Французское поэтическое искусство» (*Art poétique François*, 1548) Тома Себилле, «Защиту и прославление французского языка» (*Défense et illustration de la langue française*, 1549) Жоашена Дю Белле, «Поэтическое искусство» (*Art poétique français*, 1555) Жака Пелетье дю Мана, диалог «Ронсар, или О поэзии» (*Ronsard, ou de la Poésie*, 1556) Луи ле Карона, «Краткое поэтическое искусство» (*Art Poétique reduict et abrégé*, 1554) Клода де Буасьера¹. Некоторые вопросы теории поэзии рассматривались в предисловиях к отдельным произведениям и сборникам лирики. Так Жан Де Ла Тай трактует искусство трагедии в предисловии к «Неистовому Саулу», Ронсар – эпическую поэзию в предисловии к «Франсиаде» и т.п.²

¹ Вопрос о национальной принадлежности «Семи книг о поэтике» Юлия Цезаря Скалигера довольно сложен. Во французских историях литературы этот труд, как правило, включается в национальную поэтологическую традицию, Б. Вайнберг, напротив, считает его частью традиции итальянской. Он написан на латинском языке, по происхождению Скалигер – итальянец.

² Французская поэтология эпохи Чинквеченто изучена несколько хуже итальянской, тем не менее исследования на эту тему имеются. Список важнейших научных работ, опубликованных до 2000 г., составлен Ж.-Ш. Монферраном [Monferran, 2000]. К нему следует добавить свежую работу самого автора библиографии [Monferran, 2011]. На русском языке см. соответствующий раздел главы

Тем не менее, по справедливому замечанию Дж. Кокинга, во Франции «теоретическое письмо ни в коем случае не стало модным литературным жанром само по себе, как это случилось в Италии, а кроме того, почти не было диспутов, предполагавших возражение на чей-то тезис и новый ответ на возражение, как это нередко делали итальянцы» [Cocking, 2005, p. 228].

Специфика культурно-исторического фундамента французских поэтологических текстов становится заметна на фоне итальянской традиции¹. Французская поэтология предшествующих веков занималась в основном небольшими поэтическими жанрами и стихосложением, как например, стихотворный «Пролог» Гийома де Машо (ок. 1371) к сборнику его сочинений или «Искусство слагать и сочинять песни, баллады, виреле и рондо» (*L'art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaulx*, 1392) Эсташа Дешана. Так называемые «великие риторики» XV – начала XVI в. также затрагивали преимущественно вопросы риторики, языка и музыки. Конечно, во всех этих текстах спорадически возникали более общие мотивы: божественное происхождение поэзии, роль вдохновения и мастерства, поэтическая слава и пр., а в эпоху Ренессанса на французскую поэтическую теорию некоторое влияние оказали «Генеалогия языческих богов» Дж. Боккаччо и идеи итальянских неоплатоников (особенно в части представлений о поэзии как способе выразить высшие истины посредством аллегории) [Стаф, 2021]. Тем не менее во Франции не сложилось мощной традиции «защиты поэзии» и ее поругания, что привело к отсутствию подробного философского обсуждения широкого спектра поэтологических проблем, столь характерного для Италии XIII–XV вв. В целом французскую традицию можно назвать заметно более «техничной», чем итальянскую.

Н.Т. Пахсарьян в «Европейской поэтике от античности до эпохи Просвещения» [Пахсарьян, 2010], некоторые аспекты французской поэтологии XVI в. рассмотрены Ю.Б. Виппером в книге о становлении Плеяды [Виппер, 1976, с. 95–135], а также И.Ю. Подгаецкой в статье о ее поэтике [Подгаецкая, 1967], отдельные вопросы и авторы проанализированы в нескольких недавних статьях [Стаф, 2021; Кропачева, 2020а, 2020б; Авдоница, 2021].

¹ В 1997 г. Группой по изучению французского Чинквеченто была проведена конференция на эту тему, материалы см. [Riflessioni ... , 1999]. Надо отметить, что уже первая конференция, проведенная этим коллективом, затрагивала вопрос связей Ронсара и Италии [Ronsard e l'Italia ... , 1988].

В XVI в. важнейшее отличие французской поэтологии от итальянской – отсутствие серьезной экзегетической работы с двумя ключевыми первоисточниками – «Посланием к Пизонам» и «Поэтикой» Аристотеля. Если Италия дала множество комментариев к этим двум авторам, то во Франции мы ничего похожего не наблюдаем. Французские поэтологи, разумеется, читали Горация, более того, пространный латинский комментарий Бадия Асцензия был опубликован в 1500 г. именно в Париже, но во Франции он не положил начало серьезному обсуждению «Послания», особенно в сопоставлении с другими текстами, поиску и интерпретации параллельных мест к «Поэтике» Аристотеля¹, которая была переведена на французский лишь в XVII в.² Вместе с тем нельзя забывать, что итальянские тексты во Франции переводились, издавались, становились объектом «плагиата» [Méniel, 2004, p. 89–90] и поэтому входили в круг чтения французских авторов XVI в. (см. например: [Jourde, Monferran, 2004]).

Трактат Ронсара был создан в 1565 г. и переиздан в конце века с небольшими исправлениями, об одном из которых будет сказано ниже (подробнее см. [Rouget, 2019]). По меркам итальянского Возрождения это очень маленький текст (и по словам самого Ронсара, он был написан за три часа! [прив. по: Rouget, 2019, p. 181]) – чуть меньше авторского листа; даже те произведения, которые трактовали частные вопросы, в Италии обычно были более пространными. «Поэтическое искусство» Ронсара изучено недостаточно, в вышеупомянутой библиографии Ж.-Ш. Монферрана приведена лишь одна работа [Huchon, 1989], где трактат рассматривается по отношению к гипотекстам – трудам Тома Себилле и Клода де Буасьера.

«Краткое изложение» разбито на несколько глав. Ронсар начинает с пространныго вступления, где излагаются некоторые фундаментальные концепции. За ним следуют три маленьких главы о трех аспектах поэзии в риторической трактовке: *inventio* – *dispositio* – *elocutio*, затем идет глава «О поэзии в целом», представляющая собой набор весьма разнородных советов – от необходимости начинать большой текст с воззвания к музам и утвержде-

¹ Подробнее об этой традиции см.: [Weinberg, 1961, p. 113, 118, 121–122, 125–126, 130–132].

² В 1671 г. ее перевел *sieur de Norville*, в 1692 г. – *Andre Dacier*. Впрочем, в XVI в. в Париже были напечатаны греческий текст «Поэтики» – в 1541 и 1555 гг., а также латинский перевод Алессандро Пацци – в 1538 и 1542 гг.

ния, что для поэзии в первую очередь важна фабула и вымысел (без подробного разъяснения этих терминов), до выбора эпитетов и их оптимального количества. После этого Ронсар переходит к более техническим вопросам: «О рифме», «О букве Е», «О букве Н», «Об александрийском стихе», «Об обычном стихе» (десяти-сложнике), «О других стихах вообще», «О лицах французских глаголов и орфографии». Эти заголовки в целом соответствуют содержанию глав, за исключением главы «О букве Н», содержание которой шире – благозвучие стихотворной речи вообще.

Из самой структуры трактата ясно, что представление о поэзии у Ронсара риторическое и грамматическое¹, он воспринимает поэзию как особого рода речь, а не как аристотелевскую структуру, реализующуюся в речи. Этому, конечно, есть биографическая причина: сам Ронсар по большей части практиковал то, что мы называем лирикой. Тем не менее надо отметить, что в Италии уже в XVI в. лирическая поэзия становилась предметом осмысления в аристотелевском ключе, она нередко рассматривалась с использованием категорий подражания, фабулы, характеров и прочая и прочая (так делает, например, Себастьяно Эриццо в «Толковании трех канцон мессера Петрарки» – *Espositione... nelle tre canzoni di M. Francesco Petrarca, chiamate le tre sorelle*, 1561). Однако Ронсар еще находится внутри той традиции, в которой современный (не античный) лирический поэт – это ритор, пусть даже формально он и называется поэтом (во Франции наименование «поэт» по отношению к новым, т.е. не классическим, авторам ввел Эташ Дешан в 1392 г. [Пахсарьян, 2010, с. 179], но риторический подход к лирической поэзии сохраняется еще долго).

Другая особенность трактата заключается в его коммуникативной установке: это своего рода руководство для начинающих поэтов в истинно гораццианском духе. Ронсар напрямую обращается к молодому поэту, наставляя его с позиции человека, опытного в поэтическом ремесле. Трактат посвящен Альфонсу Дельбене, историографу, политическому и религиозному деятелю, связанному с Савойским домом, и, судя по всему, референтом местоимения «ты» в «Кратком изложении» выступает именно он. Альфонс Дельбене младше Ронсара всего на 14 лет, но Ронсар дружил с его отцом и вполне мог воспринимать его как младшего друга, а как раз в начале 1560-х Дельбене-младший, получив аббатство От-

¹ Значение риторики для Ронсара подробно рассмотрел А.Л. Гордон в [Gordon, 1970].

комб, занялся там поэзией и историографией. Один из отрывков, где Ронсар говорит, что часть своих рекомендаций он лучше передаст в беседах, чем будет утяжелять ими свой текст, прямо указывает на наличие конкретного адресата. В Италии такие руководства встречались редко: даже адресованные конкретным людям поэтологические послания чаще трактовали общие вопросы, а нередко посвящения были формальными. Надо отметить, что с этой точки зрения – типы адресатов и адресантов прескриптивных текстов (индивидуальных и обобщенных, персонализированных и нет), а также влияние этих факторов на содержание и форму предписаний – поэтологические тексты почти не изучались, между тем этот вопрос заслуживает отдельного рассмотрения.

Трактат начинается с довольно, казалось бы, противоречиво-го утверждения:

Хотя искусство поэзии нельзя понять или преподать через рецепты (предписания), поскольку оно в большей степени основано на уме, чем на традиции, тем не менее, насколько это позволяют человеческое умение, опыт и усердие, я любезно передам вам здесь некоторые правила, чтобы вы однажды смогли войти в число первых во владении столь приятным ремеслом, подобно мне, поскольку я, признаюсь, в нем весьма опытен¹ [Ronsard, 1903, p. 3].

О позиции наставника было сказано выше. Однако в этом отрывке присутствуют и другие важные формулы. Во-первых, «искусство поэзии нельзя преподать через предписания», но «я Вам передам некоторые правила». Здесь важно отметить парадоксальное противопоставление предписаний и правил. М. Хизерингтон недавно затронул эту проблему на английском и итальянском материале: что такое «правила» прескриптивных поэтик, как они формулировались и что подразумевали, если отвлечься от их конкретного содержания [Hetherington, 2021]. Он отмечает существование по меньшей мере двух представлений о предписаниях – абстрактные правила искусства и выведенные из конкретного поэтического узуса модели. В случае Ронсара мы видим четкое противопоставление, иллюстрирующее этот тезис: предписания

¹ « Combien que l'art de poesie ne se puisse par preceptes comprendre ny enseigner pour estre plus mental que traditif, toutesfois d'autant que l'artifice humain, experience & labeur le peuvent permettre, j'ay bien voulu t'en donner quelques reigles icy, à fin qu'un jour tu puisses estre des premiers en la cognoissance d'un si agreable mestier, à l'exemple de moy qui confesse y estre assez passablement versé ». Здесь и далее перевод мой, если не указано иное. – *Е. Л.*

связываются с традицией, правила – с поэзией как искусством, основанном на уме. Вторые предпочтительнее первых. Это соотношение дескриптивности рецептов и прескриптивности правил в так называемую эпоху прескриптивизма – очень важная и плохо изученная тема (хотя вокруг нее строились многие теории и дискуссии итальянского Чинквеченто), и у Ронсара она выведена на первый план в одной фразе.

Во-вторых, стоит отметить очевидный соревновательный оттенок в трактовке поэтической деятельности. Цель ученика – войти в число первых. Вопрос об иерархичности сообщества поэтов довольно интересен в сравнительно-историческом плане. Как представляется, идея соревновательности более свойственна французской, чем итальянской традиции. В Италии существовала безусловная национальная классика – «три венца», с которыми бессмысленно соревноваться (можно только подражать им или «сбрасывать их с корабля современности»), а кроме того, соперничество между поэтами часто принимало форму конкуренции двух творческих моделей и как таковое рассматривалось в теоретическом плане. Именно такой характер носило постоянное сопоставление Ариосто и Тассо: первичен вопрос, кто из них написал более правильную героическую поэму, а не кто из них первый, а кто второй.

В-третьих, отметим еще одну формулировку: «поэзия как приятное ремесло». Здесь важны оба слова. В европейских поэтиках всегда эксплицитно или имплицитно присутствовала оппозиция ремесло / одержимость. В Италии идея *figore poetico* была особенно популярна в предшествующем столетии, хотя у некоторых авторов сохранялась и в период переоткрытия Аристотеля (например, у Патрици или отчасти у Тассо). Но в целом восприятие поэзии как ремесла или искусства – это знак «аристотелевского перехода», произошедшего в XVI в. или даже раньше (за пределами неоплатонических академий). Между тем у непосредственных предшественников Ронсара Луи ле Карона и Даниэля д'Оже понятие поэтической одержимости присутствует, хотя в более сдержанной форме, чем у итальянских неоплатоников предыдущего столетия. Можно ли найти следы этого концепта у Ронсара? Анализируя отрывок о нахождении, который мы рассмотрим ниже, К. Жомф указала, что в теории Ронсара *inventio*, как и *dispositio*, не являются полностью продуктами применения искусства и усердия, но имеют нечто общее с поэтической одержимостью.

стью, поскольку Ронсар их связывает с воображением [Jomphe, 2000]. Возможно, это слишком сильное утверждение, поскольку воображение не равно одержимости, пусть некоторые основания для аналогии между ними имеются, особенно если обратиться к итальянским теориям предшествующего столетия, например, к Марсилио Фичино. Вместе с тем традиционная точка зрения на этот вопрос предполагает, что во французских ренессансных теориях поэзии в целом утверждалась необходимость жесткого контроля разума над воображением [Zuliani, 2022, p. 1638]. В предисловии «К читателю» первого издания «Франсиады» (1572) Ронсар использует в качестве негативного примера поэму Ариосто, в которой полет фантазии порождает образы словно из снов безумца [Ronsard, 1858, p. 8]. В целом вопрос о том, как именно происходил переход от представлений о поэзии, создаваемой под воздействием высших сил, к поэзии-ремеслу, пусть и требующему известного таланта, довольно сложен, как показал на итальянском материале Б. Хусс [Huss, 2011], и требует изучения в компаративной перспективе, учитывающей разную значимость в национальных теориях поэзии, с одной стороны, неоплатонизма, а с другой – риторической традиции.

Кроме того, поэзия – ремесло приятное, а не «приятное и полезное», как этого требует гораццианская традиция. В Италии XVI в. эта диада была уже отрефлексирована. Удовольствие и польза могли выступать как два независимые, но равно важные свойства поэзии, либо одно из них воспринималось как фундамент второго. До эпохи Чинквеченто тема сопутствия удовольствию пользы (или наоборот) также регулярно поднималась – в защитах поэзии и в классификациях поэзии – при отнесении ее к тому или иному виду философии. Впрочем, и полное отрицание пользы поэзии (как в теории Кастельветро) в XVI в. для Италии было хоть и новшеством, но не скандальным, поскольку само соотношение этих двух целей поэзии было проблематизировано. Ронсар, утверждая, что поэзия – приятное ремесло, этой проблемы как будто бы не замечает, что ставит перед нами заслуживающий дальнейшего изучения вопрос о том, как и почему он принимает такую перспективу: является ли выражение *aggreable mestier* поэтологическим топосом, заимствованным из гипотекстов (и каковы эти гипотексты), следствием влияния куртуазной, позднее придворной, культуры или же значимым полемическим тезисом.

Первое правило, предлагаемое Ронсаром ученику: относиться к Музам с уважением, не использовать поэзию для неблагородных дел.

Во всем питай к музам почтение и особое благоговение и никогда не прибегай к ним для бесчестных дел, для насмешек или в оскорбительных памфлетах; но считай их любимыми и святыми, как дочерей Юпитера, то есть Бога, который по своей святой благодати через них позволил невежественным народам впервые познать превосходство своего величия¹ [Ronsard, 1903, p. 3–4].

В итальянском контексте следовало бы истолковать фразу «не прибегай к ним для бесчестных дел» как запрет на использование аморальных сюжетов и в общем как отсылку к дидактическому аспекту поэзии, к той самой диаде польза / удовольствие, о которой было сказано выше. Однако Ронсар имеет в виду совсем другое, уточняя свои слова: нельзя использовать поэзию для насмешек и в оскорбительных памфлетах. Здесь, несомненно, сказалося его недавний опыт участия в протестантско-католической полемике начала 1560-х годов². Обмен полемическими посланиями продолжался вплоть до запрещающего королевского эдикта 10 сентября 1563 г. и демонстрировал нарастающее ожесточение сторон [Butterwort, 2016, p. 104]. Многие авторы подчеркивают значение этой полемики для формирования во Франции ранней формы «публичной сферы» (оформление которой Ю. Хабермас связывал именно с литературными дискуссиями, хотя и более позднего времени – XVIII в.). Нельзя забывать и то, что участники религиозной полемики находились в сложных и многоплановых отношениях, в которых вопросы религии, политики и литературы были тесно переплетены. Так, протестант Теодор Беза поддерживал идеи реформы французской орфографии вместе с Ронсаром и был в какой-то момент близок к Пляеде, но в конце 1550-х и начале 1560-х годов считал себя наследником и продолжателем дела Клемана Маро как поэта, обратившегося к библейской тематике

¹ « Sur toutes choses tu auras les muses en reverence, voire en singuliere veneration, et ne les feras jamais servir à choses deshonestes à risées, ny à libelles injurieux; mais les tiendras cheres et sacrées, comme les filles de Jupiter, c'est à dire, de Dieu, qui de sa sainte grâce a premierement par elles fait cognoistre aux peuples ignorans les excellences de sa majesté ».

² Надо отметить, что в рамках этой полемики произведения Ронсара выходили как раз в виде «памфлетов», которые он теперь осуждает. Полный список текстов, опубликованных в рамках полемики см. в [Barker, 2009, p. 128–129; Charbonnier, 1923, p. 3–14].

(«Псалмы Давида») [Racaut, 2002, p. 76]. Ронсар же в целом предпочитал классическую мифологическую образность, что при этом не входило в противоречие с католическими убеждениями поэта. Вместе с тем именно в полемике с протестантами он активно прибегает к библейским аллюзиям [Ford, 2005].

Далее Ронсар развивает представление о социальном аспекте поэзии, когда пишет:

С поэтами своего времени беседуй любезно и благородно, старших почитай как отцов, равных держи за братьев, младших за детей. И читай им свои труды, потому что ты никогда не должен обнародовать то, что не было еще просмотрено и пересмотрено твоими друзьями, которых ты считаешь более опытными в этом ремесле [Ronsard, 1903, p. 6]¹.

Здесь, помимо заимствованного у Горация совета откладывать публикацию, заметно восприятие Ронсаром поэтического творчества как социального акта, где актерами являются поэты, составляющие сообщество, а не только поэт и аудитория (и лишь иногда – власти предержажие), как у большинства итальянцев.

От уважения к Музам Ронсар естественным образом переходит к привычной общеевропейской концепции первопоэтов и поэзии как теологии, гласящей, что первопоэты (Орфей, Мус, Лин) передавали примитивным народам в форме приятных и украшенных басен такие истины, которые те не были способны воспринять в открытой форме. Однако этот распространенный топос развивается у Ронсара довольно оригинальным образом. Первопоэты назывались божественными, потому что вели беседы с оракулами, сивиллами, толкователями снов и передавали людям то, что узнали от них, амплифицируя и украшая их простые слова. Для людей поэты выступали в той же роли, что оракулы и сивиллы для них самих. В отличие от традиционной идеи о поэте-пророке, сосуде божества или акторе, вступающем с божеством в непосредственный контакт, у Ронсара появляется посредник, третье звено, контакт поэта и божества опосредованный. Затем Ронсар вводит оригинальную концепцию «вторых поэтов», у которых ремесленного умения и усердия было больше, чем божественного вдохновения, а

¹ « Tu converseras doucement et honnestement avec les Poètes de ton temps; tu honoreras les plus vieux commetes peres, tes pareils comme tes freres, les moindres comme tes enfants, et leur communiqueras tes escrits; car tu ne dois jamais rien mettre en lumiere qui n'ait premièrement esté veu et reveu de tes amis, que tu estimeras les plus experts en ce mestier ».

на смену им пришли римские поэты, по большей части окончательно предавшиеся формализму. Таким образом, Ронсар рисует картину своего рода постепенного истощения божественного начала в поэзии.

Кроме того, у Ронсара отсутствует мотив цивилизующей роли первопозетов, согласно которой именно они принесли народам законы (иногда даже государства), науки и все прочие блага. Это представление о первопозетах дало фундамент для множества идей – от образа поэта-полимата до теорий поэта-гражданина. Надо отметить, что этот мотив присутствовал у французских авторов вполне отчетливо. Так, Жак Пелетье дю Ман пишет в «Поэтическом искусстве»: «Поэзия объединила людей, которые были дикарями, грубыми кочевниками и привела их от грубой жизни к цивилизации, политике и обществу»¹ [Peletier du Mans, 1930, p. 67]. Различия в формулировках вполне очевидны: если дю Ман использует классическую форму топоса, то Ронсар акцентирует роль поэтов как посредников в передаче именно божественных истин (что, однако, не равнозначно идее божественной одержимости). Поэтому нельзя согласиться с Э. Баттерворт, утверждающей, что «Ронсар, даже после болезненного столкновения с полемической стихией, все так же придерживался мнения о цивилизующей и просветительской роли поэзии в 1565 г. в “Кратком поэтическом искусстве”» [Butterworth, 2016, p. 102].

В следующей главе «О нахождении» есть любопытный отрывок, свидетельствующий о проникновении во Францию идей, связанных с освоением и переосмыслением Аристотеля. Надо сказать, что раньше – в первой главе – Ронсар упоминает, что нахождение опирается на классических авторов, в чем нет ничего необычного: заимствование предмета у классиков – типичная рекомендация в риторических поэтиках. Однако во второй главе Ронсар трактует эту категорию несколько иначе. Он пишет:

Нахождение – это не что иное, как естественное достоинство воображения, помышляющего идеи и формы всех вещей, которые можно вообразить, как небесных, так и земных, одушевленных и неодушевленных, для того чтобы потом их представить, изобразить и им подражать. Ибо цель ратора – убедить, а Поэта – подражать, находить и представлять все вещи, которые существуют, которые

¹ « La Poésie a congregate les hommes, qui estoit sauvages, brutaux e epaves: et d'un horreur de vie les a retirez a la civilite, police e societe ».

могут существовать, или которые древние держали за правдоподобные [Ronsard, 1903, p. 12]¹.

В этом отрывке заметно свидетельство пусть поверхностного, но знакомства с аристотелевскими категориями, хотя риторическое нахождение, (нео)платонические «идеи и формы», ренессансное «воображение» переплетаются здесь с аристотелевской концепцией подражания, категориями действительного, возможного и вероятного, образуя не очень внятный комплекс. Мы видим также, что в противопоставлении ратора и поэта традиционная оппозиция убеждать / услаждать заменяется более поздней – убеждать / подражать.

Однако у Ронсара происходит ассимиляция подражания и нахождения. Она была характерна и для некоторых итальянских теоретиков второго ряда, как например, для Алессандро Лионарди в его «Диалоге о поэтическом нахождении» (*Dialoghi dell'invenzione poetica*, 1554), где подражание трактуется как присущий поэзии вид нахождения. Во французскую поэтику эту идею ввел Даниэль д'Оже в «Двух диалогах о поэтическом нахождении...» (*Deux dialogues de l'invention poétique, de la vraye cognoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable*, 1560), которые он практически полностью позаимствовал у Лионарди [Gordon, 1966]. Лионарди и д'Оже понимают подражание как умение наблюдать за вещами и их причинами, подражать – это изучить их, изобразить и приспособить к своим целям, сообразуясь с местом и временем [Lionardi, 1970, p. 217; Auge, 1560, f. 5v]. Судя по всему, подражание здесь – способность привнести в поэзию элементы природы, т.е. своего рода тоже нахождение.

В процитированном выше отрывке легко заметить и следы ассимиляции подражания древним с подражанием-мимесисом – в идее подражания вещам, которые «древние считали правдоподобными». В более поздней редакции последняя фраза заменяется на «воистину правдоподобные», и это одна из немногих значимых правок. Судя по всему, именно в конце 1560-х – начале 1570-х го-

¹ «L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer, tant celestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, descrire et imiter: car tout ainsi que le but de l'Orateur est de persuader, ainsi celui du Poëte d'imiter, inventer et représenter les choses qui sont, qui peuvent estre, ou que les Anciens ont estimées comme véritables ».

дов Ронсар каким-либо образом постепенно знакомился с аристотелевской «Поэтикой». Об этом свидетельствует и его предисловие к «Франсиаде» 1572 г., где он сопоставляет историка и поэта – в более или менее аутентичном аристотелевском смысле [Ronsard, 1858, p. 7–8].

Некоторое влияние аристотелизма можно было бы увидеть и в прямом противопоставлении (в главе «О поэзии в целом») басни и вымысла, с одной стороны, и стиха – с другой:

Басня и вымысел есть предмет добрых поэтов... а стихи суть лишь цель невежественного стихоплета, каковой полагает, будто создал великий шедевр, сочинив много рифмованных песней, столь отдающих прозой, что удивительно мне, как французы наши удостаивают печати подобные бредни¹ [Ronsard, 1903, p. 19].

Впрочем, здесь Ронсар, скорее, следует национальной традиции – как в противопоставлении «невежественных стихоплетов» и «добрых поэтов» (ср. например, с началом «Французского поэтического искусства» Т. Себилле), так и в соединении басни (*fable*) и вымысла. В итальянской поэтике к этому времени было уже проблематизировано представление о вымысле как сущности поэзии, правдивое (действительно бывшее) не выводилось за ее границы, а иногда, как например у Тассо, объявлялось ключевой составляющей поэтического предмета. Очевидно также, что *fable* Ронсара – это целостное мифологическое сказание, а не аристотелевская структура репрезентации действия.

В Италии предметом дискуссий была и (не)обязательность стихотворной формы для поэтического произведения, далеко не все авторы придерживались мнения, что не метрические, пусть и фабульные, тексты можно отнести к поэзии. Обязательность метра отстаивали, разумеется, борцы с Аристотелем (например, Ф. Патрици), но не только они. Необходимость стихотворной формы, по крайней мере, для «совершенного» поэтического текста подчеркивает А. Пикколомини в комментарии к «Поэтике», а другие авторы (например, А. Каррьеро или Ф. Сассетти) переносят это требова-

¹ «Car la fable et fiction est le sujet des bons poètes <...> et les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur, lequel pense avoir fait un grand chef-d'œuvre quand il a composé beaucoup de carmes rymez, qui sentent tellement la prose que je suis esmerveillé comme nos François daignent imprimer telles droguerues, à la confusion des autheurs, et de nostre nation». Цитата приведена в пер. И.К. Стаф [Стаф, 2021, с. 344].

ние на всю поэзию. Между тем во Франции идея поэзии, написанной не метром, но прозой, появляется еще в латинской версии трактата Ж. Леграна «Красноречивейшая София-Мудрость» (*Archiloge Sophie*, ок. 1400 г.) [прив. по: Стаф, 2017, с. 22]. В процитированном отрывке из Ронсара «басня и вымысел» выводятся на первый план, а роль стихотворной формы как минимум принижается.

Любопытна в этом отрывке и характеристика произведений дурных стихотворцев как «отдающих прозой». Вопрос в том, относится ли она все-таки к невысокому качеству стиха или – в общей логике отрывка – к отсутствию вымысла? И кого называет Ронсар «невежественными стихоплетами»? Возможно, здесь мы снова имеем дело с отголосками полемики начала 1560-х годов. Существенной ее частью был спор между Ронсаром и Антуаном де Шандьё, гугенотским проповедником и религиозным поэтом (подробнее о нем: [Barker, 2009]), где выпады диспутантов носили личный и весьма резкий характер. Помимо прочего, Шандьё обвинял Ронсара в использовании языческой мифологии, а следовательно, в обращении поэтического таланта, дарованного Господом, на службу лжи и призывал обратиться к истинной поэзии, подобной псалмам царя Давида. В «Ответе на оскорбления и клевету каких-то женеvских проповедников и попов» (*Response de Pierre de Ronsard... aux injures & calomnies de je ne scay quels predicans et ministres de Geneve*, 1563) Ронсар как раз и называет своих оппонентов-«проповедников» стихоплетами, которые развертывают свою речь шаг за шагом, согласно ходу своей мысли, как это делается в прозе. Кроме того, в пылу полемики Ронсар отказывает поэзии в способности передавать истины, пусть и под покрывалом вымысла: «Ny tes vers ny les miens oracles ne sont pas, le prens tant seulement les Muses pour esbas...» (Ни твои стихи, ни мои не оракулы, я обращаюсь к Музам лишь ради утех...) [Ronsard, 1914–1919, p. 422]. Если такую позицию Ронсар занимал и при создании «Краткого поэтического искусства», тогда характеристика поэзии как приятного ремесла приобретает полемическую направленность, а категория *fable* теряет связь с восходящей к Боккаччо концепции «истины под покрывалом вымысла».

Прочтение лишь нескольких отрывков из одного поэтологического трактата в инокультурной перспективе позволяет поставить несколько вопросов, заслуживающих внимательного изуче-

ния как в компаративном, так и в конкретном национальном контексте: каковы коммуникативные ситуации разного рода поэтик и национальные вариации представлений о социальной ситуации, в которой творит поэт; какие имеются варианты прескриптивизма и какое формальное выражение они находят в текстах; как варьируются традиционные концепты (диада удовольствие / польза) и поэтологические топосы (поэзия как ремесло, первопоэты) внутри одной культуры и в сопоставительном контексте; какими путями проникали аристотелевские категории (например, подражание) в преимущественно неаристотелевские поэтики, в какой форме они существовали на ранних стадиях «аристотелевского перехода», происходившего в теориях поэзии в XVI–XVII вв.

Список литературы

1. Авдонина К.А. Плеяда и нормативная поэтика : жанровое своеобразие «Поэтического искусства» Жака Пелетье дю Мана // МНКО. – 2021. – № 6 (91). – С. 382–384.
2. Виттер Ю.Б. Поэзия Плеяды : становление литературной школы. – Москва : Наука, 1976. – 433 с.
3. Кропачева К.А. «Livres qui traictera de toutes sortes de poëmes» : перечень жанров «Французского поэтического искусства» Пьера Лодена д’Эгалье // *Litera*. – 2020а. – № 8. – С. 42–47.
4. Кропачева К.А. Тома Себиле как предшественник Жоашена Дю Белле («Французское поэтическое искусство» и «Защита и прославление французского языка») // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – 2020б. – № 10. – С. 91–95.
5. Махов А.Е. Европейская поэтика : темы и вариации // *Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения : энциклопедический путеводитель*. – Москва : Издательство Кулагиной : Интрада, 2010. – С. 7–72.
6. Пахсарьян Н.Т. Французская поэтика // *Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения : энциклопедический путеводитель*. – Москва : Издательство Кулагиной : Интрада, 2010. – С. 178–192.
7. Подгаецкая И.Ю. Поэтика Плеяды // *Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы*. – Москва : Наука, 1967. – С. 315–339.
8. Стаф И.К. От поэта-философа к великому автору : к эволюции французской поэтики в XVI в. // *Новый филологический вестник*. – 2021. – № 3 (58). – С. 342–354.
9. Стаф И.К. Аллегория, поэзия, риторика : к понятию поэтического вымысла во Франции конца XV в // *Studia Litterarum*. – 2017. – № 4. – С. 10–29.
10. Auge D. d'. Deux dialogues de l'invention poétique, de la vraie congnoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable... – Paris : impr. de R. Breton, 1560. – 83 f. – (Транскр. текст см.: <http://barthes.enssib.fr/translatio/miroir-nef//nefbase/auge/invention.htm>).

11. *Barker S.K.* Protestantism, poetry and protest : the vernacular writings of Antoine de Chandieu (c. 1534–1591). – Aldershot : Ashgate, 2009. – 359 p.
12. *Barron B.* Poetry and imagination in the Renaissance // *Poetry in France : metamorphoses of a muse* / ed. by K. Aspley, P. France. – Edinburgh : Edinburgh univ. press, 1992. – P. 61–82.
13. *Butterworth E.* The unbridled tongue : babble and gossip in Renaissance France. – Oxford : Oxford univ. press, 2016. – 250 p.
14. *Charbonnier F.* Pamphlets protestants contre Ronsard (1560–1577); bibliographie et chronologie des pamphlets protestants contre les Discours de Ronsard, avec une édition critique de trois pièces inédites et d'une pièce peu connue. – Paris : E. Champion, 1923. – 98 p.
15. *Cocking J.* Imagination : a study in the history of ideas / ed. by P. Murray. – Hoboken : Taylor and Francis, 2005. – 317 p.
16. *Ford Ph.* Biblical imagery in Ronsard's polemical poetry : an own goal? // *Renaissance journal*. – 2005. – Vol 2, N 4. – URL: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/ren/archive-research-old/journal/twelve/ford.doc>
17. *Gordon A.L.* Ronsard et la rhétorique. – Genève : Droz, 1970. – P. 244. – (Travaux d'Humanisme et Renaissance).
18. *Gordon A.L.* Daniel D'Auge, interprète de la *Poétique* D'Aristote en France avant Scaliger et plagiaire d'Alessandro Lionardi // *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. – 1966. – Vol. 28, N 2. – P. 377–392.
19. *Hetherington M.* 'Non per instituir altri'? Attitudes to rule-following in sixteenth-century poetics // *Classical receptions journal*. – 2021. – Vol. 13, N 1. – P. 9–30.
20. *Huchon M.* Le Palimpseste de *L'Abbrégé de l'art poétique français* // *Aspects de la poétique ronsardienne*. – Caen : Univ. de Caen, 1989. – P. 113–128.
21. *Huss B.* La teoria del furor poeticus come arma dottrinarìa : Ficino, Landino e il Cinquecento // *La poética renaixentista a Europa : una recreació del llegat clàssic* / ed. by J. Solervicens. – Lleida : Punctum, 2011. – P. 19–44.
22. *Jomphe C.* Les théories de la dispositio et le grand oeuvre de Ronsard. – Paris : H. Champion, 2000. – 410 p.
23. *Jourde M., Monferran J.-C.* Jacques Peletier, lecteur de Giason Denores : une source ignorée de *L'art poétique* // *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. – 2004. – Vol. 66, N 1. – P. 119–132.
24. *Lionardi A.* Dialoghi dell'invenzione poetica, 1554 // *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* / a cura di B. Weinberg. – Bari : Gius. Laterza & Figli, 1970. – Vol. 2. – P. 211–292.
25. *Ménier B.* Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623. – Genève : Droz, 2004. – 566 p.
26. *Monferran J.-C.* L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548–1610). Sébillot, Du Bellay, Peletier et les autres. – Genève : Droz, 2011. – 350 p.
27. *Monferran J.-C.* Orientations bibliographiques : les arts poétiques au XVI^e siècle : domaine français // *Nouvelle revue du XVI^e siècle*. – 2000. – Vol. 18, N 1. – P. 183–191.
28. *Peletier du Mans J.* *L'Art poétique* / ed. A. Boulanger. – Paris : Belles lettres, 1930. – VI, 240 p

29. *Racaut L.* Hatred in print : Catholic propaganda and Protestant identity during the French wars of religion. – Aldershot : Ashgate, 2002. – X, 161 p.
30. *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento : atti del convegno internazionale di studio, Castello di Malcesine, 22–24 maggio 1997 / a cura di E. Mosele.* – Fasano : Schena Editore, 1999. – 256 p.
31. *Ronsard e l'Italia, Ronsard in Italia : atti del 1° Convegno del Gruppo di studio sul Cinquecento francese, Gargnano, 16–18 ottobre 1986.* – Fasano : Schena, 1988. – 244 p.
32. *Ronsard P. de.* Ab[b]regé de l'art poétique françois. – London : Hacon & Ricketts, 1903. – 44 p.
33. *Ronsard P. de.* Oeuvres complètes de P. de Ronsard. – Paris : Guiraudet et Jouaust, 1858. – Vol. 3: Les quatre premiers livres de La Franciade. – 438 p.
34. *Ronsard P. de.* Oeuvres complètes de P. de Ronsard / nouvelle ed. rev., augm. et annotée par P. Laumonier. – Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1914–1919. – Vol. 5. – 452 p.
35. *Rouget F.* Ronsard correcteur de *L'abbregé de l'art poetique françois* (1565) // *L'année Ronsardienne.* – 2019. – Vol. 3. – P. 181–194.
36. *Weinberg B.* A history of literary criticism in the Italian Renaissance : in 2 vol. – Chicago ; London : Univ. of Chicago press, 1961. – 1184 p. – (Continuous page numbering).
37. *Zuliani A.L.* Imagination in Renaissance literature // *Encyclopedia of Renaissance philosophy / ed. by M. Sgarbi.* – Cham : Springer International Publishing, 2022. – P. 1638–1643.

УДК: 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.03.02

ЧАВЧАНИДЗЕ Д.Л.¹ ФИЛОСОФИЯ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА В РАБОТАХ В.Г. БЕЛИНСКОГО[©]

Аннотация. Рассматривается влияние немецкой философии, эстетических теорий Шеллинга и Гегеля, на критические воззрения В.Г. Белинского. Анализируется выдвинутое им сравнение Гофмана и Гоголя, восприятие первого вторым, во многом способствовавшее романтическим тенденциям в русской литературе. Выделяется предлагаемое русским критиком сравнение Жан-Поля и Жорж Санд как отступление романтического метода перед реалистическим, отмечается его возражение против романтического культа Шекспира.

Ключевые слова: В.Г. Белинский; романтизм; немецкая философия; народная поэзия.

Для цитирования: Чавчанидзе Д.Л. Философия немецкого романтизма в работах В.Г. Белинского // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 27–36. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.02

Поступила: 10.02.2025

Принята к печати: 31.05.2025

CHAVCHANIDZE J.L.² The philosophy of German Romanticism in the works of V.G. Belinsky[©]

¹ **Чавчанидзе Джульетта Леоновна** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; juchav@mail.ru

© Чавчанидзе Д.Л., 2025

² **Chavchanidze Julietta Leonovna** – DSc in Philology, Professor of the Department of the history of foreign literature, Faculty of philology, Lomonosov Moscow State university; juchav@mail.ru

© Chavchanidze J.L., 2025

Abstract. The influence of German philosophy, aesthetic theories of Schelling and Hegel on the critical views of V.G. Belinsky is considered. The comparison of Hoffmann and Gogol put forward by him is analyzed, as is the perception of the former by the latter, which largely contributed to romantic tendencies in Russian literature. The comparison of Jean-Paul and George Sand proposed by the Russian critic is singled out as a retreat of the romantic method before the realistic one, and Belinsky's objection to the romantic cult of Shakespeare is noted.

Keywords: V.G. Belinsky; romanticism; German philosophy; folk poetry.

To cite this article: Chavchanidze, Julietta L. "The philosophy of German Romanticism in the works of V.G. Belinsky", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2025, pp. 27–36. DOI: 10.31249/lit/2025.03.02 (In Russian)

Received: 10.02.2025

Accepted: 31.05.2025

«Примерно пять веков европейского развития – 1300–1800, пережитые с точки зрения одного великого пятилетия, 1789–1804, – вот что такое романтизм», – писал Н.Я. Берковский [Берковский, 1973, с. 114]. В литературе этого периода сохранялись лучи прошлого и проступали новые излучения, которые найдут отсвет в последующих эстетических исканиях. И не только «в сладком ропоте хвалы», что тоже заслуживает внимания. В частности, это подтверждается двойственным отношением к немецкому романтизму В.Г. Белинского.

Эстетические воззрения в России 20-х годов XIX столетия исследованы достаточно¹. Они складывались в отказе от классицистических норм, воспринятых из французской литературы. В 1825 г. Д. Веневитинов противопоставил «французскому» методу «немецкий», романтический, – к тому времени в России были известны поздние труды братьев Шлегель, «Фантазии об искусстве» Вакенродера и Тика, «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля, «Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве» К.В.Ф. Зольгера. С начала 30-х годов значительную роль приобрело учение Шеллинга.

В 1833 г. Бестужев заявил: «Поэт в наш век не может не быть романтиком» [Бестужев-Марлинский, 1958, т. 2, с. 593].

¹ См.: [Каменский, 1974]; [Манн, 1998]; [Фризман, 1978].

Пушкин, в ответ на сетования, что романтизм «сделался для многих эгидою безотчетливости и сумасбродства», писал: «Германская философия... нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и, хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно» [Пушкин, 1938, с. 744]. Познакомившись в 1826 г. при посредстве Веневитинова с идеями Шеллинга, он многое в искусстве осмыслил по-новому.

С освоением шеллингианства в России началась деятельность Белинского, первого профессионального русского критика. Отступление классицизма перед романтизмом он охарактеризовал как «возвращение к естественности, а следовательно, самобытности и народности» [Белинский, 1953–1959, т. 1, с. 68]. В.М. Сечкарев, предполагая, что Белинский самого Шеллинга не читал, отмечал в его работах следы «шеллингианского» [Setchkareff, 1939, S. 89]¹, прежде всего критерий поэтического таланта, – по Шеллингу, единство «бесцельности с целью», «бессознательного с сознательным» [Шеллинг, 1966, с. 207]. С уверенностью повторял Белинский убеждение братьев Шлегель, что романтизм возник в христианскую эпоху²: «Мир преобразился крестом, и обновленное и одухотворенное человечество пошло другою дорогою» [Белинский, 1953–1959, т. 1, с. 265]. Моментом такого обновления он называл Реформацию в Германии, что вызвало бы категорическое возражение Новалиса, для которого это был «конец романтической поры», начало «безверия практицизма» [Novalis, 1975, S. 450].

Вслед за немецкими теоретиками Белинский связывал с христианством последовательное совершенствование жанра романа, утверждение *человеческой индивидуальности*. В романе историческом он оценивал соответствие «истине человеческой души... истине поэтической...», ссылаясь в этом на Шлегеля, Шеллинга, Зольгера. К Сервантесу и Гёте, которых Шеллинг называл мастерами романного жанра, русский критик присоединял Купера и Гофмана. Но аналогичной подачи основной идеи – «в отдельных особностях» [Белинский, 1953–1959, т. 5, с. 40] – не находил ни у Тика, ни у Фуке, и похвала им в книге «Современные повести модных писателей» (1834) вызвала его возмущение:

¹ См. также: [Каменский, 1980].

² См.: [Шлегель, 1983, с. 32].

«Хороша знаменитость и современность!» [Белинский, 1953–1959, т. 1, с. 171]¹.

Романтическую фатальность человеческой судьбы, «одно из самых несчастных и жалких заблуждений человеческого ума», Белинский осуждал: «Фаталисты лишают человека свободной воли, делают его рабом и игрушкой какой-то неотразимой, враждебной и грозной силы и, наконец, ее жертвою» [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 103]. Единственным, кто сумел показать, что фаталическое – не то же самое, что фантастическое, он объявил Гофмана, а Гоголь: «...вздумал написать фантастическую повесть а la Hoffmann, и повесть эта никуда не годится!» [Белинский, 1953–1959, т. 1, с. 181]. По мнению Белинского, фантастическое у Гоголя приобретает смысл фаталического, тогда как «у Гофмана человек бывает часто жертвою своего собственного воображения, игрушкой собственных призраков, мучеником несчастного темперамента...»² [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 103].

Как бы вслед за Веневитиновым, Белинский подчеркивал различие между повестью немецкой, романтической, и французской, «аналитической историей души», «синтетической картиной внешней жизни» [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 153]. В сравнение привлекались сочинения опять-таки Гофмана... и Бальзака. «Герой немца... мученик мысли... создает себе идеал женщины и, воспламененный им, возвышается до гениальной деятельности в искусстве, а потом, нашедши осуществление этого идеала... в смертной женщине... ненавидит ее, своих детей, самого себя, и оканчивает все это сумасшествием...» [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 153–154]³. У француза же герой «представляется иногда на чердаке или в каком-нибудь мещанском пансионе *матушки* Вокер», но мечтает об именитых красавицах на паркете [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 154].

Исходным пунктом дальнейших воззрений русского критика стал тезис Гегеля: «Все существующее разумно» – по сути опровержение идеологии романтизма. «Действительность есть положительное жизни, призрачность – ее отрицание» [Белинский, 1953–

¹ Белинскому явно не было известно, что переведенная Жуковским «Ундина», по его же словам, «благородная, мелодичная, фантастическая повесть сердца», принадлежит перу Фуке.

² Очевидно, что Белинскому не был известен роман Гофмана «Эликсиры дьявола» (1815).

³ Сюжет надуман Белинским под впечатлением от творчества Гофмана.

1959, т. 3, с. 438], – заявил он в 1840 г., отказываясь признавать творчество романтическое, отрицание по самому своему характеру. Poleмические перегибы восторженного гегельянца сказались в переоценке Фихте и Шеллинга, положивших начало умонастроению немецкого романтизма. С недовольством он писал Бакунину в 1838 г.: «Ты первый уничтожил в моем понятии цену опыта и действительности, втащив меня в фиктеанскую отвлеченность...» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 282]. В другом письме язвительно замечал, что «Петр Великий (который был очень плохой философ) понимал действительность больше и лучше, нежели Фихте» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 315].

Но и в догегелевских учениях Белинский усматривал продвижение к более широкому миропониманию: Фихте «эманципировал человечество» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 220] от кантовского понятия долга, в Шеллинге увидели «зарю бесконечной действительности, которая в учении Гегеля осенила мир роскошным и великолепным днем...» [Белинский, 1953–1959, т. 3, с. 433]. И заключал: «чтобы понимать Гегеля, нужно познакомиться с Кантом, Фихте и даже Шеллингом» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 147], – хотя у последнего не находил ни стройной системы, ни умения просто говорить о сложных вещах, ни четких обобщений. Гегеля же защищал от приверженцев романтического мышления: «...в простом труднее разгадать бесконечную действительность, чем в поражающей внешнею грандиозностью форме... в небе легче увидеть образ бесконечного, чем в кухне...» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 387]. Появившееся в «Сыне отечества» высказывание, что «Гегель – жалкое явление после Шеллинга, так же, как Варнгаген¹ – после Шлегеля» [Белинский, 1953–1959, т. 3, с. 157], его раздражало. При этом Белинский обычно не указывал, кого из двух братьев Шлегель имеет в виду, для него Шлегель – имя нарицательное.

Вникая в новые художественные критерии, Белинский постоянно ссылался, как на образец, на творчество Шекспира, совпадая в этом с теоретиками немецкого романтизма. Однако на совершенно ином основании. В «Литературных мечтаниях» он приветствовал увлечение Шекспиром, «эхо умственного переворо-

¹ Фарнгаген фон Энзе – известный критик тех лет. – Д. Ч.

та, совершившегося в Европе, который начал Шлегель»¹ [Белинский, 1953–1959, т. 1, с. 66], но вскоре решительно осуждал тех, кто пытался подражать Шекспиру «в уродливых и нелепых немецких трагедиях» [Белинский, 1953–1959, т. 6, с. 461]. Особенно не любимых, Грильпарцера, Вернера, Раупаха, в котором его раздражало то же, что Гёте, – «красивость в мелочах, но абсолютно ничего существенного, ничего заслуживающего изображения в целом»². Не разделяя внимания романтиков к средневековому наследию: «кому теперь придет охота, забывши целую историю человечества и всю современность, искать поэзии только в католических и рыцарских преданиях...» [Белинский, 1953–1959, т. 5, с. 296], – Белинский тем не менее готов был признать в нем «романтические элементы, которыми человечество запасалось на будущую жизнь и которые теперь явились в своей слитной действительности» [Белинский, 1953–1959, т. 3, с. 433].

Романтической тенденции западной эстетики русский критик отдал должное, хотя с оговоркой: «...идеальный и возвышенный романтизм Шлегелей важен больше как реакция псевдоклассицизму, нежели как истинная поэзия...» [Белинский, 1953–1959, т. 5, с. 296]. Считая их положения односторонними (надо понимать, их субъективность), он тем не менее в четвертой статье цикла «Сочинения Александра Пушкина» повторил еще более однозначно: «В туманных умозрениях немцев вообще и в романтических созерцаниях Шлегелей в частности есть много истинного и верного...» [Белинский, 1953–1959, т. 7, с. 270].

Ставшее тогда модным признание народной поэзии выше «художественной» Белинский решительно отрицал: «...смешное заблуждение <...>!» [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 309]. Однако собственное его представление о ней оказывалось довольно близко к концепциям гейдельбергского романтизма. В 1841 г. он писал: «Художественная поэзия всегда выше естественной, или собственно народной. Последняя есть только... мир темных предощущений, смутных предчувствий; часто она не находит слова для выражения мысли и прибегает к условным формам... художественная поэзия... всегда выражается образами определенными и точными, прозрачными и ясными» [Белинский, 1953–1959, т. 2,

¹ В данном случае подразумевался скорее А.В. Шлегель – «превосходный переводчик и, для своего времени, превосходный критик» [Белинский, 1953–1959, т. 9, с. 405], которого Белинский защищал от нападок Кукольника.

² Цит. по: [Müller, 1982, S. 44].

с. 308]. О полемике между Я. Гриммом и Арнимом по этому поводу в 1811–1813 гг. он вряд ли мог знать, в России скорее было известно резкое выступление А.В. Шлегеля в 1815 г. против предложенного Гриммом деления поэзии на «естественную» (*Naturpoesie*) и «художественную» (*Kunstpoesie*). По Гримму, поэзия естественная выражает народную сущность и в Средние века составляет лишь основу художественной, которая строится на выражении *индивидуального* начала; Арним же понимал естественное и художественное как единое целое = того и другого¹.

Еще в догегелевский период Белинский не приветствовал ни сочинение сказок «под народные», ни обработку последних²: «...сказки созданы народом... ваше дело описать их как можно вернее под диктовку народа, а не подновлять и не переделывать» [Белинский, 1953–1959, т. 1, с. 150]. По сути это повторяло заявление братьев Гримм в свете учения Гердера о стадиях истории культуры. В их предисловии к первому изданию сказок говорится, что «всякая обработка сказаний... уничтожает их простоту... ненапыщенную чистоту, вырывает их из сферы, которой они принадлежат...» [Brüder Grimm, 1984, S. 23].

В другой мысли, относительно общего между литературой новейшей и эпической, Белинский сближался с А.В. Шлегелем: «в грубой сказке» могут быть «основания человечности» [Белинский, 1953–1959, т. 5, с. 327]. Соглашался с романтиками и в том, что эпическая поэзия могла заимствовать важнейшее из сказок: «у немцев... для нее была готова родная почва, богатая дивными семенами...» [Белинский, 1953–1959, т. 5, с. 328]. Статью С.И. Барановского о «Нибелунгах», напечатанную в «Современнике» в 1841 г. (т. 24–25), считал интересной и важной.

Размышляя в конце 1840-х годов о переводах немецких сочинений, Белинский интересовался, что такое «Петер Шлемиль» Шамиссо [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 507], считал, что должен быть переведен «Гофман весь» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 375] и беспокоился о качестве желаемого перевода: «Переводить подобные произведения – то же, что держать в руках бабочку: того и гляди, что сотрешь или сдуешь радужную пыль с ее роскошных крылышек» [Белинский, 1953–1959, т. 4, с. 292]. Был намерен сам переводить «чудака Гофмана» [Белинский, 1953–1959, т. 11,

¹ О расхождении между Гриммом и Арнимом см. обстоятельную статью: [Thalheim, 1986]. Также: [Михайлов, 1987].

² См.: [Манн, 1998, с. 209].

с. 204], у которого «самые бессмысленные произведения... по-видимому, имеют смысл» [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 164], так как он «в своих добрых и злых гениях, чудаках и волшебниках поэтически олицетворял... светлые и темные ощущения, желания и стремления, невидимо живущие в недрах человеческой природы» [Белинский, 1953–1959, т. 4, с. 318].

Под влиянием гегельянства отношение Белинского к Гофману становилось сложным. Он все чаще говорил о гофмановском «сумасбродстве» и «болезненности», предостерегал К.С. Аксакова от увлечения «магнетизмом» – необъяснимым и фантастическим, радовался, что тот «уже стал выходить из призрачного мира Гофмана» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 366]. Особенно же раздражал русского критика «уродливый гений Германии» Жан-Поль, который «то возвышался до вечных звезд поэзии, то впадал в изысканность и в совершенное бессилие, если не сказать, бессмыслие» [Белинский, 1953–1959, т. 3, с. 55]. И ему, и Гофману противопоставлялся опять-таки Шекспир, который «крепко держится земли» [Белинский, 1953–1959, т. 4, с. 165]. Но Гофмана, даже охладев к нему, Белинский продолжал считать несравнимым с другими современными авторами – за «поэтическое очарование и деспотическую, прихотливую, своенравную власть над душою читателя» [Белинский, 1953–1959, т. 4, с. 311]. Задумывая собственный перевод его сочинений, останавливался на «Серапионовых братьях».

Немецких писателей Белинский оценивал двусторонне, сопоставительно. Хотя Жан-Поль мелок в сравнении с Шекспиром, он намного выше русского поэта, который «в туманных элегиях» высказывает «туманные чувства» [Белинский, 1953–1959, т. 4, с. 165]. Называя Тика посредственностью, уточнял: посредственность не безусловная, а «относительно к Шиллеру и Гёте» [Белинский, 1953–1959, т. 6, с. 177]. Гофман – «далеко низшее явление в сравнении с Гете и Шиллером», так как «он выразил только одну сторону германского духа» [Белинский, 1953–1959, т. 5, с. 318]. Весомость германского духа всегда присутствовала в понятиях русского критика – «духовному созерцанию немцев открыта внутренняя, таинственная сторона предметов знания» [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 554], та особенность немецкого художественно-го мышления, которую Шеллинг называл *Sinnbild*.

Сложным было отношение Белинского к Гейне. Автор «Книги песен», вдохновивший Шуберта, должен был быть ему близок. Но в Гейне рос политический поэт, и на него распространилось раздражение Белинского против «Молодой Германии»,

стремившейся подчинить литературу социальным вопросам дня. «Идеи. Книга Le Grand» и «Путешествие по Гарцу» дали ему повод квалифицировать Гейне как «прозаического писателя с политическим направлением» и даже связывать его переезд в Париж с «тлетворным духом новейшей литературной школы Франции» [Белинский, 1953–1959, т. 2, с. 504], – с реалистическим.

По мере утверждения в европейской литературе нового направления Белинский принимал немецкий романтизм все более избирательно. На былые бои с классицизмом смотрел уже беспристрастно – статуи Буало и Шлегелей были для него одинаково разбиты вдребезги. Традиционное внимание немецких авторов к личностному, а не общественному, его тоже раздражало. Изображение женщины у того же Жан-Поля и Жорж Санд он сравнил как «лепет умного и доброго ребенка по сравнению с громовой речью возмужалого человека» [Белинский, 1953–1959, т. 8, с. 236]. Гофман был поставлен им ниже Скотта и Купера, у которых «изображена жизнь действительная, а не воображаемая» [Белинский, 1953–1959, т. 10, с. 140].

В целом же немецкий романтизм с его сосредоточенностью на внутреннем человеческом мире не мог не привлекать Белинского. Как-то он написал Боткину: «...серапионовский круг напомнил мне наш московский...» [Белинский, 1953–1959, т. 11, с. 508].

Список литературы

1. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений : в 13 т. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1953–1959.
2. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Ленинград : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1973. – 565 с.
3. *Бестужев-Марлинский А.А.* Сочинения : в 2 т. – Москва : Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1958. – Т. 1. – 631 с. ; Т. 2. – 742 с.
4. *Каменский З.А.* Московский кружок любомудров. – Москва : Наука, 1980. – 327 с.
5. *Каменский З.А.* Русская эстетика первой трети XIX века. Романтизм. Эстетические воззрения декабризма // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. / [сост., вступ. ст. и примеч. З.А. Каменского]. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 9–77.
6. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. – Москва : МАЛП, 1998. – 381 с.
7. *Михайлов А.В.* [Вступ. статья и комментарии] // Эстетика немецких романтиков. – Москва : Искусство, 1987. – С. 7–43, 564–708.
8. *Пушкин А.* Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной // Пушкин А. Сочинения. – Ленинград : Гослитиздат, 1938. – С. 742–745.

9. Фризман Л.Г. Литературная критика декабристов // Литературно-критические работы декабристов. – Москва : Художественная литература, 1978. – С. 5–24.
10. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – Москва : Мысль, 1966. – 496 с.
11. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика : [в 2 т.]. – Москва : Искусство, 1983. – Т. 2. – 447 с.
12. Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. – Stuttgart : Reclam, 1984. – Bd. 1. – 409 S.
13. Müller F. von. Unterhaltungen mit Goethe / mit Anm. vers. u. hrsg. von R. Grumach. – [Kleine Ausg., 2. Aufl.] – Weimar : Böhlau, 1982. – 401 S.
14. Novalis. Dichtungen und Prosa / [hrsg. von C. Träger, H. Rüdiger ; mit Einl. u. Erl. von C. Träger]. – Leipzig : Reclam, 1975. – 670 S.
15. Setchkareff W. Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts. – Leipzig : Harrassowitz, 1939. – VI, 106 S. – (Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin ; 22).
16. Thalheim H.-G. Natur- und Kunstpoesie. Eine Kontroverse zwischen Jacob Grimm und Achim von Arnim über die Aneignung älterer, besonders volkspoetischer Literatur // Weimarer Beiträge : Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. – 1986. – Jg. 32, H. 11. – S. 1829–1849.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК: 821.521

DOI: 10.31249/lit/2025.03.03

БОРИСОВА А.С.¹ СОЧЕТАНИЕ ЧЕРТ ЯПОНСКОЙ И ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ В РОМАНТИЗМЕ ЭПОХИ МЭЙДЗИ[©]

Аннотация. После реставрации Мэйдзи 1868 года в Японию стали проникать западные художественные концепции, и под их влиянием японские авторы начали создавать прозу и поэзию нового стиля. Романтическое направление занимало большое место в словесности эпохи, и многие писатели использовали приемы европейского и американского романтизма, чтобы дать новую жизнь классическим формам японской литературы и традиционным эстетическим концепциям. Как прозаики, так и поэты сочетали в своем творчестве черты японской и западной культуры, часто осмысляя в романтическом духе литературные образы и сюжеты прошлого.

В прозе главным представителем романтизма является Мори Огай, полемизировавший с представителями реалистического течения и нарождающегося натурализма. Также сильно романтическое влияние в творчестве представителей группы «Друзья тушечницы», которые таким образом оновили стиль и сюжеты массовой прозы эпохи Эдо.

Особую роль романтизм сыграл в формировании «поэзии нового стиля» *синтайси*, а к концу эпохи Мэйдзи стал проникать и в поэзию традиционного стиля.

¹ **Борисова Анастасия Сергеевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры японской филологии Института стран Азии и Африки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; alainthebard@gmail.com

© Борисова А.С., 2024

Исследование выполнено в рамках государственного задания МГУ имени М.В. Ломоносова «Литературы стран Азии и Африки: история и современность», номер ЦИТИС 122041300078-8

Ключевые слова: романтизм; эпоха Мэйдзи; японская литература; Мори Огай; *синтайси*.

Для цитирования: Борисова А.С. Сочетание черт японской и западной культуры в романтизме эпохи Мэйдзи // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 37–55. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.03

Поступила: 01.09.2024

Принята к печати: 31.05.2025

BORISOVA A.S.¹ Synthesis of Japanese and Western cultural traits in Meiji era Romanticism[©]

Abstract. After the Meiji Restoration of 1868 Western literary theories were introduced to Japan, and authors influenced by them started writing new-style prose and poetry. Romanticism had an important place in the period's literature, so tropes of European and American Romanticism were often used to reenvision classical forms of Japanese literary art and traditional aesthetic concepts. Both poets and fiction authors combined Japanese and Western traits in their works giving a Romantic reconceptualization to images and themes of past eras.

Mori Ogai was the most important Romantic author of modern Japanese prose. He engaged in polemics with adepts of Realism and emerging Naturalism. Another group greatly influenced by Romanticism was the Ken'yusha who brought up a modern version of Edo era popular prose's style and plotlines.

Romanticism played a crucial role in the development of *shintai-shi*, the new-style poetry, and by the end of the period it began to enter traditional poetic genres.

Keywords: Romanticism; Meiji era; Japanese literature; Mori Ogai; *shintai-shi*.

To cite this article: Borisova, Anastasia S. "Synthesis of Japanese and Western cultural traits in Meiji era Romanticism", Social sciences and hu-

¹ **Borisova Anastasia S.** – PhD in Philology, senior lecturer at the Department of Japanese Philology, Institute of Asian and African Studies of M.V. Lomonosov Moscow State University; alainthebard@gmail.com

© Borisova A.S., 2024

The study was conducted under the state assignment of Lomonosov Moscow State University "Literatures of Asian and African countries: history and modernity", No. 122041300078-8

manities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2025, pp. 37–55. DOI: 10.31249/lit/2025.03.03 (In Russian)

Received: 01.09.2024

Accepted: 31.05.2025

Эпоху Мэйдзи (1868–1912) характеризует активная модернизация во всех сферах жизни и проникновение в Японию не только западных технологий, но и европейского и американского искусства. Н.И. Конрад отмечал, что развитие литературы в Японии отставало от других областей, и вначале предпочтение отдавалось тем жанрам, которые могли способствовать общественному прогрессу (в первую очередь околополитической беллетристике и публицистике) [Конрад, 2006]. В последние десятилетия XIX века Япония почти одновременно ознакомилась со всеми значимыми направлениями западной литературы за несколько веков, а японские авторы, даже те, кто ориентировался в первую очередь на иностранные образцы, в своих произведениях соединяли как традиционные и новые литературные приемы, так и элементы разных художественных течений.

Романтизм (яп. *романсюги*) появился в Японии в эти же годы и, как и другие западные течения, приобрел в Японии характерный синкретический облик, в котором сочетались черты классического европейского романтизма, неоромантических направлений и раннего модернизма, о чем писал Н.И. Конрад [Конрад, 2006], а то же явление именно в японской поэзии детально рассмотрел А.А. Долин [Долин, 2007]. О влиянии отдельных выдающихся представителей западного романтизма на японскую литературу можно прочесть в работах таких исследователей, как Т. Мацуура, писавший о влиянии Дж. Китса [Matsuura, 1986], и Х. Вакэ, рассматривавший рецепцию поэтики Р.У. Эмерсона [Wake, 1999]. Романтизм сыграл определяющую роль во всем дальнейшем развитии японской литературы вплоть до нынешнего времени, когда не только отсылки к японским романтикам, но и сам принцип осовременивания традиционной поэтики и эстетики через романтические установки используют писатели всех направлений. Изучение японского романтизма важно для понимания и авторов XX века (Кавабата Ясунари, Танидзаки Дзюнъитиро, Оэ Кэндзабуро), и современных писателей (Мураками Рю, Тавада Ёко, Мотоя Юкико).

С самого начала в романтической литературе Японии западные творческие принципы и теоретические установки объединялись с традиционной поэтикой, что и сформировало отличительные черты японского романтизма (о сходстве и различии

романтизма и японской эстетической традиции *гэйдо* писала Е.Л. Скворцова [Скворцова, 2011]). Однако все еще недостаточно освещена общая картина сочетания и взаимодействия традиционных и западных элементов в романтическом направлении в целом. В данной работе будет предпринята попытка осветить данное явление, включая сопоставление прозаического и поэтического воплощений этих принципов.

Родоначальником японского романтизма был Мори Огай (1862–1922), поэт, прозаик и литературный критик, ориентировавшийся в первую очередь на немецкую романтическую традицию. Он познакомился с романтизмом в период медицинского обучения в Германии и привез в Японию статьи и книги немецких литераторов. С 1889 года он стал выпускать журнал «Сигарами соси» («Запруда»), в котором публиковались и переводы западных произведений, и первые романтические тексты японских авторов. С. Джуффре отмечает, что с самого начала романтизм Огай был не просто заимствованием иностранной эстетики, а новым взглядом на категории и темы японской классической литературы. Огай пытался сочетать индивидуализм западных романтиков с японскими эстетическими концепциями *мудзё* (ощущение хрупкости и непостоянства мира) и *моно-но аварэ* (печальное очарование вещей) [Giuffre, 2019, p. 97–98], зародившимися еще в эпоху Хэйан (794–1185).

В его дебютных прозаических произведениях 1890 г., которые нередко рассматривают вместе как трилогию, посвященную впечатлениям от Германии, появляются первые образы японского романтического героя и экзотического далекого Запада, и для описания незнакомых японцам реалий используются стилистические приемы японской классической литературы. В первой из трех повестей, «Танцовщице», печальная история любви японского студента и немецкой девушки построена по традиционному канону с акцентом на конфликте чувства и долга *гири-ниндзё*.

Название другой повести «Пузыри на воде» (яп. *Утаката-но ки*) отсылает к японской классике – пузыри или пена на воде символизируют мимолетность, бренность бытия. В повести показано романтическое двоemiрие: в реальном мире описывается быт людей искусства (и у персонажей есть реальные прототипы из окружения писателя), а таинственная сторона раскрывается в конце, где главный герой становится свидетелем мистического эпизода. Трагическая развязка показывает, как прошлое семьи героини связано с жизнью и смертью баварского короля Людвига II. Главная

героиня Мари имеет сходство с Лорелеей и Офелией, а особенно с рабыней-цветочницей Нидией из «Последних дней Помпеи» Булвер-Литтона [Swann, 1974, p. 270–272]. Однако композиция повести близка и к пьесам японского театра Но – раскрытие образа Мари в первой и второй половинах повести похоже на две ипостаси протагониста *ситэ* в Но, а персонаж-японец Косэ играет в сюжете весьма пассивную роль рассказчика-*ваки*, через диалог с которым зрители узнают историю *ситэ*. Фантастическая сцена в финале, когда Косэ и Мари наблюдают за схваткой призраков отца Мари и короля Людвига, тоже композиционно близка к развязкам драм Но.

В конце XIX – начале XX в. Огай одинаково активно участвует в развитии современной прозы, новой поэзии и литературной критики. Даже раньше, чем были опубликованы первые прозаические работы, он выпустил сборник романтической поэзии «Воспоминания» (1889), далее вел полемику с Цубоути Сёё, сторонником реализма. Романтические элементы присутствуют даже в его поздней, более реалистической прозе и при этом содержат отсылки к японской классике.

В пример можно привести роман «Дикий гусь» (1911) о любви студента-медика и девушки Отама, ставшей содержанкой ростовщика, чтобы прокормить разорившегося отца. При всей реалистичности сюжета и быта героев романтическое начало играет большую роль в произведении. Фигуры влюбленных, безнадежно сопротивляющихся обстоятельствам и давлению общества, важность личных стремлений и свободы чувств показаны через призму японской традиции сентиментальной прозы эпохи Эдо (1603–1868). Студент Окада впервые встречается с Отама, когда идет на звуки музыки (Отама играет на традиционном инструменте *сями-сэн*), он выписан как созерцательный и меланхоличный персонаж японских любовных историй, а душевная борьба Отама – привычный для японцев конфликт чувств и конфуцианского дочернего долга. Природные и сезонные описания, включая вынесенный в заглавие мотив диких гусей, улетающих за море, тоже взяты из классической японской литературы.

Огай проникся концепцией аполлонического и дионисийского начал Ф. Ницше, и конфликт и взаимодействие старого и нового, традиционного и западного в мэйдзийской Японии осмысливается им и его многими последователями именно в этом ключе. В эссе «О новой тенденции в японской литературе» 1899 г. Огай выделяет именно романтических авторов, таких как Ямада Бимё, как примеры оригинальности и новизны при верности японским темам:

Цубоути Сёё изгнал старинную словесность своей “Сущностью романа”, впервые определив миссию, возложенную на писателя. Однако его работы очевидно созданы по образцу европейской литературы. Напротив, Ямада Бимё – автор, творчество которого развивается в совсем другом направлении. Темы он берет из японской истории, но пишет при этом невиданным до сих пор разговорным языком, и его сильная сторона – создание объемных характеров. Его резко критикуют за подобную оригинальность, но достижения его самобытного стиля несомненны [цит. по: Судзуки, 2003, с. 15].

Почти вся японская проза эпохи Мэйдзи испытала влияние романтизма, и даже авторы, ориентировавшиеся на критический реализм и натурализм, включали романтические элементы в произведения и воспринимали в подобном духе описания западных реалий и природы у зарубежных авторов. Н.И. Конрад писал, что особенно сильно влияние романтизма отразилось на творчестве авторов трех ветвей прозы социальной направленности: идейной повести *каннэн сёсэцу*, «литературы глубин» *синкоку сёсэцу* и психологической прозы *синри сёсэцу*, вышедших из литературного кружка «Кэньюся» («Друзья тушечницы»), ориентированного на литературу эпохи Эдо [Конрад, 1973, с. 353].

Группа «Кэньюся» была основана в 1885 году Одзаки Коё (1867–1903), впоследствии ставшим наставником целой группы молодых литераторов, и уже упомянутым выше Ямада Бимё (1868–1910), к которым примкнуло еще несколько дружественных авторов. На первых порах члены кружка воспринимали свои опыты скорее как литературную игру, осовремененные переложения таких эдосских классиков, как Рютэй Танэхико и Дзиппэнся Икку. Хотя эдосскую литературу можно ретроспективно охарактеризовать как романтическую [Конрад, 1973, с. 293], пока писатели группы еще не определяли свое творчество в категориях романтизма.

С 1889 года авторы «Кэньюся» выходят на большую литературную сцену, и их произведения, всё еще основанные на знакомых читателям японских сюжетах, уже имеют много общего и с западным романтизмом. Коё начинает с историй в духе классика эпохи Эдо Сайкаку, изложенных более современным стилем, а позже переходит и к социальным сюжетам с романтическими элементами.

Ямада Бимё сыграл большую роль в развитии не только прозы, но и новой поэзии, опубликовав критические работы о специфике поэзии как литературной формы и единстве разговорного и

литературного языка, важном предмете языковых реформ эпохи Мэйдзи. Его проза запомнилась современникам сочетанием духа японской классики и новаторского подхода к языку. Яркие описания чувств и душевной борьбы героев на фоне эстетизированного японского средневековья создают романтическую атмосферу его произведений, таких как «Мусасино» (1887) о трагической гибели самурайского рода в феодальном конфликте и «Котё» (1889) об аристократке, убивающей любимого мужа, чтобы спасти отца в ходе войны родов Тайра и Минамото.

Ярче всего сочетание западных и традиционных черт проявляется у еще одного автора «Кэньюся» – Кода Рохана (1867–1947). Из западного романтизма он заимствует и впервые вводит в японскую литературу образ романтического героя, противопоставляющего себя обществу. Таков плотник Дзюбэй из повести «Пятирусная пагода» (1891), бросающий вызов своему начальнику и наставнику и обещающий настоятелю храма в одиночку спроектировать пятирусную пагоду. В отличие от традиционных сюжетов, где одиночка неминуемо терпит поражение (например, сказка «Последняя песня», где мальчик-ученик умирает от горя, не в силах закончить стихотворение из-за недостатка опыта), история заканчивается благополучно, пагода Дзюбэя выдерживает бурю, и наставник признает мастерство строптивного подопечного. В более раннем рассказе «Череп» (1890), построенном по сюжетной канве былички, путешественник, образ которого списан с самого автора, беседует с духом женщины, чей череп позже видит у дороги. Буддийской морали, как в старинных быличках, в сюжете уже нет, героиня показана как романтическая изгнанница, отвергнутая деревенской общиной и ставшая отшельницей. Идея романтического двоемирия и стремления к идеальному миру, скрытому за миром вещей, идеализация «естественной жизни» не только в западном, но и в даосском ключе воплотится в «Новом Урасиме» (1895), пересказе старинного сюжета про юношу, прожившего неделю в подводном царстве, в то время как на земле прошли столетия. Даже в поздний период творчества, когда Рохан перейдет к более реалистическим сюжетам, идеализм и яркая индивидуальность останутся важными темами его произведений.

В последние годы XIX в. в японском обществе появился массовый запрос на литературу, освещающую общественные проблемы, в противовес произведениям «Кэньюся», которые казались старомодными молодым критикам. Однако первыми на него откликнулись писатели-романтики, ученики Коё. Именно в романти-

ческой подаче обсуждать острые социальные вопросы оказалось естественнее всего, что тоже связано с наследием эдосской литературы гэсаку, в которой конфуцианские темы «вознаграждения добродетели и наказания порока» сочетались с лиризмом и драматическими описаниями сильных чувств.

Самыми первыми рассказами «идейной прозы» стали вышедшие в 1895 г. «Ночной обход» и «Операционная» Идзуми Кёка (1873–1939). Кёка писал в основном романтические произведения, он вырос в театральной семье и с детства был знаком с эдосской развлекательной прозой. Главный герой «Ночного обхода» – полицейский, который во имя долга жертвует собой, чтобы спасти соперника в любви. «Операционная» – рассказ о графине Кибунэ, которая отказывается от анестезии, чтобы не выдать сердечную тайну. Она закалывает себя скальпелем, потому что хирург и есть человек, в которого она была тайно влюблена девять лет после единственной встречи, и в тот же день умирает и хирург. Как и у Мори Огай, появляется традиционный конфликт чувств и долга с трагической развязкой, и он же одновременно оказывается подходящим способом сделать акцент на теме общественного блага.

Чисто романтических произведений Кёка создал намного больше, чем социальных, и все они основаны на образах и мотивах японского фольклора и литературной классики, осмысленных в категориях уже современного ему направления *романсюги*. Среди них и «Отшельник с горы Коя» (1900), сказочно-фантастическая повесть о странствующем монахе и горной ведьме, и мистическая повесть «Призрак без бровей» (1924), современная версия преданий о привидениях-*юрэй*. В последней традиционный сюжет о душе, задержавшейся в мире живых из-за сильных страстей или жажды мести, превращается в готическую повесть с ненадежным рассказчиком, и именно как готическую прозу характеризует истории Кёка о привидениях Ч.С. Иноуэ, переведивший его повести на английский язык [Иноуэ, 2005, р. IX–XII]. Сам образ призрака больше напоминает привидения у западных романтиков и лишен таких черт *юрэй*, как погребальные одежды, распущенные волосы и дымка вместо нижней половины тела.

Преувеличенный драматизм сюжетов характерен и для других авторов *каннэн сёсэцу*, например, для Каваками Бидзана (1869–1908). Бидзан относил свои рассказы и повести именно к идейной социальной прозе, но наиболее характерной чертой его сюжетов и стилистики является сочетание установок западного романтизма (индивидуализм, острый конфликт личности и обще-

ства) с чертами литературы гэсаку (тот же конфликт чувств и долга, типажи персонажей, особенности нарратива и стилистики, цветистые заглавия). Критики чаще всего вспоминают рассказ «Изнанка и лицо» (1895) с доведенной почти до абсурда классической сюжетной схемой «благородный муж совершает самоубийство, чтобы привлечь внимание к порокам общества». Для японцев это и китайская история поэта Цюй Юаня, в литературе связанная с популярностью «Чуских строф» [Чжу, 2013], и самурайская этика, предписывающая выбирать смерть в случае конфликта. У Бидзана разочарование в обществе заставляет главного героя ограбить дом будущего зятя в знак протеста и впоследствии застрелиться. Самоубийство героев – очень частый мотив в произведениях писателя, связанный и с японской романтической традицией трагического повествования, и с личными проблемами (он страдал из-за неустойчивой психики и в итоге покончил с собой).

Интереснее всего в контексте проблематики статьи выглядит рассказ «Секретарь» (1895), который редко разбирали более поздние критики. Главная идея рассказа – осуждение коррумпированных чиновников, но сюжет построен по образцу эдосских сентиментальных повестей, а общая тональность и характер описаний отчетливо романтические. Завязка напоминает повести *канадзоси* XVII в. – главный герой, секретарь министерства, слышит в гостинице прекрасные звуки цитры-кото и влюбляется в таинственную красавицу, внешность которой показана через традиционные клише. Действие разворачивается на фоне классической, пышно описанной японской осени с цветами кустарника хаги, обильной росой, налетающими порывами ветра. Эмоции героев передаются подробно и преувеличенно драматично, сюжет строится вокруг ключевых сцен одиноких страданий главного героя и театральных диалогов-объяснений. Однако Бидзан, что редкость для эпохи, деконструирует романтическое повествование – главный герой оказывается коррумпированным служащим и фактически покупает право жениться на девушке у ее отца-коммерсанта. Грустный финал связан уже с линией девушки, выданной за нелюбимого, и ее возлюбленного, бедного студента, который в горе решает полностью уйти в науку.

Те же тенденции продолжила и «литература глубин» (т.е. показывающая скрытые от глаз темные стороны жизни), также известная и как «трагическая литература» *хисан сёсэцу*. Хиросу Рюро (1861–1928), наиболее известный автор в рамках этого направления, тоже был учеником Коё, и в «Кэньюся» его привела любовь

к литературе гэсаку, особенно фантастической прозе Ёмхон. В произведении «Черная ящерица» (1895) он описывал пороки крестьянской среды через сюжет о молодой женщине, отравившей свекра из-за домогательств и покончившей с собой. Социальный сюжет тоже получает романтические детали, призванные усилить впечатление, – шесть предыдущих невесток, ушедших от мужа, контраст робости героини, хромой рябой девушки, которая до того не могла выйти замуж, и ее дальнейшей решимости сопротивляться, драматично поданные смерти в финале.

Образ слабого героя, часто с физическими недостатками, который решается на борьбу со своим окружением, встречается в большинстве произведений Рюро: например, в «Косом Дэне» (1895) главный герой, карлик с косоглазием, из-за травли окружения и роковой влюбленности становится преступником и идет на казнь. Для его сюжетов характерно постоянное нагнетание эмоций и преувеличенно трагические обстоятельства, обязательно приводящие к гибели героев. Писал он и чисто романтические вещи, вдохновленные эдосскими «романами о чувствах»: «Любовное самоубийство в Имадо» (1896), где куртизанка, покинутая любимым, предлагает двойное самоубийство отвергнутому до того поклоннику, было не менее популярно, чем «социальные» романы Рюро.

В психологической прозе *синри сёсэцу* элементы романтического можно встретить в первую очередь у Хигути Итиё (1872–1896). Она начала литературную карьеру как ученица поэтессы классического стиля Накадзима Утако, принадлежавшей к литературной школе Кэйэн, основанной поэтом XVIII в. Кагава Кагэки. Хотя Итиё не примкнула к движениям за реформу поэзии, она стремилась перенести изысканность классического литературного стиля в современную прозу. Ее творчество высоко оценил Мори Огай, назвав писательницу подлинным поэтом в эссе «Сиги-но ханэкаки» 1896 г., и даже пригласил ее в свою литературную группу, но их сотрудничество не сложилось из-за ранней смерти Итиё [Masters ... , 2019]. В литературном дневнике «Итиё никки» она критически писала о стремлении современных поэтов к излишней простоте и даже вульгарности языка и особо выделяла эстетизм и изысканность, присущие классической поэтике, хотя и не призывала к излишнему консерватизму [Follaco, 2019, p. 6–7, 9].

Роман «Сверстники» печатался в журнале романтической направленности «Бунгакукай» («Литературный мир») и вызвал позитивный отклик в первую очередь у сторонников романтизма,

хотя основная проблематика произведения, рассказывающего о жизни подростков из «веселого квартала» Ёсивара, – социальная. Образ Ёсивары с красочной, полной старинной элегантности *ики* жизнью куртизанок, гейш и блестящих гостей встречался во многих жанрах эпохи Эдо от фривольно-сатирических новелл-комиксов *сярэбон* до сентиментальных романов *ниндзёбон* и театральных сюжетов. Итиё описала и парадную сторону жизни «чайных домов», и ее невеселую изнанку, отдавая дань классической традиции Ихара Сайкаку. Лиризм описаний быта и природы, проникнутый поэтикой красоты и мимолетности *моно-но аварэ* и *укиё*, передавал ощущение уходящего детства героев и исчезающей старой Японии, по которой тосковали литераторы-романтики.

Как считал Н.И. Конрад, в этих литературных направлениях социальные коллизии и бытовые детали отходят на второй план по сравнению с духом романтизма [Конрад, 1973, с. 353], и можно даже сказать, что авторы скорее использовали общественные проблемы как предлог написать романтическую историю с острым конфликтом.

В первое десятилетие XX в. главную роль в японской прозе стал играть натурализм, приход которого крайне критически оценил Мори Огай, предпочитавший описание духовных сторон жизни «вульгарному» повествованию [Санина, 2008, с. 172]. Тем не менее, авторы-натуралисты не избегали романтических элементов. Особенно это можно сказать про описания природы у таких авторов, как Куникада Doppo, вдохновленные русской литературой в переводах Фтабатэя Симэя. Часть натуралистов (Ивано Хомэй, Косуги Тэнгай) тяготели к сюжетам про гейш, и к реалистическим описаниям и рассуждениям о телесности все равно добавлялись романтические детали, связанные с образом гейши в японской культуре. Куникада Doppo, Ивано Хомэй, Симадзаки Тосон прославились как авторы натуралистической прозы, но их литературная карьера началась с романтической поэзии.

Учениками Огай были неоромантики, часть из которых начала творить еще в конце эпохи Мэйдзи, но само направление окончательно сформировалось уже в последующие десятилетия. Один из первых неоромантиков, Нагаи Кафу, в равной мере сочетал приемы французской литературы и эдосской классики и даже получил характеристику «метис, рожденный от [Тамэнага] Сюнсуй и Мопассана» [Санина, 2000, с. 191].

Романтизм сыграл ключевую роль в возникновении и развитии в Японии поэзии нового стиля – *синтайси*. На момент начала

эпохи Мэйдзи в поэтическом мире господствовали устоявшиеся школы классической поэзии с очень жесткими канонами. Особенно это касалось пятистиший танка с ограниченным поэтическим словарем и списком допустимых тем [Долин, 2007]. Термин *синтайси* вошел в обиход после публикации в 1882 году коллективного сборника «Синтайси-сё» («Собрание стихов нового стиля») Иноуэ Тэцудзиро, Ятабэ Рёкити (Сёкан) и Тояма Масакадзу (Тодзан). В нем помимо переводов англоязычных поэтов были и собственные стихи авторов, написанные с сохранением классического размера с чередованием 5 и 7 слогов в строке, но в свободной форме и с отходом от классической тематики. Переводные тексты по большей части взяты у романтических поэтов или предшественников романтизма (Грей, Теннисон, Лонгфелло и др.). Хотя авторы превозносили западную поэзию за возможность излагать идеи развернуто [Mehl, 2015, p. 110], тем не менее, в новой форме они так и не отошли от классической сезонной тематики в стихах о природе [Омото, 2014, с. 107].

Поэты нового стиля, вдохновленные первым сборником, стали писать *синтайси*, ориентируясь в первую очередь на романтических и неоромантических западных поэтов, и в первой половине эпохи Мэйдзи наиболее читаемыми были британские (Байрон, поэты Озерной школы) и немецкие (Гёте, Гейне) авторы. О противостоянии и единстве западной и восточной эстетики с упором именно на романтизм писал Куникада Доппо в предисловии к сборнику «Песни одинокого странника»:

И я был одним из тех, кто смотрел с завистью на европейских поэтов. Живя в эпоху Мэйдзи, и я зачитывался Байроном, Теннисоном, Шиллером, их стихи переворачивали душу, и я сетовал, что в моей стране нет ничего подобного... И вот в нашей маленькой груди идет мучительная борьба между Востоком и Западом, между унаследованными мыслями и чувствами и тем, чему нас обучали. При виде утренней радуги хочется читать стихи Вордсворта, а слушая вечерний перезвон колоколов, грустить над стихами Сайгё [цит. по: Григорьева, 1991, с. 671–672].

Помимо «Сигарами соси» Мори Огая, романтическая поэзия японских и иностранных авторов печаталась в журнале «Бунгакукай» одноименной литературной группы, которую возглавлял Китакура Тококу (1868–1894). Как и Одзаки Коё, Тококу, проживший всего двадцать семь лет, успел собрать большой круг последователей и учеников, среди которых были как чисто роман-

тические авторы, так и писатели, творившие в рамках нескольких направлений, как Симадзаки Тосон. Наряду с литературной деятельностью Тококу также участвовал в общественно-политических движениях, был одним из первых писателей-христиан. Он ориентировался в основном на британских и американских поэтов, у Дж. Байрона его привлекала идея независимого романтического героя, а у Р.У. Эмерсона – идея двоемирия как противопоставления мира видимого и мира умозрительного, а особенно образ внутренней жизни в глубинах собственной души [Wake, 1999, p. 1]. Последние концепции пришли в японскую литературу именно благодаря Тококу, потому что и буддизм, и синтоизм в традиционной культуре предполагают единство материального и духовного мира. Образ «иног мира» *икай* понимался в японской культуре в мифологическом, а не «платоновском» ключе, но именно в философии Платона Тококу находил возможность объединения европейского и азиатского начал [Wake, 1999, p. 4–5].

Уже в первых произведениях, которые во многом являлись японскими переложениями Байрона, у Тококу появляются попытки языком романтизма описать классические образы. Так, в поэтической драме «Песни сказочной страны» (1891) (буквальный перевод оригинального японского названия «Хорайкёку» – «Мелодии с горы Хорай», т.е. горы Пэнлай, обители бессмертных из китайской мифологии) священная для японцев гора Фудзи становится обиталищем демонического правителя вещественного мира, а буддийское просветление и образ потустороннего мира связываются для героя со стремлением к идеальному [Сато, 1983].

Со временем тематика стихов Тококу будет еще ближе к традиционной эстетике природы и сезонности, и романтическая тоска по идеальному миру будет приобретать черты японского «печального очарования вещей» и *юээн* (трансцендентного прекрасного, понятного лишь интуитивно). Например, в «Спящей бабочке» это традиционный образ бабочки, застигнутой наступающей осенью, и стремление героя покинуть бренный мир – желание «... в нирване бесследно с цветами исчезнуть» [Тококу, 2016].

С именем Симадзаки Тосона (1872–1943), литературного наследника Тококу, связано окончательное формирование *синтайси* как нового поэтического жанра. Его первый сборник «Молодая поросль» вышел в 1897 году, и в предисловии к нему Тосон, вдохновленный прерафаэлитами, восхваляет страсть, юность, полноту жизни, что отличается от печального настроения стихов Тококу. Романтический пафос борьбы, яркие сильные эмоции, использование

непривычных японцам западных метафор вроде сравнения любви с лисицей, ворующей виноград, обогатили японскую поэтику.

При этом, как отмечал Н.И. Конрад, наряду с тем, что Тосон «вводил в японскую поэзию совершенно новую тематику, тон и поэтический колорит английских прерафаэлитов, ...он обнаружил умение пользоваться всем лучшим и в то же самое время близким для современного читателя из того, что имелось в старой японской и китайской поэзии» [Конрад, 1973, с. 337–338]. Начиная с традиционных названий его поэтических сборников («Молодая поросль», «Летние травы», «Опавшие цветы сливы»), которые отсылают к сезонной лексике *киго*, в стихах Тосона можно встретить множество образов и реминисценций из японской классики. Хотя «Песнь осеннего ветра» и вдохновлена «Одой западному ветру» Шелли [Конрад, 1973, с. 345], образ осени в этом стихотворении составлен из японских *киго* и японских же реалий: осенний вихрь, обрывающий лепестки цветов, музыка цитры-кото, деревья павлонии, алые листья кленов в горах.

В дальнейшем именно японская тематика наряду с социальными проблемами будет играть все большую роль в стихах Тосона, и в последующих сборниках стихи про тяготы жизни рабочих и крестьян будут соседствовать с «поэзией родного края» про места, где поэт родился и вырос.

В конце эпохи Мэйдзи появились поэты, считавшие единство восточного и западного начал основной идеей своего творчества, и они же были связующим звеном между японским романтизмом и японским символизмом. Сусукида Кюкин (1877–1945) начинал как поэт-романтик и из западных романтических авторов ориентировался в основном на английский романтизм и прерафаэлитов. В первом сборнике стихов «Вечерняя флейта», вышедшем в 1899 году, он создал японскую версию сонета в подражание сонетам Россетти и особенно Китса. При этом, например, в сонете «К осени», повторяющем структуру китсовского «На посещение могилы Бернса» ряд осенних образов заимствован из японской традиции пейзажной лирики: осенние холмы, возвращающиеся дровосеки и т.д. Сонет «Вечер» передает то же ощущение мимолетности бытия и желание его преодолеть, что и «Яркая звезда» Китса, с которым он текстуально перекликается, но в духе концепции *мудзё*. Идеализм Кюкина постепенно приобретает все больше буддийских черт и сближается с эстетикой *югэн*, особенно в первое десятилетие XX в., когда он постепенно переходит к символизму [Matsuura, 1986, p. 11–26].

Камбара Ариакэ (1876–1952) начинал с подражаний стилю как Гейне, так и английских романтиков. При этом в самых первых опубликованных стихах мифологические мотивы взяты из японских мифоисторических хроник VIII в., а романтические пейзажные описания отсылают к традиционной поэзии *вака*. В предисловии к сборнику «Весенняя птица» 1905 г., который уже был переходом к символизму французского образца, он аргументирует важность синестезии и символических образов примерами из японских классиков (Басё, Сэй Сёнагон) [Долин, 2007].

В дальнейшем смешение классического романтизма, неоромантизма и модернизма в поэзии нового стиля будет опираться на принципы, заложенные еще Мори Огай, а образы из японской культуры и традиционные эстетические концепции будут использовать все поэты. При этом важной частью образности останется романтизированное изображение западной культуры, особенно христианства, которое поэты представляли средством обновления мира и приближения к идеальному [Сулейменова, 2002, с. 137]. Также деятели романтизма активно влияли на процесс реформирования литературного языка, участвуя в движении *гэмбун-итти* («За единство разговорного и письменного языка»). Критик Симамура Хогэцу в эссе 1906 г. «Иссэки бунва» противопоставляет *габун* (язык высокой словесности) и *гэмбун-итти*:

«Разница, которую мы видим между *габун* и *гэмбун-итти*, и есть разница между классическим и романтическим. Иными словами, *габун* – это классическое, а *гэмбун-итти* – романтическое» [цит. по: Mehl, 2015, p. 109]. Образцом высокохудожественного творчества на разговорном языке он считает Вордсворта и сожалеет, что в японской литературе разговорный стиль используют больше прозаики, чем поэты. При этом стоит отметить, что даже язык поэзии все же начал постепенно отходить от архаики.

Когда в конце XIX в. после периода потери интереса к традиционной поэзии началось возрождение классических жанров танка и хайку, наибольшее влияние романтизма испытали поэты танка. Если Масаока Сики, начавший обновление хайку, выступал в первую очередь за поэтику «отражения природы» *сясэй*, то Отиаи Наобуми и Ёсано Тэккан, энтузиасты возрождения танка, принадлежали к романтической группе «Синсэйся» («Новый голос»), которую возглавлял Мори Огай. Отиаи можно назвать поэтом скорее консервативного толка, но он был сторонником реформы танка.

Ёсано Тэккан (1873–1935), в отличие от Отиаи, с самого начала резко выступил против поэтов классической стилистики, осо-

бенно последователей Кагава Кагэки, и свой программный манифест 1894 г. назвал «Звуки, губящие страну. Поричание современной убогой поэзии танка». Он призывал сочинять гражданские и воинские стихи, получив от современников прозвище «поэт Тигра и Меча» [Долин, 2007], что сближало его с концепцией *масурао-бури* («мужественный стиль»), которую ввел в XVIII в. Камо-но Мабути из философской школы «национальной науки» кокугаку. У романтической школы он заимствовал образ сильного героя-борца, не стесняющегося ярких чувств, и именно таким изображал лирического героя танка на самурайские темы. Хотя он выступал против любовной лирики, после знакомства с будущей женой Акико, тоже романтической поэтессой, в его творчестве появились любовно-эротические темы, более близкие к западному романтизму и модернизму, чем к японской классике.

Общество «Новой поэзии» («Синси-ся»), основанное Тэканом, находилось под покровительством Мори Огай, и романтический стиль поэтов группы получил название «стиля звезд и фиалок». Среди пунктов его программы, опубликованной в журнале «Мёдзё», были следующие:

– Наша поэзия не берет за образец стихи поэтов древности, это наша собственная поэзия. Вернее, это поэзия, которую каждый из нас открывает сам по себе.

– Мы любим поэзию наших предшественников на Востоке и на Западе, но мы не можем унизиться до того, чтобы мотыжить уже возделанное ими поле.

– Мы называем наши стихи «национальная поэзия». Это новая поэзия нации эпохи Мэйдзи, которая произрастает от ствола «Манъёсю» и «Кокинсю» [цит. по: Долин, 2007].

Романтическое представление о ценности поэта как личности, которое принес в японскую поэзию Китамура Тококу, соседствует с признанием заслуг поэтов прошлого как на Востоке, так и на Западе. Поиск национального в поэзии отвечает и идеям романтиков, ценивших национальное своеобразие в противовес классицизму, и принципам философии кокугаку, стремившейся отделить «истинно японскую красоту» от заимствованных из Китая культурных концепций.

Именно Ёсано Акико (1876–1942) сыграет ведущую роль в переформатировании жанра танка. Ее первый сборник «Спутанные волосы» 1901 г. вызвал скандал из-за откровенного изображения страстного чувства любви и эротических образов, духовное и те-

лесное она представляла как составные части единого Идеала [Долин, 2007]. Благодаря ее стихам в поэзию *вака* проникли образы, связанные с христианством и античной мифологией, которые она органично включала в традиционный контекст: например, возлюбленный лирической героини в «Мидарэгами» «отворачивается от цветов» (т.е. любви), «твердя песни Давида» [Сулейменова, 2002, с. 150]. А.А. Долин отмечает, что свободное выражение эмоций и раскрепощенное отношение к телесности у Акико связано не только с влиянием романтизма и феминизмом, но и восходит к культуре эпох Хэйан и Эдо с более свободным восприятием темы любви [Долин, 2007].

Хотя поэты «Общества новой поэзии» к концу 1900-х годов постепенно дрейфовали к символизму, тем не менее, у всех значимых авторов сохранялись такие приметы мэйдзийского романтизма, как романтическая интерпретация традиционных эстетических категорий, образ идеального, романтизация явлений западной культуры, откровенное выражение чувств.

Переходя к выводам, можно сказать, что и в прозаических, и в поэтических жанрах в рамках японского романтизма наблюдается устойчивое сочетание западных и традиционных черт. Вначале японские образы и сюжеты скорее представлены как часть культурного фона, особенно у авторов «Кэньюся», но позднее появляются попытки теоретического обоснования синтеза, как у Тококу и Тэкана. Влияние романтизма затронуло и новые, и уже существовавшие до эпохи Мэйдзи формы литературы, и многие авторы предпочитали обращаться к традиции именно в романтической форме.

Среди общих черт западного романтизма в мэйдзийской литературе выделяются стремление к идеальному, часто в форме противопоставления идеала и вещественного мира, образ романтического героя, идущего наперекор обществу, воспевание самовыражения и свободы чувств. Заимствовались теоретические наработки, жанровые формы и стилистические приемы западных авторов, которые служили освобождению от классических канонов и способствовали реформе литературного языка. Знакомство с романтизмом создало эстетизированный образ западной культуры (христианства, античности, европейских реалий), прижившийся в японской литературе.

Традиционная японская культура представлена в романтизме эпохи Мэйдзи в первую очередь осовремененной рецепцией поэтики эпохи Хэйан и особенно литературы гэсаку эпохи Эдо.

Японская классика заняла в произведениях то же место, что в европейском романтизме наследие предшествующих периодов. Авторы сопоставляли романтический идеализм с японскими представлениями о прекрасном: эстетическими концепциями *моно-но аварэ*, *югэн*, *ики*. Именно писатели-романтики стремились придать новую жизнь классическим сюжетам и литературным формам и создать новый образ национальной японской культуры.

Список литературы

1. Григорьева Т.П. Японская литература // История всемирной литературы. – Москва : Наука, 1991. – Т. 7. – С. 662–675.
2. Долин А.А. История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах // Окно в Японию. – 2007. – Спец. вып. – URL: <http://www.ru-jp.org/dolin.htm> (дата обращения 20.08.2024). – [Воспр. по кн.: История новой японской поэзии : в 4 т. – Санкт-Петербург : Гиперион, 2007.]
3. Конрад Н.И. Курс лекций по истории японской литературы эпохи «Мэйдзи», (1868–1912). На правах рукописи, 1934–1935 гг. / Ленинградский институт истории, философии и лингвистики ; публ. М. Щербаковой // Окно в Японию. – 2006. – № 17. – URL: http://ru-jp.org/konrad_meiji_bungaku_01.htm (дата обращения 08.08.2024)
4. Конрад Н.И. Очерки японской литературы. – Москва : Художественная литература, 1973. – 462 с.
5. Омото Т. «Синтайсисё»-ни ёру Нихон-но «си» но хонрю:кэссэй. Мэйдзикини окуру бунгаку-но кэссэй катэй-о мэгуру кокуминкарон [Как сборник «Синтайси-сё» сформировал основное направление японской «новой поэзии»: спор о литературном процессе эпохи Мэйдзи в рамках национального государства] // САНПАНА. – 2014. – № 21. – С. 103–118.
6. Санина К.Г. «Метис, рожденный от Сюнсуй и Мопассана»: Восток и Запад в творчестве и жизни Нагаи Кафу // Известия Восточного института. – 2000. – № 5. – С. 191–205.
7. Санина К.Г. Пути развития неоромантизма в современной японской литературе // Вестник ЧелГУ. – 2008. – № 13. – С. 169–182.
8. Сато Д. «Хорайкёку»-но гэкику:кан [Драматическое пространство «Песен волшебной страны»] // Нихон Бунгаку. – 1983. – № 32. – С. 14–25.
9. Скворцова Е.Л. Романтизм и японская эстетическая традиция // Вестник культурологии. – 2011. – № 2. – С. 36–54.
10. Судзуки М. Мори О:гай то доицубунгаку [Мори Огай и немецкая литература] // Хоккайдо: Нитидоку кё:кай кайхо [Вестник Японо-германского общества Хоккайдо]. – 2003. – Vol. 20, июнь. – С. 11–18.
11. Сулейменова А.М. Религиозные мотивы в романтической поэзии Есано Акико // Известия Восточного института. – 2002. – № 5. – С. 136–152.
12. Тококу К. Спящая бабочка // Японская поэзия. – 2016. – URL: <http://japanpoet.ru/kitamura-tokoku> (дата обращения: 21.08.2024)

13. Чжу С. Нихон тисикидзин-но «Куссо:» сэйсин [Дух «Чуских строф» у японских интеллектуалов] // Science portal China. – 2013. – URL: https://spc.jst.go.jp/experiences/change/change_1308.html (дата обращения: 10.08.2024)
14. *Follaco G.M.* The unread critic. Higuchi Ichiyō's diaries as bungei hyōron // BUNRON. – 2019. – N 6. – P. 1–20.
15. *Giuffre S.* The cold romantic face of modernity and individual freedom in the 'German Trilogy' of Mori Ogai // New Zealand journal of Asian studies. – 2019. – Vol. 1, N 21. – P. 95–108.
16. *Inouye C.S.* Translator's preface // In light of shadows : more Gothic tales by Izumi Kyōka. – Honolulu : Univ. of Hawai'i press, 2005. – P. IX–XII.
17. Masters who have connection with Taito City. Mori Ogai // Taito city culture guide archives. – 2019. – URL: https://www.culture.city.taito.lg.jp/bunkatanbou/topics/famous_persons/ogai/english/page_01.html (дата обращения: 11.08.2024)
18. *Matsuura T.* The reassessment of Keats's influence on modern Japanese poetry. – Tokyo : Seijo univ., 1986. – 50 p. – (Seijo English monographs ; vol. 23).
19. *Mehl S.* The beginnings of Japanese free-verse poetry and the dynamics of cultural change // Japan review : Journal of the International research center for Japanese studies. – 2015. – N 28. – P. 103–132.
20. *Swann T.E.* The problem of Utakata no Ki // Monumenta Nipponica. – 1974. – Vol. 29, N 3. – P. 263–281.
21. *Wake H.* Romanticism and freedom of thought : Ralph Waldo Emerson in Kitamura Tōkoku // Hokkaido American literature. – 1999. – Vol. 15. – P. 1–10.

УДК: 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.03.04

СОГОМОНЯН М.К.¹ «ЧЕЛОВЕК-АМФИБИЯ» А. БЕЛЯЕВА:
К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСКУЛЬТУРНОСТИ[©]

Аннотация. Статья посвящена изучению транскультурного своеобразия и имагологической специфики самого популярного романа советского писателя-фантаста Александра Беляева «Человек-амфибия» (1927). Целью исследования является определение жанровых и художественных особенностей нарратива данного произведения советской литературы, представляющего собой неоднозначный литературный сплав, а также авторских методов удачного воссоздания инокультурной художественной реальности. С учетом возрастающей в последнее время популярности транскультурной художественной прозы, тяготеющей к выбору имагологического моделирования экзотической национально-культурной картины мира, в отличие от мультикультурных литературных тенденций, безусловный интерес вызывает вопрос о том, насколько Беляев соблюдает латиноамериканскую романную традицию, и о потенциальной соотносимости литературной игры и литературной эклектики.

Учитывая, что выбранная проблематика в рамках отечественного литературоведения до настоящего момента практически не рассматривалась, в статье предлагается взглянуть на роман «Человек-амфибия» в новом ракурсе, проанализировать художественное воплощение транскультурности в романе, выявляет его жанровую специфику, в том числе степень присутствия и подлинности типичных компонентов латиноамериканской прозы, и оценить обусловленную сюжетом вероятность и закономерность

¹ **Согомонян Мариам Кероповна** – кандидат филологических наук, доцент, Российский экономический университет имени Г.В. Плеханова;
ORCID 0000-0002-2298-6996; faber.castell2010@yandex.ru

© Согомонян М.К., 2025

пропорций литературной стереотипизации, архетипизации и беллетризации.

Ключевые слова: транскulturный текст; научная фантастика; латиноамериканская проза; популярный роман; беллетристика; архетипизация.

Для цитирования: Согомонян М.К. «Человек-амфибия» А. Беляева: к проблеме транскulturности // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 56–68. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.04

Поступила: 02.05.2025

Принята к печати: 31.05.2025

SOGOMONYAN M.K.¹ *The Amphibian Man* by A. Belyaev: exploring transcultural phenomenon[©]

Abstract. The present article covers transcultural uniqueness and imagological peculiarities in *The Amphibian Man* (1927), the most popular short novel by Soviet science fiction writer Alexander Belyaev. Genre and literary properties assessment in the reviewed artwork narrative, it being a complex fictional fusion, alongside with the author's successful reconstruction techniques of foreign artistic reality within the Soviet literature framework make the focus of the research. With transcultural prose fiction recently gaining more popularity and tending to prefer imagological models of exotic national and cultural worldview in contrast to multicultural literature trends, Belyaev's potential to follow Latin American novel tradition together with a perfect combination of literary game and literary eclecticism are of undeniable interest.

Since the chosen perspective has scarcely been concerned by the Russian literary critics, the present article can be labelled as a pioneering analysis of transcultural literary representation created in the short novel, that hallmarks its genre features along with detecting the percentage of typical and genuine Latin American prose components, and assesses linkage to the plot patterns and probable proportions of literary stereotypization, archetypization and fictionalization.

Keywords: transcultural text; science fiction; Latin American prose; popular novel; popular fiction; archetypisation.

¹ **Sogomonyan Mariam Keropovna** – PhD in Philology, Assistant Professor, Plekhanov Russian University of Economics; ORCID: 0000-0002-2298-6996; faber.castell2010@yandex.ru

© Sogomonyan M.K., 2025

To cite this article: Sogomonyan, Mariam K. "The Amphibian Man by A. Belyaev: exploring transcultural phenomenon" , Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2025, pp. 56–68. DOI: 10.31249/lit/2025.03.04 (In Russian)

Received: 02.05.2025

Accepted: 31.05.2025

Согласно закрепившемуся традиционному представлению, повесть Александра Беляева «Человек-амфибия» (1927) воспринимается в первую очередь как научно-фантастическое произведение с элементами любовной линии, что привлекает читательскую аудиторию и делает произведение до сих пор актуальным [Барселла, 2013; Старцев, 2021].

Востребованность и уникальность данного произведения второй половины 1920-х годов, возможно, даже повлияла на некоторые тенденции западной фантастики (причем, заметим, что фантастика, в том числе научная, как литературный жанр формируется именно в рамках творчества западных писателей, в том числе Жюль Верна и Герберта Уэллса). При этом, главный фантастический персонаж Беляева (которого одно время собирався экранизировать Голливуд), похоже, прошел через процесс инфернализации и демонизации. Возможно, таким образом Ихтиандр стал прототипом для целого ряда комиксных амфибий – Манфибии, Существа из Черной Лагуны, Эйба Сапиена и Амфибии из кинофильма «Форма воды» (2017), так как американские создатели комиксов (среди них – компания Marvel) любят, подобно древним римлянам, включать в свой фантастический пантеон персонажей всемирной литературы.

«Человек-амфибия» в первую очередь воспринимается именно как классический пример фантастики с элементами любовного романа, хотя в сюжете также присутствуют черты социального романа – о невозможности найти себе место в обществе для тех, кто не является обычным его представителем. Однако национальная специфика и хронотоп романа Александра Беляева до настоящего времени в фокус читательского (равно как и исследовательского) внимания практически не попадают. Таким образом, большинство читателей рассматриваемого произведения привлекают сентиментальные и фантастические элементы сюжета и запоминающиеся персонажи, реалистичность их психологических характеристик, но не аутентично воссозданная экзотическая атмосфера Аргентины, Буэнос-Айреса и его окрестностей и не степень

достоверности описанных Александром Беляевым традиций и нравов южноамериканских портенъ 1910-х годов.

Учитывая транскulturность данного романного текста, ниже предлагается рассмотреть, насколько «Человек-амфибия», отличающийся, как и многие другие произведения Беляева, жанровой полифонией, может считаться своего рода «латиноамериканским» романом и по содержанию, и по форме, и насколько успешно удалось ему имплантировать топосы и реалии латиноамериканского мира в русскоязычный нарратив, созданный в советское время.

Для начала необходимо очертить, что входит в понятие «латиноамериканский роман» [Кутейщикова, Тертерян, 1970; Тертерян, 1982] и что является для него основополагающим. В широком, даже можно сказать, популярном понимании, латиноамериканский роман – это как раз смесь реального и фантастического, эксперимент с литературными формой, структурой и традицией; это художественное конструирование национальной (латиноамериканской) идентичности и своей собственной реальности [Земсков, 2014; Земсков, 2019]; это постоянная смесь экзотизма (в восприятии читателями из других культур [Beller, 2007; Leerssen, 2007]) и костюмбризма [Согомонян, 2015].

По словам Антонио Бенитеса-Рохо, опиравшегося на эссе Андреса Бельо – основоположника латиноамериканской филологии, подчеркивавшего доминантное влияние национальной специфики на латиноамериканскую прозу, в романе Латинской Америки нашла отражение дихотомия «Нация – Современность» [Benítez-Rojo, 2006, p. 432–439]. Латиноамериканский роман оформляется как жанр достаточно поздно и первоначально носит подражательный характер, при этом совмещает тенденции и черты разных литературных эпох и направлений.

Экзотичность латиноамериканского романа объясняется как раз склонностью его создателей переделывать и приспосабливать позаимствованные у европейского романа сюжетные особенности к собственным реалиям.

В романе Беляева «Человек-амфибия» экзотизация имеет особую направленность: писатель не модулирует позаимствованные сюжетные линии или персонажей под реалии своей национальной культуры, а изначально создает на своем национальном языке сюжет в контексте экзотических реалий, т.е. создает транскulturный нарратив, и очень органичный нарратив, не принадлежа при этом к тому национальному менталитету и контексту, в котором существуют его герои.

Основополагающая дихотомия «Нация – Современность» находит отражение в футуристической, фантастической и утопической фабульной составляющей романа «Человек-амфибия», где доктор Сальватор осознанно проводит свой рискованный эксперимент, чтобы как раз спасти нацию от собственных беспредельных и губительных амбиций и позволить ей осознать возможность использования щедрот природы, отказавшись при этом от доминирования и неравенства.

Что касается источников повести, то образ человека, способного долго оставаться под водой, получеловека-полурыбы, мог быть вполне позаимствован Беляевым из европейских сказок и легенд во время поездки по Европе в 1913 г., в том числе по Италии и Франции.

Стоит упомянуть как потенциальный источник таорминскую (сицилийскую) легенду о Кола-пеше (Коле-рыбе) – молодом прекрасном пловце Николе, которого король нанял на службу и проверял с помощью разных поручений его необычные способности. Король кидал в воду по очереди то кольцо, то кубок, и каждый раз все дальше, но Кола приплывал с поднятой со дна вещь обратно. Последний раз была брошена очень далеко и глубоко корона, и Кола не вернулся, став окончательно жителем моря. Вторым подобным источником сюжета может считаться местная легенда из испанского городка Льерганес (провинция Кантабрия), где ставший мифологическим персонаж – мальчик Франсиско, пропавший в шторм, будет спустя несколько лет найден монахами с обросшим чешуей телом [Irene Madene, 2023].

Письменным источником сюжета можно считать книгу Жана де ля Ира «Человек, который может жить под водой» (1909–1910) [Ниге, 2022; Бондарева, 2023] (в анонимном русскоязычном переводе вышедшая серия известна как «Иктанэр и Моизетта»), где мечтающий о всемирном господстве злодей – иезуит Фульбер пересаживает маленькому мальчику жабры акулы и учит топить корабли. Конец злодеяниям кладет, конечно, любовь к девушке Моизетте.

Кроме того, по свидетельству самого Александра Беляева в «Послесловии к роману», однажды писатель наткнулся в испанской газете на статью об аргентинском враче, попавшем под суд за нелегальные эксперименты над животными [Беляев, 2021].

Суммируя вышеописанные источники, можно сказать, что и здесь Беляев ведет себя как латиноамериканский романист, отталкиваясь и от полумифических преданий, и от французского рома-

на-фельетона, и от публицистической статьи. Такой выбор созвучен неоднородности и неравномерности латиноамериканского романа на этапе его становления.

Учитывая то, какой формат получило первое издание (в 1928 г. части выходят в журнале «Вокруг света»), и то, как автор структурировал свое произведение (три части, поделенные на главы, каждая с собственным названием и с логично завершенным концом, часто с отсылкой в самом заглавии к тому или иному персонажу), можно утверждать, что Беляев создает свое самое популярное научно-фантастическое произведение, четко придерживаясь рамок латиноамериканского популярного романа и романа-фельетона, также выходивших частями в газетных литературных приложениях [Согомонян, 2009]. Таким образом, писатель не только придает содержанию естественно воспринимаемый читателями латиноамериканский колорит, но и выбирает «латиноамериканскую» жанровую форму для своего сюжета. Стоит отметить, что здесь сказывается именно увлеченность Беляева самим процессом литературного эксперимента, любым проявлением экзотики и фантастичности, что всегда привлекало его с точки зрения потенциальной мотивации к творчеству (пусть даже это будет небольшая газетная выдержка, где просто упоминается аргентинский ученый, реальный профессор Сальватор, привлеченный в 1926 г. к судебной ответственности за незаконные эксперименты), но практически нет никаких следов влияния собственно латиноамериканской художественной традиции, потому что уже переводившиеся и издававшиеся в XIX в. произведения латиноамериканской литературы были известны весьма узкому кругу читателей и не получали в СССР выхода в массовый тираж вплоть до 1930–1940-х годов [Красильникова, 2012], то есть уже после публикации романа «Человек-амфибия» в 1928 г.

Следующая черта, позволяющая говорить и об эклектичности «Человека-амфибии», и о его близости к традициям латиноамериканского романа, – это прослеживающиеся в сюжете и фабуле переклички с разными литературными направлениями, разными по временному протяжению (но накладывающиеся одно на другое в рамках одного латиноамериканского романа ввиду его акселерированного, позднего развития) и с разными типами романа, в том числе собственно латиноамериканского.

Таким образом, получается, что А. Беляев превращает свой роман в многогранную литературную игру. На первый взгляд, это может дать нам основание настаивать на том, что писатель только

интуитивно имитирует латиноамериканские литературные каноны, потому что на страницах комбинируются различные литературные направления и типы романов, каждому из которых соответствует свой персонаж: Ихтиандр – фантастика и романтизм (поэтизированный подводный океанический мир показан глазами протагониста); Гуттиэре – социальный роман (девушка обречена на брак с нелюбимым человеком против своего желания ради улучшения социального положения); Бальтазар и Кристо – модернизированный индеанистский роман (мотив противостояния индейцев испанцам – белым); Зурита – пиратерия, латиноамериканская разновидность морского романа (неудержимая страсть к наживе на лучшем жемчуге человека, который ни перед чем не остановится, будь то закон или мораль) и реалистичный костюмбристский роман (владелец шхуны «Медуза» не верит в «морского дьявола», отрезвляя обезумевшую от страхов и ужаса команду своей готовностью приручить эту разумную тварь и заставить работать на себя).

Кроме того, в повествовательную канву своего романа А. Беляев косвенно вплетает отсылку к преломленному изображению гибридного языческого и примитивного христианского верования латиноамериканских индейцев, иногда насильно обращавшихся в католичество: в водах залива – «морской дьявол», над заливом – бог [Беляев, 1991, с. 28], лечащий индейцев (отсюда имя профессора Сальватора – «спаситель»).

На самом деле, обращаясь к миру иной культуры, А. Беляев создает сюжетную линию, типологически схожую с латиноамериканскими литературными традициями, и достигает поразительного совпадения с экзотическими жанровыми особенностями художественной прозы Испанской Америки. Такой оригинальный подход резонировал с латиноамериканской картиной мира, где образ человекообразной рыбы, человека-рыбы и максимально адаптировавшегося к водной стихии человека – мифопоэтический образ «человека-амфибии» – был весьма актуален для широкого культурного спектра, начиная с мезоамериканских мифов и вплоть до современности. Однако сразу отметим, что мифологическая художественная культуры Латинской Америки и ее литературные продолжения населены недоброжелательными, злыми или даже демоническими «морскими людьми», в отличие от доброжелательного, наивного и искреннего Ихтиандра. Так, в бразильской мифологии существуют две легенды о водных рыбоподобных созданиях: 1) морское чудовище Ипупиара из преданий индейцев племени тупи (букв. «то, что находится в воде), душившее и разрывавшее

своих жертв смертельными объятиями и описанное бразильским историком Перо де Магальяйншем Гандаву в XVI в.; 2) Бото Корде-Роза – живущий в Амазонке дельфин-оборотень, в первые часы полнолуния превращающийся в красивого мужчину-сердцеда, утаскивающего незамужних девушек на дно реки и там соблазняющего, а затем бросающего.

В современной латиноамериканской литературе образ сроднившегося, слившегося с морской стихией человека воплощает Г.Г. Маркес в своем таинственном рассказе «Счастлирое лето сеньоры Форбс» (1976) из сборника «Двенадцать рассказов-странников», где изображает жестокого и беспощадного сицилийского ныряльщика Оресте – обладателя безупречного лоснящегося тела, щеголяющего на страницах рассказа в одних плавках и получающего истинное удовольствие от подводного ближнего боя с крупными морскими обитателями, которые потом подаются героям к столу. По сюжету, Оресте прямо во время любовного экстаза бесчеловечно кромсает кинжалом, который обычно берет с собой на подводную охоту, тело немецкой гувернантки, посмевшей высказать ему неудовольствие тем, что он прибил (как оказалось потом в качестве предупреждения) к двери дома добытую им мурену.

Хронотоп романа «Человек-амфибия» тоже соответствует задачам латиноамериканского романа – Александр Беляев детально и реалистично описывает пейзаж, как надводный, так и подводный; быт ловцов жемчуга. При этом он противопоставляет его фантастическому саду, созданному Сальватором. Кроме того, при всей фантастичности основной сюжетной линии, писатель не отказывается и от предельной фактографичности, так характерной для реализма, указывая подлинные географические ареалы, где в XIX и первой половине XX в. добывался лучший жемчуг (Мексиканский и Персидский заливы) [Carter, 2005; Monteforte, Carriño-Olvera, 2018]. Отметим, что фигурирующий в повести Рио-Платский залив такими богатствами похвастаться не мог.

Комбинация разных сюжетных и литературных тенденций вполне естественна для латиноамериканских авторов, в том числе авторов романов-фельетонов [Согомонян, 2009]. Кроме того, Беляев использует художественный прием интертекста, который впоследствии унаследуют постмодернисты – писатель вставляет пересказ сюжета Жана де ля Ира (ставшего одним из претекстов научно-фантастического романа) в речь Сальватора на суде, доказывавшего, что он не безумец, создавший человека-амфибию ради жажды обрести мировое господство [Беляев, 1991, с. 156–157].

Стоит отметить, что Беляев пользуется характерным для латиноамериканского нарратива приемом «литературной живописи» и создает эффект читательского присутствия, передавая все максимально детально – от красот подводного мира и пыльных центральных улиц Буэнос-Айреса до запаха гниющих на берегу жемчужных раковин и душащей тины Параны.

Персонажи Беляева, как было сказано выше, не только соответствуют определенным литературным направлениям, но и вписываются в гендерную систему латиноамериканского романа. Отметим, что персонажи латиноамериканского романа архетипичны (исследованию данной особенности А.Ф. Кофман посвящает часть своей монографии «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997) [Кофман, 1997, с. 205–240]) и обладают явно выраженным природным началом, в их системе четко доминирует мужское над женским, т.е. мужские персонажи более яркие и выпуклые, цельны и индивидуализированы, даже по количеству они преобладают. В этом понимании, а также с учетом гендерной репрезентации персонажей «Человек-амфибия» – маскулинный роман, где всего две героини (дочь Бальтазара Гуттиэре и Усатая Долорес – мать Зуриты), при этом они более пассивны, чем мужские персонажи, которых в три раза больше: Ихтиандр, Сальватор, Ольсен, Зурита, Бальтазар, Кристо, не считая второстепенных. Примечательно, что как мужские, так и женские персонажи образуют между собой внутренние контрастивные пары. А учитывая транскультурную специфику фабулы беляевского романа, созданные им латиноамериканские персонажи еще и этнотипичны, что свидетельствует о неординарном литературном таланте писателя, не только представившего читателю естественную национальную аргентинскую среду, но и успешно избавившего фиктивную вселенную от опасности стереотипизации.

Гуттиэре соединяет в себе архетип девицы в беде, возлюбленной и заботливой, а также архетип Евы и латиноамериканский мифообраз «Дева Америки». Мать Зуриты, Долорес, – блестящая литературная смесь из образа женщины-самки в негативно-комедийной перспективе и теневых архетипов злодейки и ведьмы.

Ихтиандр (с учетом фантастичности его природы) представляет, пожалуй, один из самых сложных комплексных образов: Беляев совмещает в нем архетипичные черты простодушного, доброго малого, искателя, чужака и дикаря, т.к. романному герою гораздо легче находиться в море, чем среди людей. А также добавляет поведенческие черты человека-зверя (ввиду изначально за-

данной полуфантастичности персонажа), но без отталкивающего бестиального жестокого начала, которое, наоборот, присутствует во владельце шхуны «Медуза», Педро Зурите, и компонуется в данном персонаже наряду с тeneвым архетипом злодея и псевдолюбовника вместе с архетипом варвара.

Составляя антагонистичную пару, Зурита и Ихтиандр «меняются» своими архетипичными сторонами в зависимости от перцепции другими персонажами и под влиянием выдуманной и сильно преувеличенной (порой до готического масштаба) легенде о «морском дьяволе». В свете общественной оценки и предрассудков Ихтиандр (анонимно представленный в первых главах повести как существо, по большей части наводящее ужас на добропорядочных обитателей риоплатского побережья) получает архетипичную псевдометку «злодея», а Зурита в этом контексте маркируется как псевдoвоин, вызвавший изгнание общество от страха, внушаемого небезопасными проделками «морского дьявола».

Доктор Сальватор (об этом свидетельствует выбранное имя данного персонажа) воплощает архетипы опекуна, мага, правителя и искателя с вкраплением своеобразно модифицированного архетипа Адама, существующего в им самим созданном на основе научного опыта (в двух смыслах данного слова) фантастическом мире-саде.

Бальтазар и Кристо объединяют в себе архетип шута и пройдохи, а также имитируют архетип простака в собственных целях и частично наделяются (ввиду писательского замысла) чертами бунтаря, что обуславливается наличием у повести традиционного для латиноамериканской прозы социально-национального компонента – конфликта между белыми, креолами и индейцами. Однако финальное упоминание Бальтазара добавляет ему черты ипостаси жертвы.

Характер Ольсена (как и Гуттиэре, и Долорес) более прозрачен, с меньшим количеством архетипичных прослоек: он объединяет в себе стороны славного малого, влюбленного и чужака (последнее очевидно из-за его нетрадиционного для латиноамериканского мира имени).

Наличие любовного компонента также соответствует алгоритму латиноамериканского популярного романа – Белыев следует здесь латиноамериканской традиции любовных треугольников и даже многоугольников, внутри которых прослеживаются любовные мотивы романтизма и сентиментализма в параллельно реальном и научно-фантастическом контексте. При этом каждая из лю-

бовных «валентностей» выявляет отдельный вид отношений: Педро Зурита / Гуттиэре – похоть, влечение, собственничество, восприятие женщины как трофея или как красивого пополнения амбициозной коллекции; Ихтиандр / Гуттиэре – платоническая любовь, процесс постижения любви к себе подобным; Ольсен / Гуттиэре – любовь-дружба, осмысленная, зрелая, земная, реалистичная.

Если рассматривать векторы взаимодействия и соотносительности персонажей романа «Человек-амфибия» в целом, а также видение их автором через призму основного нарративного замысла и сюжета, сочетающего ключевые мотивы нескольких разновидностей латиноамериканского романа, можно сказать, что Беляев частично имитирует метанарратив, также характерный для латиноамериканского популярного романа, считающегося одним из важных компонентов латиноамериканской литературы в целом, романа, выходящего за рамки беллетристики и призванного определить, отразить и дифференцировать национальную идентичность и самосознание.

Таким образом, мы приходим к выводу, что роман «Человек-амфибия» Александра Беляева выходит за рамки традиций беллетристики. Во-первых, ввиду новаторского замысла в рамках советской литературы – научная фантастика целостно сформировавшимся жанром становится только к 1920-м годам, до этого в литературе практически не фигурируют ученые, проводящие опережающие эпоху эксперименты (например, повесть «Собачье сердце» (1925) и пьеса «Иван Васильевич» (1934–1936) М.А. Булгакова, романы «Аэлита» (1923) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1927) А.Н. Толстого), а само повествование не представляет собой инокультурный нарратив, воссозданный по традициям чужой литературы на другом языке.

Во-вторых, как раз благодаря нетипичности выбранного А. Беляевым хронотопа, экзотичной стилистике, скорее, даже степени органичности самого транскультурного текста, у читателей не возникает ощущения произведения, воссоздающего другую языковую, ментальную и культурную среду. Наоборот, Беляев полностью погружает нас в латиноамериканский литературный и в фантастический мир без необходимости адаптации. Не случайно Герберт Уэллс при личной встрече скажет потом Александру Беляеву, что ему было очень интересно читать книги русского фантаста [Мишкевич, 1986].

Небольшое по формату произведение А. Беляева по сути является емким многослойным соединением нескольких видов романной прозы с четкой прослеживающейся доминантой органичной художественно воссозданной латиноамериканской национальной ментальности.

Список литературы

1. *Бар-Селла З.* Александр Беляев. Жизнь замечательных людей. – Москва : Молодая гвардия, 2013. – 428 с.
2. *Беляев А.* Человек-амфибия. Повести. – Минск : ЮНАЦТВА, 1991. – 575 с.
3. *Беляев А.* Человек-амфибия (с авторским послесловием) // Лаборатория Фантастики. – 2021. – 10.03. – URL: <https://fantlab.ru/blogarticle71541?ysclid=mb3zoktrp1783562206> (дата обращения: 25.05.2025).
4. *Бондарева А.* «Человек-амфибия» Александра Беляева: один из важнейших научно-фантастических романов XX в. // Литнет : классика жанра. – 2023. – 10.11. – URL: <https://blog.litnet.com/alexander-belyaev> (дата обращения: 22.02.2025).
5. *Земсков В.Б.* К построению модели латиноамериканской культуры // Земсков В. О литературе и культуре Нового Света. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив Гнозис, 2014. – С. 520–532.
6. *Земсков В.Б.* О межцивилизационном взаимодействии // Вестник культурологии. – Москва : ИНИОН РАН, 2019. – № 1. – С. 7–14.
7. *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. – Москва : Наследие, 1997. – 318 с.
8. *Красильникова А.М.* Латиноамериканская литература в российском книгоиздании // Гуманитарный вектор. – 2012. – № 4 (32). – С. 115–119.
9. *Кутейщикова В., Тертерян И.* Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм // Формирование национальных литератур Латинской Америки / отв. ред. В.Н. Кутейщикова. – Москва : Наука, 1970. – С. 3–35.
10. *Мишкевич Г.И.* Доктор занимательных наук. Жизнь и творчество Якова Исидоровича Перельмана. – Москва : Знание, 1986. – 201 с.
11. *[Irene Madene].* Реальная история рыбочеловека из Льерганеса, вдохновившая Беляева написание «Человека-амфибии» // КУЛЬТУРОЛОГИЯ.РФ: история и археология. – 2023. – 05.04. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/050423/55897/> (дата обращения: 9.04.2025).
12. *Согомонян М.К.* Латиноамериканский роман в XIX веке // Наука о человеке : гуманитарные исследования. – Омск : Омская гуманитарная академия, 2015. – С. 67–70.
13. *Согомонян М.К.* Становление популярного романа в латиноамериканской прозе XIX века (Хорхе Исаакс, Бернардо Гимараэс, Эдуардо Гутьеррес, Мануэль Пайно-и-Флорес) : дисс. ... к. филол. н. – Москва, 2009. – 254 с.
14. *Старцев Д.И.* Творчество А.Р. Беляева и традиции научно-фантастической прозы в русской литературе второй половины XX в. : дисс. ... к. филол. н. – Саранск, 2021. – 219 с.

15. Тертерян И.А. Латиноамериканский роман и развитие реалистической формы // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе / под. ред. Т.В. Балашовой. – Москва : Наука, 1982. – С. 265–294.
16. Beller M. Perception, image, imagology // *Imagology : the cultural construction and literary representation of national characters : a critical survey* / ed. by M. Beller, J. Leerssen. – New York ; Amsterdam : Rodopi, 2007. – P. 3–16.
17. Benítez-Rojo A. La novela hispanoamericana del siglo XIX // *Historia de la literatura hispanoamericana*. – Madrid : GREDOS, 2006. – Т. 1: Del Descubrimiento al Modernismo / ed. de R. González Echevarría, E. Pupo-Walker. – P. 431–498.
18. Carter R. The history and prehistory of pearling in the Persian Gulf // *Journal of the economic and social history of the Orient*. – 2005. – Vol. 48, N 2. – P. 139–209.
19. Hire J. *de la. L'homme qui peut vivre dans l'eau*. – Cressé : Editions des Régionalismes, 2022. – 395 p.
20. Leerssen J. *Imagology : history and method* // *Imagology : the cultural construction and literary representation of national characters : a critical survey* / ed. by M. Beller, J. Leerssen. – New York ; Amsterdam : Rodopi, 2007. – P. 17–32.
21. Monteforte M., Cariño-Olvera M. A history of nacre and pearls in the Gulf of California // *Coastal heritage and cultural resilience* / ed. by L.L. Price, N.E. Narchi. – Cham : Springer Cham, 2018. – P. 79–112.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК: 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.03.05

РАНЧИН А.М.¹ КАК ЗАЖИГАЮТ ЗВЕЗДУ. – Рец. на кн.: Лямина Е., Самовер Н. Иван Крылов – Superstar: феномен русского баснописца. – Москва : Новое литературное обозрение, 2024. – 760 с., илл. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 273).

Аннотация. В рецензируемой книге известных филолога Е.Э. Ляминой и историка Н.В. Самовер рассматривается механизм создания литературной репутации И.А. Крылова, в том числе стратегии самого автора. Это во многом новаторское научное исследование. Показаны поиски Крыловым покровителей, прослежено, как происходит «огосударствление» поэта, превращение в «баснописца его величества», объясняется, почему Крылов, уже получивший известность как драматург, отдал предпочтение басне. В книге также анализируется празднование крыловского юбилея 2 февраля 1838 г. Исследователи продемонстрировали, что именно эти торжества стали своеобразной канонизацией баснописца как прижизненного классика. Также рассмотрена семиотика фарсового поведения писателя, принесшая ему известность чудака и шута и послужившая инструментом отстаивания своей независимости. Проанализированы ритуал похорон Крылова, упрочивший его статус национального классика, посмертная рецепция его творчества в середине – второй половине XIX века и история создания первого памятника баснописцу (1855). Чтение книги Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер – не только увлекательный интеллектуальный труд,

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

но и эстетическое наслаждение. «Иван Крылов – Superstar» написан нескучно, живо, искрометно, к чему обызывает сам герой книги. Всех читателей этой книги – а среди них могут быть не только ученые-гуманитарии – ждет приятное и полезное времяпрепровождение.

Ключевые слова: И.А. Крылов; конструирование литературной репутации; мифологизация; анекдоты; семиотизация бытового поведения; юбилейные торжества 1838 г.; похороны; первый памятник; рецепция в русской литературе и критике.

Для цитирования: Ранчин А.М. Как зажигают звезду [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 69–78. – Рец. на кн.: Лямина Е., Самовер Н. Иван Крылов – Superstar: феномен русского баснописца. – Москва : Новое литературное обозрение, 2024. – 760 с., илл. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. CCLXXIII). – DOI: 10.31249/lit/2025.03.05

Поступила: 13.04.2025

Принята к печати: 31.05.2025

RANCHIN A.M.¹ How to light a star. Book review: Ekaterina Lyamina, Natalia Samover. Ivan Krylov – Superstar: the phenomenon of the Russian fabulist.

Abstract. The book under review by the famous philologist E. Lyamina and historian N. Samover examines the mechanism of creating the literary reputation of I.A. Krylov, including the strategy of the author himself. This is in many ways an innovative scientific study. It shows Krylov’s search for patrons, traces how the “nationalization” of the poet occurs, turning him into “his majesty’s fabulist”, explains why Krylov, who had already gained fame as a playwright, gave preference to the fable. The book also analyzes the celebration of Krylov’s anniversary on February 2, 1838. Researchers have demonstrated that it was these celebrations that became a kind of canonization of the fabulist as a lifetime classic. It also examines the semiotics of the fabulist’s farcical behavior, which brought him fame as an eccentric and a jester and served as an instrument for defending his independence. The funeral ritual of Krylov, which strengthened his status as a national classic, the posthumous reception of his work in the middle – second half of the

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

19th century and the history of the creation of the first monument to the fabulist (1855) are analyzed. Reading the book by E. Lyamina and N. Samover is not only a fascinating intellectual work, but also an aesthetic pleasure. “Ivan Krylov – Superstar” is written in an interesting, lively, sparkling way, which the hero of the book himself obliged. All readers of this book – and among them there may be not only scientists-humanists – will have a pleasant and useful pastime.

Keywords: I.A. Krylov; construction of literary reputation; mythologization; anecdotes; semiotization of everyday behavior; anniversary celebrations of 1838; funeral; first monument; reception in Russian literature and criticism.

To cite this article: Ranchin, Andrey M. “How to light a star. Book review: Ekaterina Lyamina, Natalia Samover. Ivan Krylov – Superstar: the phenomenon of the Russian fabulist”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2025, pp. 69–78. DOI: 10.31249/lit/2025.03.05 (In Russian)

Received: 13.04.2025

Accepted: 31.05.2025

Рецензируемая книга, написанная известными филологом и историком, представляет собой во многом новаторское научное исследование. Творчество И.А. Крылова, признанного *de facto* еще при жизни классиком (правда, лишь в одном жанре – как баснописец), никак нельзя назвать малоизученным: писателю посвящено немало статей и книг. Тем не менее очевидна зияющая лакуна. Как справедливо замечают Е.Э. Лямина и Н.В. Самовер, за «последние три десятка лет <...> обновились подходы к классикам и неклассикам, к литературному канону и пантеону, к становлению литературных репутаций, к поэтике, статусу и судьбе отдельных текстов, к взаимодействию истории, идеологии, политики и собственно литературы. Но весь этот методологический инструментарий к Крылову почти не применялся, хотя он и несомненный классик, и поэт с отнюдь не тривиальной литературной биографией, и еще многое, многое другое. Скажем больше: Крылов как будто стал невидимкой» [Лямина, Самовер, 2024, с. 10–11]. В самом деле, разъясняют авторы книги: «Даже погружаясь в сюжеты, теснейшим образом с ним связанные – профессионализацию литературы, становление и динамику канона, литературные полемики, – ученые словно смотрят сквозь него. Это не сознательное игнорирование; исследовательская мысль, преследуя свои задачи, просто огибает Крылова

как громоздкую мебель, случайно оказавшуюся на пути. Поневоле вспоминается хрестоматийное: “Слона-то я и не приметил”» [Лямина, Самовер, 2024, с. 11].

Очевидное объяснение «этой обескураживающей странности» исследовательницы видят в том, что в русской интеллектуальной традиции, в частности в литературоведении, предметами внимания были и остаются прежде всего «изменение, развитие и в особенности – конфликт» [Лямина, Самовер, 2024, с. 11]. Крылов же как будто бы фигура статичная, неподвижная, в литературные конфликты словно бы не вовлеченная. Объяснение, несомненно, верное, хотя и как будто бы несколько одностороннее: если, например, как член антикарамзинистской «Беседы любителей русского слова» баснописец себя особенно не проявил¹, то как автор «шутотрагедии» «Трумф, или Подщипа» (1800), создавший образ чувствительного, «съозного» (слезного) Слюняя, чья речь ориентирована на парижский щегольской выговор², он, конечно, сделал сильный выпад против автора «Бедной Лизы» и «Моих безделок». (Правда, «Трумф» был впервые напечатан только в 1871 г., но до этого широко распространялся в списках.) Злая ирония в «восточной повести» «Каиб» (1792) по поводу идилической топики (в частности, заключенная в образе пастуха), по крайней мере косвенным образом, также задевала Н.М. Карамзина, в послании «Господину ***» (опубл. 1791)³, а в «Гимне» (1789) – переводе окончания поэмы «The Seasons» Джеймса Томсона – упоминавшие

¹ Несмотря на то что был одним из основателей общества и постоянным посетителем его заседаний, а в нескольких баснях выразил консервативные антипросветительские взгляды, вполне созвучные позиции А.С. Шишкова и других видных «беседчиков». Ср. о Крылове и «Беседе любителей русского слова»: *Альтшуллер М.* Беседа любителей русского слова: у истоков русского славянофильства. 2-е изд., доп. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – С. 214–250. Показательно, что оппоненты «шишковистов» карамзинисты его как застрельщика «Беседы» не воспринимали.

² Ср.: *Лотман Ю.М.* Речевая маска Слюняя // Вторичные моделирующие системы. – Тарту : Тартуский государственный университет, 1979. – С. 88–90; ср. к этой теме: *Faccani R.* О речевой маске Слюняя // *Russian Linguistics*. – 1982. – Vol. 6. N 2. – P. 251–254. Работа Ю.М. Лотмана авторам книги, естественно, знакома; ср. ссылку на нее (с. 27, примеч. 3).

³ *Карамзин Н.М.* Полное собрание стихотворений / вступит. ст., подгот. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1966. – С. 64, 378. – (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

го неизбежную «свирель пастушью»¹. Не менее показателен его выпад против чувствительности и пародирование «сентиментальной лексики» в комедии «Пирог» (1799–1801)². Да и в баснях содержатся, как известно, весьма актуальные и легко опознаваемые современниками литературные и политические аллюзии; неприятный для верховной власти в лице Александра I смысл «Волка на псарне» сам автор прекрасно осознавал и при дворе стихотворение читать воздерживался (см.: [Лямина, Самовер, 2024, с. 313 и 373])³.

И динамика и в жизни, и в творчестве Крылова как раз имела место, причем была весьма яркой – от литературного и социального маргинала к почтенному представителю литературного истеблишмента, материально обеспечившего безбедное и стабильное существование; от журнального сатирика к комедиографу и баснописцу. Скорее можно говорить не об отсутствии движения и конфликтов, а об их забвении, в чем главную роль, несомненно, сыграл сам писатель.

Собственно, Е.Э. Лямина и Н.В. Самовер об этом и пишут: «Достигнув в басне как моножанре того, что большинству современников, да и последующим поколениям представлялось совершенством, он практически исчерпал ее потенциал. В литературной борьбе и полемиках он перестал принимать сколько-нибудь заметное участие лет за двадцать до смерти. При этом слава Крылова возрастала одновременно с падением его творческой активности. Десять лет – с 1830 по 1840 год – корпус его басен переиздавался без особенных изменений; после 1831-го новые басни перестали появляться даже в альманахах, и лишь последнее авторское издание 1843 года напомнило публике о том, что “русский Лафонтен” еще жив» [Лямина, Самовер, 2024, с. 12].

Авторы книги «Иван Крылов – Superstar» прослеживают, как ее герой завоевывал свое высокое место в социальном поле литературы (сами ученые этот термин П. Бурдьё не используют), какими были его литературные стратегии. В 1-й главе, названной «Картежник, баснописец, классик», показаны поиски Крыловым меценатов и обретение покровителя и друга в лице сановника директора Императорской Публичной библиотеки и президента Ака-

¹ Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. – С. 73.

² См. Альтиуллер М. Беседа любителей русского слова. – С. 141–142.

³ При этом мифологизированная история чтения М.И. Кутузовым этой басни перед войсками для Крылова послужила «пропуском в “большую” историю» [Лямина, Самовер, 2024, с. 380].

демии художеств А.Н. Оленина, а затем и другого покровителя – министра народного просвещения С.С. Уварова. Происходит «огосударствление» поэта, превращение в «баснописца его величества». Одновременно совершается выбор жанра: предпочтение перед драматургией отдается басням: «Сделанный им выбор имел и рыночную проекцию. Басни превратились в ходкий товар, задачу продвижения которого автор решал блестяще. Публикуя их в журналах, артистически читая в столичных гостиных, он готовил почву для успешных продаж своих будущих книг» [Лямина, Самовер, 2024, с. 108]; «[р]ассматривая басни как некий аналог имения, он достиг такого равновесия, когда они сами по себе, без дополнительных усилий, приносили достаточный доход» [Лямина, Самовер, 2024, с. 126]. Ученые скрупулезно рассматривают, каким образом действует Крылов, используя для создания и упрочения своей репутации даже такие «мелочи», как отбор иллюстраций к своим изданиям, свои портреты и бюсты.

Во 2-й главе («Grossvater. Крыловский юбилей и его контексты») тщательно анализируется празднование 2 февраля 1838 года. (Юбилейная дата была условной, так как на самом деле Крылов родился не раньше 2 января 1769 г.) Исследователи показали, что именно эти торжества стали своеобразной канонизацией баснописца как прижизненного классика. Между прочим, как раз тогда впервые виновник торжества удостоился с тех пор навеки приклеившегося к нему именованного-«лейбла» «дедушка Крылов», прозвучавшего в панегирическом стихотворении одного из деятельных участников празднования князя П.А. Вяземского.

3-я глава, названная «Прагматика фарса», посвящена разбору анекдотов о Крылове и свидетельств о его чудаческом, шутовском, а иногда и непристойном поведении. Исследователи показывают, что их персонаж культивировал фарсовое поведение, например не причесывая, а взлохмачивая волосы, пачкая дорогую рубашку или надевая фрак без жилета¹. Впрочем, большинство

¹ Ср. ученные авторами книги свидетельства мемуаристов: «Крылов вечно растрепанный, грязный, нечесанный, немывтый, а при всем том белее из самого тонкого полотна (в чем он был знаток) и из тонкого сукна платье» (Оленина В.А. Из «Записных книжек» // И.А. Крылов в воспоминаниях современников / вступит. ст., сост., подгот текста и коммент. А.М. Гордина, М.А. Гордина. – Москва : Художественная литература, 1982. – С. 147); «Грязный был голубчик, очень грязный! Чистой рубашки я на нем никогда не видала; всегда вся грудь была залита кофеем и запачкана каким-нибудь соусом; кудрявые волосы на голове торчали мохрами во все стороны; черный сюртук всегда был в пуху и пыли; панталоны

анекдотов о Крылове Е.Э. Лямина и Н.В. Самовер считают недостоверными. В противоположность доверчивым современникам стихотворца и большинству его биографов они доказывают, а иногда просто утверждают, что такие истории не имели места в действительности, а сочинялись самим Крыловым. (В целом это, очевидно, так и есть, хотя в отдельных случаях доказать это не представляется возможным.) Его странности, по мнению исследователей, отнюдь не были ни простым проявлением натуры, ни элементарным эпатажем и имели определенную культурную основу: «Поведенческая модель, которую конструировал Крылов», с одной стороны, восходит к лафонтеновскому мифу, герой которого, знаменитый французский баснописец, сочетал мудрость философа с наивностью ребенка и с пренебрежением светскими условностями. С другой стороны, это Эзоп: «Пересоздание на русской почве жанра басни было невозможно без обращения к его античным истокам и к Эзопу как архетипу баснописца, благо Крылов и внешне был чем-то похож на древнегреческого мудреца. Во всяком случае, неуклюжесть и неряшливость, присущие ему уже в начале 1810-х годов, напоминают о легендарном безобразии Эзопа. В его поведении можно заметить и независимость, доходящую до дерзости, и эпатаж, и насмешку над общепринятыми нормами – также эзоповские» [Лямина, Самовер, 2024, с. 395–396].

К этим соображениям добавлю еще одно. Легендарные рассеянность и лень, сближающие Крылова с Лафонтеном, культивировались русским поэтом еще, может быть, и по аналогии со свидетельством В.В. Капниста о баснописце XVIII в. И.И. Хемницере: «он совершенно сходствовал» чертами характера «с Лафонтеном, любимым в баснях руководителем его и примером: то же добродушие, та же слепая уверенность в друзьях, не расторопность и всегдашняя рассеянность мыслей». Биограф приводит пример из жизни своего героя: «Некто из благодетелей его, к которому имел он великое уважение, рассказывал ему поутру одно любопытное происшествие. При конце обеда пришло оно сочинителю на мысль, который забыв о прошедшем, стал заново рассказывать повесть сию тому самому, от кого оную слышал. Некто из его друзей дал ему это приметить: он встревожился и в торопливости вместо платка положила в карман салфетку, лишь встали из-за стола, бро-

короткие, как-то снизу перекрученные, а из-под них виднелись головки сапог и желто-грязные голенища...» (Каменская М.Ф. Из воспоминаний // Там же. – С. 167–168).

сился бежать вон. Друг желает остановить его, но бесполезно. *Ты меня вечно в дурачества вводишь; говорил он ему с сердцем: если бы ты севодни не привез меня сюда, то бы я не сделал этой глупости.* – Друг старается представить ему, что он еще большую делает непристойность; но он ничего не слушал и бежал вон. – Тогда вдогонку советовал ему друг его, чтоб он по крайней мере не уносил белья чужаго. – Слова сии заставили его опомниться на улице: он схватился за карман, вынул салфетку, и, растянув ее, стоял в недоумении и страхе, чтоб впрям не быть приличену в воровстве»¹. Но в случае с Хемницером речь идет, по-видимому, о реальных особенностях характера и реальных поступках, о которых не в пример Крылову он отнюдь не оповещал знакомых. Поэтому вокруг Хемницера, а также из-за более умеренной природы его странностей и не сложился миф, похожий на крыловский.

4-я глава книги («Как Петербург хоронил баснописца Крылова») – исследование церемонии похорон автора «Квартета» и «Волка и Ягненка», получивших статус государственного события, в котором участвовали высшие сановники империи и несколько архиереев.

5-я глава под названием «Чей дедушка?» посвящена анализу посмертной рецепции Крылова. Здесь выразительно показано, как на «духовное наследство» баснописца пытаются претендовать П.А. Плетнев, его биограф и издатель, князь П.А. Вяземский, Ф.В. Булгарин и другие литераторы. Прослежена скрытая полемика библиографа С.Д. Полторацкого с официозной плетневской трактовкой, рассмотрены позиции В.Г. Белинского и Н.А. Некрасова в этой «тяжбе». Авторы монографии привели новые аргументы в пользу некрасовского авторства фельетона в газете «Русский инвалид» (1844. № 256, 12 ноября), не вошедшего ни в одно из собраний сочинений поэта. Особенно интересны соображения, что баснописец послужил своего рода национально-психологическим прототипом Обломова [Лямина, Самовер, 2024, с. 574–581]. На первый взгляд такое предположение выглядит легковесным. Однако Е.Э. Лямина и Н.В. Самовер смогли его убедительно обосновать.

Заключительная, 6-я глава, «Крыловский монумент» – повествование о перипетиях проекта памятника баснописцу в Петербурге работы барона П.К. Клодта и об истории его создания и установки (1855). Случай был беспрецедентным: впервые один из

¹ [Капнист В.В.] Жизнь сочинителя // Басни и сказки И.И. Хемницера : в 3 ч. – С.-Петербург : в Императорской типографии, 1799. – Ч. 1. – С. XII–XIII.

литераторов удостоился монумента в столице. Завершает главу «Post scriptum: Крылов и тысячелетие России»; как явствует уже из заглавия, это краткий очерк истории появления на знаменитом памятнике М.О. Микешина и И.Н. Шредера горельефной фигуры «дедушки» (1862).

Монография Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер – замечательное исследование как с фактографической, так и с концептуальной точек зрения. Биография и литературные стратегии Крылова впервые стали предметом такого целостного, последовательного и детального рассмотрения. Авторами учтены разнообразные источники, в том числе архивные, некоторые впервые введены в научный оборот. Феномен уже прижизненного превращения Крылова в национального классика получил в книге убедительное объяснение. Взгляд Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер отличается стереоскопичностью: крыловский юбилей рассматривается на фоне других современных ему юбилейных торжеств, проект увековечения памяти баснописца в форме монумента в Петербурге – в контексте недавних предшествующих практик, реализованных в провинции (памятники Г.Р. Державину, Н.М. Карамзину, М.В. Ломоносову). Причем подготовка к празднованию крыловского юбилея показана как захватывающий, приключенческий сюжет борьбы литературных партий – Ф.В. Булгарина и Н.И. Греча, с одной стороны, Плетнева, Жуковского, Вяземского и прочих, получивших поддержку С.С. Уварова, – с другой.

В заключение – несколько соображений и частных замечаний. Несомненно, для позднейшего восприятия баснописца особенно значимым оказался очерк П.А. Плетнева «Жизнь Ивана Андреевича Крылова», открывающий издание басен 1847 года, внимательно, как и многие рецензии 1830–1840-х годов, рассмотренный Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер. Авторы «Ивана Крылова – Superstar», к сожалению, практически не проанализировали относительно ранние отклики в критике на басни Крылова. Между тем они тоже способствовали созданию его репутации, и среди них есть в своем роде замечательные, как статья В.А. Жуковского «Басни Ивана Крылова» (Вестник Европы. 1809. № 9). Был бы интересен ответ на вопрос, почему крыловский современник и тоже автор басен И.И. Дмитриев не удостоился почитания и славы, соизмеримых с теми, что стяжал автор «Волка на псарне» и «Мартышки и очков». Между тем князь П.А. Вяземский, сыгравший немалую роль в создании литературной репутации Крылова, изначально протезировал, о чем упоминают авторы монографии,

именно Дмитриеву¹. Однако исследователей, как и писателей, стоит ценить не за то, чего в их работах нет, а за то, что в них имеется. А книга Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер – плод огромного, самоотверженного труда, содержащий ценную информацию.

По-видимому, победу Крылову во многом обеспечили особенности языка его басен, стиля, «народность» – то есть фактор объективный². Если же объяснять сохранение этой репутации Крылова в дальнейшем, то ей способствовало также забвение политической, а отчасти и литературной ангажированности многих из них: на первый план выдвинулись вечные темы, равно принимаемые литераторами разных лагерей и идеологами различных партий.

Одно мелкое замечание. Сопоставляя сведения о поведении и привычках Эзопа с поведенческой стратегией Крылова, Е.Э. Лямина и Н.В. Самовер ссылаются на современное издание его жизнеописания [Лямина, Самовер, 2024, с. 361, примеч. 1, с. 364, примеч. 2]. Было бы логичнее в этих случаях дать ссылки на издания, которыми мог пользоваться русский баснописец.

Чтение книги Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер – не только увлекательный интеллектуальный труд, но и эстетическое наслаждение. «Иван Крылов – Superstar» написан нескудно, живо, искрометно, к чему обязывал сам герой монографии. Всех читателей – а среди них могут быть не только ученые-гуманитарии – ждет приятное и полезное времяпрепровождение.

Список литературы

1. Лямина Е., Самовер Н. Иван Крылов – Superstar: феномен русского баснописца. – Москва : Новое литературное обозрение, 2024. – 760 с., илл. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 273).

¹ См.: [Вяземский П.А.] Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева // Стихотворения Ивана Ивановича Дмитриева. – 6-е изд., испр. и уменьшенное. – С.-Петербург : в типографии Н.И. Греча, 1823. – Ч. 1. – С. I–LII.

² Ср. в этой связи замечание М.Г. Альтшуллера о языке Крылова и Дмитриева: Альтшуллер М. Беседа любителей русского слова. – С. 218.

ШАВРЫГИН С.М.¹ «ОРГАНЧИК» М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА: РЕФЕРЕНЦИЯ И ИНТЕНЦИЯ КОГНИТИВНОГО СЮЖЕТНОГО СЦЕНАРИЯ[©]

Аннотация. В статье рассматривается проблема референциальных отношений художественного текста к объектам действительности. Основное внимание уделяется взаимосвязи референции и интенции в художественном дискурсе. Анализируется специфика референтных характеристик и функций сюжетных дескрипторов в произведениях Салтыкова-Щедрина.

Методология исследования основана на когнитивно-герменевтическом анализе, позволяющем выделить динамичные субкомпоненты сюжетной сетки и их взаимосвязь с реальной жизнью. Особое внимание уделяется понятию «когнитивная сцена» и его роли в формировании фабульно-сюжетного контура произведений, раскрываются основные когнитивные схемы и фреймы, формирующие сюжетные ситуации и события, которые затем интерпретируются в рамках новой поэтики Салтыкова-Щедрина.

Статья рассматривает, как на основе художественных наблюдений и анализа реальных жизненных ситуаций Салтыков-Щедрин создает новую модель описания общества. В тексте статьи анализируются конкретные произведения писателя, такие как цикл рассказов «Помпадуры и помпадурши» и рассказ «Органчик». Автор рассматривает основные фреймы и субфреймы, которые формируют когнитивно-сюжетную матрицу этих произведений.

В цикле рассказов «Помпадуры и помпадурши» Салтыков-Щедрин репрезентирует стереотипные ситуации, характерные для

¹Шаврыгин Сергей Михайлович – доктор филологических наук, профессор кафедры филологии, Негосударственное образовательное частное учреждение высшего образования «Московский университет «Синергия»; ORCID: 0000-0002-0182-1658; sshavrygin@gmail.com

© Шаврыгин С.М., 2025

его поэтики. Эти устойчивые ментальные схемы формируют структуры, передающие знания о повторяющихся обстоятельствах.

На примере рассказа «Органчик» анализируется референциальный статус ситуаций, связанных с приездом нового губернатора и его взаимодействием с обывателями. Статья подчеркивает, что ожидания глуповцами нового культурного героя оборачиваются разочарованием, так как новый градоначальник оказывается пустым и неэффективным. Кроме того, в тексте обсуждается понятие «фабульная матрица» и ее роль в интерпретации произведений Салтыкова-Щедрина. Автор показывает, как фабульные сцены и когнитивные контексты формируют смысловую взаимосвязь между фабулой и сюжетом.

В результате анализа выявляется, что Салтыков-Щедрин использует разнотипную систему когнитивных сцен и сценариев для формирования уникальной когнитивно-сюжетной матрицы, отражающей его видение общества и власти. В заключение утверждается, что мир Глупова представляет собой дезинтегрированное пространство, лишенное центра и смыслового ядра, и это ярко отражает трагедию действительности, изображенную Салтыковым-Щедриным.

Ключевые слова: референция; интенция; когнитивный сценарий; фабула; сюжет; сюжетная матрица; повесть; Салтыков-Щедрин.

Для цитирования: Шаврыгин С.М. «Органчик» М.Е. Салтыкова-Щедрина: референция и интенция когнитивного сюжетного сценария // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 79–95. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.06

Поступила: 17.02.2025

Принята к печати: 31.05.2025

SHAVRYGIN S.M.¹ “Organchik” by M.E. Saltykov-Shchedrin: the reference and intention of a cognitive plot scenario[©]

Abstract. The article examines the problem of the referential relations of a literary text to the objects of reality. The main focus is on the relationship between reference and intention in artistic discourse. The

¹Shavrygin Sergey Mikhailovich – professor, doctor of philology, Non-governmental educational private institution of higher education “Moscow University “Synergy”; ORCID: 0000-0002-0182-1658; sshavrygin@gmail.com

[©] Shavrygin S.M., 2025

specifics of the reference characteristics and functions of plot descriptors in the works of Saltykov-Shchedrin are analyzed.

The research methodology is based on cognitive hermeneutical analysis, which allows us to identify the dynamic sub-components of the plot grid and their relationship with real life. Special attention is paid to the concept of “cognitive scene” and its role in the formation of the fabula-plot contour of works, the main cognitive schemes and frames that form plot situations and events are revealed, which are then interpreted within the framework of the new poetics of Saltykov-Shchedrin.

The article examines how, based on artistic observations and analysis of real-life situations, Saltykov-Shchedrin creates a new model for describing society. The text of the article analyzes specific works of the writer, such as the cycle of short stories “Pompadury i pompadurshi” and the story “Organchik”. The author examines the main frames and subframes that form the cognitive-plot matrix of these works.

In the cycle of short stories “Pompadury i pompadurshi”, he represents stereotypical situations characteristic of his poetics. These stable mental schemas form structures that convey knowledge about recurring circumstances.

Using the example of the story “Organchik”, the referential status of situations related to the arrival of the new governor and his interaction with the townsfolk is analyzed. The article emphasizes that the expectations of the stupid about the new cultural hero turn into disappointment, as the new mayor turns out to be empty and ineffective. In addition, the text discusses the concept of a “plot matrix” and its role in interpreting the works of Saltykov-Shchedrin. The author shows how plot scenes and cognitive contexts form a semantic relationship between the fabula and the plot.

As a result of the analysis, it is revealed that Saltykov-Shchedrin uses a diverse system of cognitive scenes and scenarios to form a unique cognitive plot matrix reflecting his vision of society and power. In conclusion, it is argued that the world of Glupov is a disintegrated space, devoid of a center and a semantic core, which reflects the tragedy of reality described by Saltykov-Shchedrin.

Keywords: reference; intention; cognitive scenario; plot; plot matrix; story; Saltykov-Shchedrin.

To cite this article: Shavrygin, Sergey M. “‘Organchik’ by M.E. Saltykov-Shchedrin: the reference and intention of a cognitive plot scenario”, Social

Вводные замечания

Референциальные отношения художественного текста к объектам действительности традиционно привлекают внимание исследователей [Новое в зарубежной лингвистике, 1982]. В фокусе анализа оказываются такие проблемы как референтная компетенция эстетического дискурса, референция и художественный образ, референциальная соотнесенность в поэтическом идиолекте, специфика экфрастических референций, референция как форма интертекстуальности, жанровая обусловленность референциальных характеристик художественного текста.

Представляет интерес также вопрос о референтной функции определенной дескрипции, или текстуального фрагмента, не сводимой к функции денотата. По мнению К. Доннелана, нельзя оценивать употребление дескрипции в отрыве от того частного контекста, в котором она была использована. Референтное употребление ориентировано на выделение того объекта, на который направлено внимание говорящего [Доннелан, 1982]. В художественном дискурсе референция и интенция тесно взаимосвязаны еще и потому, что здесь мы имеем в виду не «первичную» (к реальному миру), а «вторичную» (к художественному миру) референцию [Серл, 1982].

Проблема референтных отношений внутри художественного мира Салтыкова-Щедрина не так часто становится предметом анализа, тем более если речь заходит о предикативных элементах, образующих сетку когнитивного сюжетного сценария. Наша задача – понять референциальные функции сюжетных дескрипторов и их интенциональное наполнение в контексте их авторского использования.

Методология

Референция как способность говорящего с помощью определенного типа дескрипций ссылаться на конкретный объект, иметь его в виду, соотносить с ним определенные именные группы достаточно интенсивно изучается как в философии, так и в лингвистике. Отмечено, что определенного типа дескрипции, именные

группы имеют двойственную природу, они не только денотативны, но и коннотативны, способны выполнять функции концептов, передавать дополнительные значения. Однако если первое свойство объективно, то второе субъективно и в большей степени связано не с сущностью, а с использованием языка в различных коммуникативных ситуациях [Арутюнова, 1982, с. 7–9].

В этом случае важное значение приобретают пресуппозиции и интенция говорящего. Особенно значимо это свойство и связь референции и интенции для художественных текстов, всецело подчиненных воздействию когнитивных структур авторского сознания [Арутюнова, 1982, с. 13–14]. Аксиома существования, важнейшая в теории референции, реализуется в литературном дискурсе обращением не к самим объектам реальности, а только к литературным объектам, существующим в художественном мире в форме литературных образов [Серл, 1982, с. 181]. В этом случае в роли дескрипций могут выступать не только имена собственные и нарицательные, но и ситуации, сцены, события, то есть элементы фабульно-сюжетной конструкции.

«Взгляд на сюжет как на всеобъемлющее движение в образном мире произведения» [Торшин, 2006, с. 82] в современном литературоведении укореняется, появляются все новые методы историко-литературного, структурно-семиотического, герменевтического, лингвокультурологического, когнитивно-концептуального анализа этого феномена. «Сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни» [Лотман, 1992, с. 242] в рамках упорядочивания повествовательного дискурса.

«Сюжет фиксирует для передачи в рассказе определенный фрагмент бытия, взятый обязательно в динамическом аспекте. Этот рассмотренный с определенного ракурса фрагмент (“регион”) бытия, можно было бы назвать “сюжетной реальностью»» [Фрумкин, 2020, с. 13].

Со структурно-семиотической точки зрения «фабульная синтагма событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде парадигмы сюжетных ситуаций. Фабула синтагматична, сюжет парадигматичен» [Силантьев, 2018, с. 12].

Когнитивный сценарий описывает мыслительные структуры, стереотипные причинно-следственные цепочки [см. Schank, Abelson, 1977], позволяющие интерпретировать и предсказывать последовательности событий, представляет собой «комплексную динамичную структуру», репрезентирующую либо последователь-

ность действий, событий и смысловое единство всех компонентов (линейный сценарий), либо многовекторность событий и формирование нескольких смысловых единств (нелинейный сценарий), «количество которых варьируется на протяжении всего развёртывания сценария» [Огнева, 2016, с. 11].

При этом в рамках когнитивного сценария фундаментальные структуры фабулы и сюжета не совпадают. Фабула как последовательность и совокупность событий произведения выполняет референциальную функцию, соотносит историю, рассказанную в тексте, с референтом (денотатом), с системой фреймов, связанных с данным событием или его фрагментом. Сюжет, являясь последовательностью подачи мысли, выполняет функцию выражения ментальной активности и репрезентации траектории смыслов [Маслов, 2023, с. 16–18].

В соответствии с одной из «древнейших тем поэтики – сравнение и/или противопоставление двух поэтических манер: простой, прямой, ясной – и сложной, украшенной, замысловатой» характеризуются и два порядка изложения: естественный, «при котором события излагаются в их реальной последовательности», и искусственный, «в котором реальная последовательность в повествовании нарушается» [Махов, 2018, с. 169–170], то есть фабула/сюжет.

При существующей синергии этих аспектов художественного дискурса они порождают автономные и самостоятельные когнитивные сетки, взаимодополняющие друг друга, имеющие как референтные соответствия, так и интенциональные свойства и состояния, и образующие когнитивно-сюжетную матрицу художественного текста.

Выделение различных типов когнитивно-сюжетной матрицы в художественном дискурсе «Истории одного города» возможно на основе анализа динамических компонентов как отдельных сцен, составляющих базу фабульно-сюжетной организации произведения, так и сценария в целом.

Результаты исследования

Дискурсивные практики Салтыкова-Щедрина 1840–1860-х годов, воплощенные прежде всего в ранних повестях «Противоречия» и «Запутанное дело», более поздних «Губернских очерках», и особенно в неоднородных и сложных в жанровом отношении текстах начала 1860-х годов, по сути, представляют собой непрерыв-

ный процесс поисков и смены референтных, концептуальных моделей, способных адекватно репрезентировать основную ментальную установку писателя. Эту установку Салтыков-Щедрин сформулировал следующим образом: «Делается очевидным для всякого, что потребность познать самих себя, со всеми нашими недостатками и добродетелями, вошла уже в общее сознание... Всякий стремится посылною разработкою явлений русской жизни уяснить для себя загадочный образ русского народа» [Салтыков-Щедрин, 1966, т. 5, с. 33–34]. В «Губернских очерках» «картины нашего быта» [Чернышевский, 1948, с. 266], «все темные проделки мелкого подьячества» [Добролюбов, 1962, с. 121] Салтыков-Щедрин впервые показал сквозь призму жизни изображаемых лиц, психологической стороны выведенных типажей, их человеческих слабостей как источника злоупотреблений.

Вначале писатель использует известные и востребованные литературной практикой прототипические модели эпистолярно-дневникового дискурса, абстрактного сентиментально-идиллического психологизма, гоголевского синтеза смехового и ужасного, нравоописательного дискурса натуральной школы, социально-бытовых описаний. Вот эта последняя черта – описательность – определяет когнитивный тип творческой деятельности писателя в этот период.

Перелом наступает к середине 1860-х годов, когда художественная практика Салтыкова-Щедрина претерпевает существенные изменения. В 1863 г. в «Послесловии» к первому из рассказов о помпадурках «Здравствуй, милая, хорошая моя!» (Современник. 1864. № 1), писатель отказывается от прежнего «покушения» на создание «какой-то художественной картины» и принимает на себя роль «более скромную», но полезную: «роль этнографа и монографиста» [Салтыков-Щедрин, 1969, т. 8, с. 440–441].

В этом цикле рассказов писатель продолжает развивать «новый язык» литературы (дурен или хорош человек, как связаны его поступки и качества с обстоятельствами жизни, наивным и неразвитым кругозором, как зависит взгляд и точка зрения на человека от положения рассказчика и читателя и т.п.). Однако теперь его внимание сосредоточено на административном сословии, на проблеме формирования сердца и души молодого администратора. Первоначально Салтыков-Щедрин задумал написать эти рассказы в форме административного руководства, наставления «молодым помпадуркам», но впоследствии замысел развился и превратился в историю смены старого помпадура новым, молодым, и последую-

щей деградации его личности. Сюжетной основой цикла становится история превращения молодого человека из общества, со связями (сначала Митеньки Козелкова, затем Феденьки Кротикова) в градоначальника-«помпадура». В художественном дискурсе цикла событийные структуры упрощены, схематизированы и лишены разнообразия, тем не менее отдельные сцены накапливают такой референциальный потенциал, который в более яркой форме проявится в замысле следующего произведения.

Уже в первых рассказах будущего цикла о помпадурах писатель выбирает «рамки», или фреймы, отсылающие читателя к элементам реального жизненного и административного опыта автора. Как «для человека рождение и смерть составляют естественную рамку всей жизни», так и для администратора важны две ситуации: прощание и вступление в должность.

В предисловии «От автора» в 1873 г., создавая «для начинающих администраторов несколько кратких наглядных руководств» в форме рассказов, Салтыков-Щедрин расширяет перечень таких стереотипных ситуаций из жизни помпадура: «Таковы, например: проводы, встречи, отношение помпадуров к подчиненным, к обывателям и к закону, выбор помпадурш и т.д.» [Салтыков-Щедрин, 1969, т. 8, с. 7]. Писатель уточняет: «Это для меня рамка, которую я впоследствии обязываюсь наполнить». Как и «рамка» человеческой жизни, стереотипные ситуации административного существования помпадура наполнены не только разговорами, но и его деятельностными поступками. В художественном дискурсе Салтыкова-Щедрина отчетливо намечается поворот к нарративности, созданию истории, линейному выстраиванию основных ситуаций события, усилению роли и значения предикативных элементов речевой структуры. Особенно ярко и самобытно эта тенденция проявится в «Истории одного города», поскольку избранные писателем «рамки» или фреймы станут референциальной основой фабул/сюжетов отдельных глав этого центрального произведения 1860-х годов.

В середине работы над «помпадурским» циклом у Салтыкова-Щедрина «возникает зерно замысла “Истории одного города”» [Салтыков-Щедрин, 1969, т. 8, с. 533], где писатель использует уже не реалистически правдоподобные, а фантастические формы, строя коммуникативную стратегию в формате условной гротескной символики и аллегоризации, давая волю фантазии и изобретательности, в том числе в жанрово-сюжетном дискурсе. Новое произведение представало как интегрированная жанровая модель,

сплав «“разнородных” речевых элементов, существующих в целостности идейного содержания» [Гагарина, 2008, с. 240], соединяющая и «историю какого-нибудь города (или края) в данный период времени», и «Глуповского Летописца»¹ с «биографиями градоначальников <...> и описанием замечательнейших их действий», с описью, рассуждениями и диссертацией на административные темы. Подобная коммуникативная, когнитивная жанровая тенденция не могла не отразиться на структуре когнитивного сюжетного сценария, в рамках которого форма и тип событийности заняли не менее важное место, чем нравоописательное содержание. По мере работы над циклом писатель использовал сценарии различных типов с целью репрезентации соответствующих пародийно-гротескных смыслов.

Первоначальным, задававшим тон всей книги стал «сказочно-фантастический» «Рассказ о губернаторе с фаршированной головой» (1867), впоследствии разделенный на две части. Первая часть, «Органчик», связала историю о происхождении глуповцев с последующим повествованием и представила собой начальный рассказ о чередѣ глуповских градоначальников и их разрушительной деятельности. Архитектоника и идеология «Органчика» рифмуется с последней историей книги, «Подтверждение покаяния. Заключение», в которой появляется образ Угрюм-Бурчеева, на новом, более обобщенном и мифолого-символическом уровне повторяющий образ Брудастого-Органчика, закольцовывающий всю книгу, в результате чего становится ясен генеральный замысел писателя и основные принципы его поэтики.

Рассказ «Органчик» репрезентирует и новые принципы щедринского сюжетосложения, вводит особый тип когнитивного сюжетного сценария, референциальные и имманентные свойства которого позволяют воплотить концепцию противостояния власти и общества как одного из фундаментальных признаков российской действительности.

На основе художественных наблюдений и анализа реальных жизненных ситуаций в произведениях 1850–1860-х годов писатель создает структуру новой «модели» описания и изучения общества нового времени: общественные типы (агенты) – их действия и поступки (пропозиции) – внешняя обстановка (фон). На основе этой модели в цикле рассказов «Помпадуры и помпадурши» (а именно

¹ О когнитивных и языковых механизмах сатирического пародирования летописного жанра в «Истории одного города» см.: [Тарасова, 2008].

в рассказах «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!», «Здравствуй, милая, хорошая моя!» и «На заре ты ее не буди») Салтыков-Щедрин репрезентирует характерные для его поэтики стереотипные ситуации: «я решился разъяснить хотя те основные пункты помпадурской деятельности, которые настолько необходимы для начинающего помпадура, чтобы он, приезжая на место, являлся не с пустыми руками» [Салтыков-Щедрин, 1969, т. 8, с. 7]. Как «художник-наблюдатель» он стремился выхватить, прояснить типические черты времени и общества, сделать их явными, видимыми, лишить абстрактности, сделать предметом «свободной игры, которая могла бы служить их воплощением» [Салтыков-Щедрин, 1970, т. 9, с. 29].

ПРОВОДЫ, ВСТРЕЧИ, ОТНОШЕНИЕ ПОМПАДУРОВ К ПОДЧИНЕННЫМ, К ОБЫВАТЕЛЯМ, К ЗАКОНУ, ВЫБОР ПОМПАДУРШ – это устойчивые мыслительные ситуации «со стереотипными структурами фреймов» [Минский, 1979, с. 37]. Они представляют собой систему компонентов, передающую «знания и мнения об определенной, часто повторяющейся ситуации» [Болдырев, 2014, с. 108]. Фрейм фиксирует большой объем информации, очерчивающий и единичные, и часто повторяющиеся стереотипные ситуации [Боярская, 2017], репрезентирующие как узлы жизненного опыта самого писателя, так и его попытки объяснения и ознакомления с ними «читающего люда». Фрейм представляет собой когнитивную область структурированных концептов, поэтому в пределах конкретной области «высвечивается» (выделяется) конкретный компонент. Так, например, в рассказе «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!» сюжетная сетка выстраивается на основе ряда когнитивных структур: общая оценка деятельности старого помпадура, отношение к нему подчиненных, характеристика нового губернатора, проводы старого и т.д. При этом значения концептов СЛОМАТЬ, СМЕНИТЬ, культурологического концепта БЛАГИЕ НАМЕРЕНИЯ «высвечиваются» и становятся понятны только в контексте концептуально-когнитивной структуры «оценка деятельности старого помпадура».

Для рассказа «Органчик» референциальный статус приобретают ситуации приезда (назначения) нового губернатора и борьбы нового помпадура с «либеральными идеями», которые формируют основной фрейм ВСТРЕЧА, предполагающий структурирование с помощью следующей схемы: подготовленный прием, торжество по поводу прибытия, собрание, устраиваемое с целью знакомства, состязание (поединок, сражение), сходжение с кем-либо при дви-

жении с разных сторон, столкновение кого-либо с кем-либо, движущимся навстречу.

Основной фрейм распадается на два субфрейма: ВСТРЕЧА нового губернатора с представителями старой администрации и ВСТРЕЧА с ним обитателей губернии (города) и последствия этого знакомства.

Первый субфрейм инициирует формирование когнитивной фабульной сетки на основе концепта ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ (пересек ямщиков, сверкнул глазами, произнес слово, выскребывает все новые понуждения, издает крик хищной птицы, приглашает органичных дел мастера, перестает проговаривать слова полностью, наконец, теряет голову, оказывающуюся совершенно пустой). Семантическая структура субфрейма приводит к формированию функциональных смыслов «внешняя кипучая деятельность – внутренняя пустота», «человеческий облик – хищная звериная сущность», «иллюзия умственной работы – пустота в голове».

Второй субфрейм формирует когнитивную фабульную сетку на основе концепта РАЗОЧАРОВАНИЕ и актуализирует другие когнитивные контексты, которые в общих чертах сводятся к тому, что обыватели, принимая нового губернатора, связывают с ним идею добра (развития и процветания), однако он вопреки ожиданиям проводит их (обывателей) через ряд физических и нравственных страданий, в итоге подводя общество к катастрофе, а себя к самоуничтожению. Причина этого заложена изначально в самой фигуре губернатора, которая, являясь лишь подобием личности и порождает отсутствие содержания во всем общественном и личном бытии, душевную опустошенность, духовную ничтожность и бессмысленность существования.

Оба субфрейма структурируют собственные когнитивные сюжетные схемы. Наложение двух схем друг на друга определяет общие контуры когнитивно-сюжетной матрицы [Огнева, 2017, с. 75], представляющей собой систему взаимосвязанных когнитивных контекстов, областей концептуализации объекта [Болдырев, 2014, с. 58]. В рассказе это два центральных концепта (ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ и РАЗОЧАРОВАНИЕ), порождающих два интегрированных когнитивных контекста, пересечение которых и создает когнитивно-сюжетный сценарий рассказа, то есть смысловую взаимосвязь фабулы (внешней формы) и сюжета (внутреннего содержания).

Фабульная матрица рассказа представляет из себя систему ситуаций, находящихся в отношениях типа смежности¹ и составляет фабульный код текста, последовательность развертывания сцен основного события от первой ситуации («Жители ликуют и собирают вече») до последней сорок первой («Самозванцы готовятся к бою»). Подобная фабульная стратегия формирует систему субъектов актантов (глуповцы, градоначальник, Байбаков, глуповская интеллигенция, помощник градоначальника, мальчишка, второй градоначальник-самозванец), предикативный ряд (ликование, приезд, сечение, грозное предупреждение, писание бумаг, лихорадочная деятельность исполнителей, уныние глуповцев, запустение города, таинственное исчезновение градоначальника и т.д.), последовательное расширение – сужение – расширение фона (пространственных, временных, эмотивных показателей). Между кодом автора и кодом читателя устанавливается внутренняя связь, делающая возможной интерпретацию фабулы, строящейся на основе метонимического принципа смежности, связности ситуаций в рамках основного события. По аналогии можно полагать, что «симметричность проекции событийного субстрата в соотношении между событийным означаемым и пропозитивным означающим внутри самого номинанта проявляется между его категориальной функциональной семантической структурой и функциональной синтаксической структурой» [Кручинкина, 2010, с. 29].

С этой точки зрения фабула рассказа представляет собой чередование двух типов сцен. Первый тип: одновекторная линейная сцена, «модель, при которой информация поступает только от адресанта к адресату» [Огнева, Кузьминых, 2012], где адресантом является либо градоначальник, либо городские чиновники (после исчезновения градоначальника), адресатами – чиновники. Второй тип: многовекторная нелинейная сцена, «модель, репрезентирующая многовекторную передачу информации как коммуникативный процесс между несколькими субъектами, из которых один или несколько являются коммуникативно-ядерными, сохраняющими или меняющими статус» [Огнева, Кузьминых, 2012], в ней адресантом (и адресатом) является собирательный образ глуповцев (обывателей).

Стратегия интерпретации фабульной матрицы должна быть направлена на осмысление причины и смыслопорождающей силы

¹ О смежности как о лингвистической операции см.: [Якобсон, 1990, с. 114–115]; как принципе фабулы см.: [Силантьев, 2018, с. 5].

подобной архитектоники когнитивных сцен: ментальный мир глуповцев отделен непроницаемой завесой от мира власти, чиновников и самого градоначальника, эти два мира никогда не пересекаются, а только слышат и интерпретируют друг друга, основываясь не на знаниях, а догадках и воображении. Отсюда появляются различные иррациональные инструменты, такие как слухи, мифологические магические образы (оборотень, вампир), исторические и историко-культурные аналогии (прохвост, профос, Хотин).

Сюжетная матрица в отличие от фабульной строится на основе принципа подобия, сходства когнитивных сцен внутри типов и между ними по причине того, что сцены с глуповцами и чиновниками относятся к разным типам когнитивных конструкций. Сюжет рассказа представляет собой развертывание двух параллельных сценариев: глуповцы и градоначальник с подчиненными ему городскими чиновниками. Две фабульно-сюжетные линии непосредственно событийно не пересекаются, репрезентируя абсолютную оторванность друг от друга обывателей города Глупова и городской власти.

Сценарий приезда градоначальника Брудастого, его знакомства с чиновниками, его административной деятельности, постепенного изменения типа поведения градоначальника (от человеческого к механическому) достигает апогея в сцене отделения градоначальнической головы от туловища и разгадки ее (головы) тайны. Это ядро когнитивно-сюжетного сценария репрезентируется в гротескной метафоре «совершенно пустой градоначальниковой головы», да еще и отделенной от туловища, то есть существующей по собственным законам [Салтыков-Щедрин, 1969, т. 8, с. 285].

Как отдельные элементы периферийной области когнитивного сценария, связанного с приездом нового градоначальника, могут быть высвечены следующие концепты: РЕЧЬ (утрата способности говорить), РУКОВОДИТЕЛЬ (писание карательных приказов), ВНЕШНОСТЬ (потеря человеческого облика), СУЩНОСТЬ (превращение в чудовище), УМ, СОЗНАНИЕ (отсутствие ума, пустая голова), ПРОХВОСТ (проигравший дурак, негодяй, приводящий в исполнение приговоры), ТЕЛО (отсутствие головы на туловище). С одной стороны, это концептуальная последовательность когнитивно-сюжетного сценария, с другой, характеристика представителя власти и самой власти во всех ее аспектах.

Ядерная метафора «в виде щегольского пресс-папье, совершенно пустая градоначальникова голова» [Салтыков-Щедрин,

1969, т. 8, с. 285] отображает устойчивый мотив внутренней пустоты, которая парадоксально и является внутренним источником жизнедеятельности и служебной активности чиновников. В этом и кроется трагедия действительности, неспособной противостоять пустоте, призрачности, из которой извергается катастрофически разрушительная энергия градоначальнических «преобразований» (см. подробнее: [Шаврыгин, 2023]).

Подобная описанной экспликация фабульно-сюжетной схемы явно не исчерпывает всего содержания и смысла столь сложно организованной конструкции. Скрытый неявный посыл имплицитруется на основе системы пресуппозиций оформленного фабульно-сюжетного мира. Важными компонентами текста становятся определенные концепты сценария «глуповцев», на основе соположения их иллюкутивности возникает новая семантика, порождающая скрытые универсальные смыслы.

Ликование обывателей, вече перед соборной площадью, ожидание развития торговли, наук и искусств, воспоминания о победах над турками, крепость Хотин, ряды чиновных архистратигов (воинов) – это отдельные компоненты концептуального поля, их соположение приводит к осознанию новой семантики борьбы, войны и победы, за которыми следует неизбежное возрождение и процветание. Поскольку «сюжет литературного произведения, безусловно, является варьированием архетипических сюжетов мировой литературы» [Глазунова, 2011, с. 30], встреча нового губернатора имплицитруется как встреча нового культурного героя-демиурга, долженствующего полностью изменить существующий мир, пересоздать его. Соответственно проявляется и основная фабульная матрица, основанная на мифологических повествованиях о появлении культурного героя и его действиях, направленных на добывание для людей различных культурных ценностей [Иванова, 2005, с. 64].

Однако ожидаемый герой оказывается антигероем. Салтыков-Щедрин в характерном для себя ключе трагически переосмысливает мифологическую фабульную матрицу, вместо ожидаемого подъема и обновления, глуповцы получают нового «пустого» градоначальника, который доводит их мир до катастрофы, а их (глуповцев) энергия созидания десублимируется в энергию разрушения (анархию, волнения, убийства).

Заключение

Предложенная интерпретация архитектоники сюжетного когнитивного сценария подчеркивает его важнейшую функцию в зрелой гротескной поэтике Салтыкова-Щедрина как формата знания и одного из способов форматирования смысла произведения.

«Для того чтобы понимать мир и действовать в нем, нам необходимо осмысленным образом категоризировать вещи и жизненные ситуации, с которыми мы сталкиваемся. <...> существуют естественные измерения, в терминах которых мы категоризируем события, действия и другие элементы» [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 189–190]. Категории как совокупности необходимых сущностных свойств объектов создают фреймы, сгустки знания как структурированные единства. На основе фреймов как стереотипных ситуаций, сформированных как ментальным, так и реальным жизненным опытом писателя, komponуются сюжетные контурные сетки, в рамках которых актуализируются динамические концепты и сценарии. Л. Линский считает, что референция определяет использование языка говорящими, а не смыслы языковых выражений [Линский, 1982, с. 161]. Эту смысловую направленность и можно трактовать как интенцию сюжетно-когнитивного сценария.

Динамическая концептосфера рассказа Салтыкова-Щедрина представляет собой последовательность индивидуально-авторских концептов, обусловленных двуконтурностью сюжетной сетки произведения.

В итоге в рамках заданного сюжетно-когнитивного сценария формируется индивидуально-авторская картина города Глупова; глуповского мира, лишённого центра; общества, распадающегося на элементы; власти, все поползновения которой становятся симулякрами без фундамента и основы.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике : [Сб. ст. Переводы]. – Вып. 13 : Логика и лингвистика : (Пробл. референции) / сост., ред. и вступ. ст. Н.Д. Арутюновой. – Москва : Прогресс, 1982. – С. 5–40.
2. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику : курс лекций. – Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. – 236 с.
3. Боярская Е.Л. Integrated approach to the event frame analysis // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия Филология, педагогика,

- психология. – 2017. – № 3. – С. 5–13. – URL: <https://journals.kantiana.ru/eng/vestnik/psychology/15251/78318/> (дата обращения: 17.02.2025).
4. Гагарина Н.Н. Исследование власти в двух направлениях: сложные слова как актуализаторы идейного потенциала сатирического текста (на материале «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина) // Феноменология власти в сатире / под ред. В.В. Прозорова и И.В. Кабановой. – Саратов : Издательский центр «Наука», 2008. – С. 239–250.
 5. Глазунова О.И. Сюжет в структуре художественного текста: принципы отображения и развития // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2011. – № 3. – С. 29–41. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-v-strukture-hudozhestvennogo-teksta-printsipy-otobrazheniya-i-razvitiya> (дата обращения: 17.02.2025).
 6. Добролюбов Н.А. «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова-Щедрина // Добролюбов Н.А. Собрание сочинений : в 9 т. / под общ. ред. Б.И. Бурсова и др. – Москва ; Ленинград : Гос. изд. художественной литературы, 1962. – Т. 2 : Статьи и рецензии. Август 1857 – май 1858. – С. 119–146.
 7. Донделан К.С. Референция и определенные дескрипции // Новое в зарубежной лингвистике : [Сб. ст. Переводы]. – Вып. 13 : Логика и лингвистика : (Пробл. референции) / сост., ред. и вступ. ст. Н.Д. Арутюновой. – Москва : Прогресс, 1982. – С. 134–160.
 8. Иванова Е.В. К проблеме нового культурного героя в мифотворчестве XX века // Известия УрГУ. – 2005. – № 34. – С. 63–71. – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24122/1/iurp-2005-34-09.pdf> (дата обращения: 17.02.2025).
 9. Кручинкина Н.Д. Когнитивный и языковой аспекты формирования событийных концептов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия Филология, педагогика, психология. – 2010. – № 2. – С. 27–32. – URL: <https://journals.kantiana.ru/vestnik/psychology/11268/66261/> (дата обращения: 17.02.2025).
 10. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем : пер. с англ. / под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
 11. Линский Л. Референция и референты // Новое в зарубежной лингвистике : [Сб. ст. Переводы]. – Вып. 13. Логика и лингвистика : (Пробл. референции) / сост., ред. и вступ. ст. Н.Д. Арутюновой. – Москва : Прогресс, 1982. – С. 161–179.
 12. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – С. 224–242.
 13. Маслов Е.С. Время в нарративе: «фабула – сюжет» и «история – дискурс» vs семиотический треугольник // Studia Litterarum. – 2023. – Т. 8, № 3. – С. 10–27. – URL: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-10-27> – URL: https://studlit.ru/images/2023-8-3/01_Maslov_10-27.pdf (дата обращения: 17.02.2025).
 14. Махов А.Е. Lepus in fabula. Движение зверя как метафора поэтической речи: (разрозненные заметки к возможной теме) // Бестиарий движений : [сб. статей] / сост. Ольга Довгий, Алиса Львова. – Тула : Аквариус, 2018. – С. 167–176.
 15. Минский М. Фреймы для представления знаний. – Москва : Энергия, 1979. – 152 с.

16. Новое в зарубежной лингвистике : [Сб. ст. Переводы]. – Вып. 13 : Логика и лингвистика : (Пробл. референции) / сост., ред. и вступ. ст. Н.Д. Арутюновой. – Москва : Прогресс, 1982. – 432 с.
17. *Огнева Е.А.* Особенности архитектоники текстовых социокультурных моделей-реконструкций (на материале романа А. Ирасека «Псоглавцы») // Лингвистические горизонты : сборник материалов V Международной научно-практической конференции. – Белгород : ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2017. – С. 73–81.
18. *Огнева Е.А.* Темпоральные маркеры в архитектонике текстового когнитивного сценария (на материале произведения А. Бека «Волоколамское шоссе») // Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – Т. 2, № 4. –2016. – С. 9–15.
19. *Огнева Е.А., Кузьминых Ю.А.* Типологизация и структурирование когнитивной сцены художественного текста // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 6. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=7379> (дата обращения: 17.02.2025).
20. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. : в 20 т. – Москва : Худож. лит., 1965–1977.
21. *Серл Дж.Р.* Референция как речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике : [Сб. ст. Переводы]. – Вып. 13 : Логика и лингвистика : (Пробл. референции) / сост., ред. и вступ. ст. Н.Д. Арутюновой. – Москва : Прогресс, 1982. – С. 179–202.
22. *Силантьев И.В.* Сюжет и смысл. – Москва : Изд. дом ЯСК : Языки славянской культуры, 2018. – 142 с.
23. *Тарасова И.А.* Когнитивные и языковые механизмы восприятия сатирической пародии (на материале «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина) // Феноменология власти в сатире / под ред. В.В. Прозорова, И.В. Кабановой. – Саратов : Издательский центр «Наука», 2008. – С. 230–239.
24. *Торшин А.А.* Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа : учеб. пособие. – Москва : Флинта : Наука, 2006. – 256 с.
25. *Фрумкин К.* Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. – 2-е изд., стер. – Москва ; С.-Петербург : Нестор-История, 2020. – 528 с.
26. *Чернышевский Н.Г.* «Губернские очерки» Щедрина // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений : в 15 т. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1948. – Т. 4 : Лессинг и его время. Статьи и рецензии 1857 года. – С. 263–302.
27. *Шаврыгин С.М.* «Жили-были два генерала...» : тема «необитаемого острова» в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина 1860-х годов // Литература в школе. – 2023. – № 4. – С. 9–24.
28. *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры : [сборник]. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 110–132.
29. *Schank R.C., Abelson R.P.* Scripts, plans, goals and understanding : an inquiry into human knowledge structures. – New York : Psychology press, 1977. – 266 p.

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ ПРОГРАММА «ИДЕАЛЬНОЙ СМЕРТИ»
И ЕЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ В ЦИКЛЕ ЛИРИЧЕСКИХ ДРАМ
А.Н. МАЙКОВА 1850–1880-х годов

Аннотация. «Выбор смерти» – так называлась лирическая драма А.Н. Майкова «Три смерти», наиболее известное из всех его драматических сочинений, в ряде своих промежуточных редакций; под этим заглавием она распространялась в списках, по крайней мере, уже в начале 1850-х годов. Лирические драмы Майкова «Три смерти», «Смерть Люция» и «Два мира» (в окончательной редакции – «трагедия»), связанные общностью темы, мотивов, сюжетов и общими персонажами, составляют своеобразный цикл, который условно можно назвать циклом пьес о выборе смерти. Один из главных персонажей «Трех смертей», «эпикурец» Люций, став свидетелем ухода из жизни двух других – Сенеки и Лукана (лица исторические) – намечает программу собственной смерти, которая кажется ему безупречной. Статья посвящена рассмотрению того, что на самом деле получается и осуществляется из этой программы и как это представлено в следующей драме цикла, второй части «Трех смертей», как называл сам Майков «Смерть Люция». Итоги, и это существенно для предлагаемого анализа, дает возможность подвести заключительная в цикле «лирическая драма» / «трагедия» «Два мира», в которой на сцену выступает новый главный герой – «последний римлянин» Деций; его также ждет чаша с ядом и он так же, как и его предшественник, роковым образом отвергает чашу спасения, а на деле – другой вариант смерти, пусть и более осмысленной.

Ключевые слова: А.Н. Майков; Тацит; Петроний; лирическая драма; «Три смерти»; «Смерть Люция»; «Два мира»; исторические

¹ Маньковский Аркадий Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; arkadymankovsky@gmail.com

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

лица; вымышленные персонажи; императорский Рим; катакомбы; христианство.

Для цитирования: Маньковский А.В. Программа «идеальной смерти» и ее осуществление в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 96–121. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.07

Поступила: 12.05.2025

Принята к печати: 31.05.2025

MANKOVSKY A.V.¹ The program of the “ideal death” and its implementation in the cycle of lyrical dramas by Apollon N. Maikov of the 1850–1880s

Abstract. *The Choice of Death* was the title of Apollon N. Maikov’s lyrical drama *Three Deaths*, the most famous of all his dramatic works, in a number of its intermediate versions; under this title it was circulated in copies at least as early as the early 1850s. Maikov’s lyrical dramas *Three Deaths*, *The Death of Lucius* and *Two Worlds (Dva Mira)* (in the final version – “tragedy”), connected by a common theme, motifs, plots and common characters, form a kind of cycle, which can be conditionally called a cycle of plays about the choice of death. One of the main characters of *Three Deaths*, the “Epicurean” Lucius, having witnessed the death of two others – Seneca and Lucan (historical figures) – outlines a program for his own death, which seems impeccable to him. The article is devoted to the consideration of what actually comes out of this program and is implemented and how it is presented in the next drama of the cycle, the second part of *Three Deaths*, as Maikov himself called *The Death of Lucius*. “Lyrical drama” (“tragedy”) *Two Worlds (Dva Mira)*, final in the cycle, in which a new protagonist appears on the stage – “the last Roman” Decius, allows us to summarize (and this is essential for proposed analysis); Decius also awaits a cup of poison and he, like his predecessor, fatally rejects the cup of salvation, and in fact – other options for death, albeit more meaningful.

Keywords: Apollon Maikov; Tacitus; Petronius; lyrical drama; *Three Deaths*; *The Death of Lucius*; *Two Worlds (Dva Mira)*; historical figures; fictional characters; imperial Rome; catacombs; Christianity.

¹ **Mankovsky Arkadiy Vladimirovich** – Candidate in Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; arkadymankovsky@gmail.com

To cite this article: Mankovsky, Arkadiy V. "The program of the 'ideal death' and its implementation in the cycle of lyrical dramas by Apollon N. Maikov of the 1850–1880s", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2025, pp. 96–121. DOI: 10.31249/lit/2025.03.07 (In Russian)

Received: 12.05.2025

Accepted: 31.05.2025

Аполлона Николаевича Майкова (1821–1897) можно назвать «неклассическим» (внеклассным?) классиком русской литературы. С одной стороны – его привычно ставят в ряд с А.А. Фетом и Я.П. Полонским как виднейшего поэта школы «чистого искусства»; с другой – не многие из тех, кто порой цитирует Майкова, знают, кого и что именно они цитируют¹. Майков, конечно, далеко не так известен и хорошо изучен, как тот же Фет, не говоря о других классиках. Тем более это относится к его драматическим произведениям. И все же, с нашей точки зрения, драматическое творчество Майкова заслуживает пристального внимания².

Необходимая оговорка. Речь пойдет о «лирических драмах» Майкова «Три смерти» (1851³), «Смерть Люция» (1863⁴) и «Два мира» («лирическая драма» – в первой редакции (1872⁵), «трагедия»⁶ – в окончательной редакции (1881⁷)). Ранняя «драматическая

¹ Хороший пример – строки: «Чем ночь темней, тем ярче звезды, / Чем глубже скорбь, тем ближе Бог...», которые любят приводить, даже не задумываясь, что их автор – А.Н. Майков («Не говори, что нет спасенья...», 1878).

² Считаю предлагаемую статью продолжением темы, начатой в предыдущей работе, где речь шла и о драматургии Майкова: [Маньковский, 2024].

³ Год создания окончательной редакции; см.: [Баевский, 1994, с. 455].

⁴ Дата первой публикации в: Русский вестник. – 1863. – № 2. – С. 674–722.

⁵ Дата первой публикации в: Гражданин: журн. политич. и лит.: сб. 1872 г. – С.-Петербург: Тип. А. Траншеля, 1872. – Кн. 2. – С. 1–56 (перв. паг.).

⁶ Я.К. Грот в своем «отчете» и Н.Н. Страхов в своем отзыве о пьесе в связи с присуждением ее автору Пушкинской премии Академии наук, каждый по-своему, усомнились в принадлежности «Двух миров» к жанру «трагедии», см.: [Грот, 1882, с. 5–6]; [Страхов, 1882, с. 28]. Характерно суждение Н.Н. Стрхова: «Форма произведения – вольная, не держащаяся строгого типа; это называют *лирической драмой*, или *лирической трагедией*; в настоящем случае можно было бы пожалуй употребить название *эпической трагедии*, если бы такое сочетание слов не представляло слишком резкого *contradictio in adjecto*» [Страхов, 1882, с. 28] (приведено с купюрой в: [А.Н. Майков о своей трагедии «Два мира», 1979, с. 392, прим. 4]). Думается, что и в окончательной редакции «Два мира» тяготеют к жанру лирической драмы.

⁷ Год создания окончательной редакции.

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

поэма» Майкова «Олинф и Эсфирь» (не позднее 1841 г.), послужившая первым подступом к теме столкновения «двух миров» и ставшая прологом к серии пьес о «выборе смерти»¹, в данной статье специально не рассматривается.

Нижнюю границу указанного в заглавии хронологического периода можно было бы отодвинуть к началу 1840-х годов, так как «первоначальный набросок драмы “Три смерти” датирован июнем 1842 года» [Алексеева, 1986, с. 54], однако, из осторожности, ограничимся снизу временем создания окончательной редакции этой пьесы.

Собственно «программа», о которой говорится в заглавии статьи, намечена в лирической драме «Три смерти» «эпикурейцем» Люцием, одним из трех ее главных персонажей, приговоренных «к казни, по поводу Пизонова заговора» [Майков, 1977с, с. 443], о чем сообщает вступительная ремарка к пьесе; двое других – «поэт» Лукан и «философ» Сенека. Но если о смерти двух последних читаем в «Анналах»² (Кн. XV, 60, 3 – 64; 70), а их сочинения сохранены историей, то Люций, очевидно, лицо вымышленное. Н.А. Алексеева в одной из своих работ о пьесе утверждает решительно, что и Люций «легко раскрывает свое инкогнито, стоит только обратиться к Тациту: под именем Люция в пьесе выведен эпикуреец Петроний» [Алексеева, 1978, с. 40].

Имеется в виду знаменитый эпизод самоубийства консулара Гая (или Тита)³ Петрония у Тацита (Анналы. Кн. XVI, 17–20 (19, 2–4)), к которому не единожды обращались и русские, и западные авторы; так, в более раннюю эпоху к нему обращался Пушкин в

¹ Как показывает анализ рукописей, проведенный Н.А. Алексеевой, название «Выбор смерти» носили, по крайней мере, три промежуточные редакции «Трех смертей» (см.: [Алексеева, 1986, с. 56–58]). Сам А.Н. Майков, в предисл. к «Смерти Люция», относит это заглавие к текстам, распространявшимся в списках, ср.: «В одних списках ее озаглавили “Выбор смерти”, в других: “Три смерти”» [Майков, 1911, с. 369]. Условно распространяем его, в данной работе, на весь цикл, куда вошли перечисленные выше пьесы 1850–1880-х годов.

² См.: [Тацит, 1993]. Далее ссылки на «Анналы» даются только с указанием кн., гл. и параграфа.

Об усердном чтении Тацита в пору первого посещения Италии (1842–1843) и о его плодах по приезде в Россию (1844) Майков рассказывал позднее в письме Я.К. Гроту (после 26 января 1882 г.): «По возвращении домой стал я писать <...> и уже стали мелькать впереди “Три смерти”. Как я думаю, что это был прямо результат чтения Тацита» [А.Н. Майков о своей трагедии «Два мира», 1979, с. 383].

³ О споре ученых вокруг правильной формы преномена Петрония, выведенного у Тацита, см.: [Стрельникова, 1969, с. 276, прим. 16, 17].

«<Повести из римской жизни>» («Цезарь путешествовал...») (1833–1835), а в более позднюю – Г. Сенкевич в романе “*Quo vadis*” (1893–1896).

Но даже если так (и если согласиться с тем, что Гай (или Тит) Петроний у Тацита всего лишь «эпикурец», – образ его сложнее у великого римского хрониста, как думается), все же остается непонятным, почему в этом случае, в отличие от Сенеки и Лукана, выведенных у Майкова под собственными именами, понадобился псевдоним? Возможно, Люций, в отличие от Сенеки и даже Лукана, в большей степени «лирический» персонаж и, изображая его, Майков в какой-то степени указывал и на себя (по крайней мере, в период написания «Трех смертей» и «Смерти Люция»; позднее автор усомнился в своем герое и Люций был заменен новым персонажем – Децием в «Двух мирах»).

Но вернемся к упомянутой «программе». Люций начинает ее формулировать уже со второй своей реплики в пьесе; возражая Лукану, который резонно замечает: «В час смерти шутки неприличны!» [Майков, 1977с, с. 443], – он парирует:

Но лучше умереть шутя,
Чем плакать, рваться, как дитя,
Без пользы!

[Майков, 1977с, с. 444]

Собственно, его роль в пьесе сводится к вышучиванию – как своих собеседников (ср. с репликой Лукана, обращенной к Люцию: «Я б разорвал тебя на части / За эти шутки!» [Майков, 1977с, с. 450]), так и всего на свете, включая самого себя. Мотив легкой смерти как идеала вновь возникает и разворачивается в заключительном монологе героя, тотчас после ухода со сцены Лукана и Сенеки, уже решившихся на смерть (одному из них нечего терять, другому предстоит потерять слишком многое). Идеал видится ему в том, чтобы умереть так же, как он жил, – шутя, что он и высказывает в стихах, завершающих пьесу:

И я умру шутя, чуть слышно,
Как истый мудрый сибарит,
Который, трапезою пышной
Насытив тонкий аппетит,
Средь ароматов мирно спит.

[Майков, 1977с, с. 460]

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

Пожалуй, именно это место более всего напоминает сказанное, в частности, о смерти Петрония у Тацита: «<...> Затем он победил и погрузился в сон, дабы его конец, будучи вынужденным, уподобился естественной смерти»¹ (Анналы. Кн. XVI, 19, 4). К этому эпизоду у Тацита мы еще вернемся.

Основные положения Люциевой программы, – что, собственно, ему нужно для наиболее приемлемого ухода из жизни, – высказываются в его распоряжениях рабу (управляющему; в «Смерти Люция» и в «Двух мирах» он будет заменен свободнорожденным дворецким Давусом) в том же заключительном монологе. Большое значение придается обстановке:

В моей приморской вилле
Мне лучший ужин снаряди,
В амфитеатре, под горами,
Мне ложе уברי цветами;
Балет вакханок приведи,
Хор фавнов... лиры и тимпаны...
[Майков, 1977с, с. 459]

– и т.д. Это лишь часть намеченного; как неременный антураж в сцене смерти должны присутствовать друзья и возлюбленная. Распоряжение по поводу приглашения друзей отдано как бы между прочим и воспринимается как само собой разумеющееся: «...Да разошли проворно / Рабов созвать друзей... Пускай, / Кто жив, тот и придет» [Майков, 1977с, с. 460]. Столь же естественным выглядит и наказ стучаться «в палаты Пирры беззаботной» [там же], на чьих коленях герой думает провести последние часы и из чьих рук предполагает принять «смертельный напиток» [там же].

Заметим, что друзья, в отличие от возлюбленной, упоминаются и у Тацита в эпизоде «шутливой» смерти Петрония; ср.: «...разговаривая с друзьями, он не касался важных предметов и избегал всего, чем мог бы способствовать прославлению непоколебимости своего духа. И от друзей он также не слышал рассуждений о бессмертии души и мнений философов, но они пели ему шутливые песни и читали легкомысленные стихи»² (Анналы. Кн. XVI, 19, 2–3). Ю.М. Лотман, обращая внимание, по другому поводу, на этот «подчеркнутый отказ от разговоров о бессмертии

¹ Ср. в ориг.: [Cornelii Taciti Annalium..., 1891, p. 608].

² Ср. в ориг.: [Cornelii Taciti Annalium..., 1891, p. 607–608].

души» [Лотман, 1982, с. 25] Петрония с друзьями на его предсмертном пире, называет эту смерть «антисократической» [там же]. Столь же «антисократической» предстает и программа ухода из жизни Люция, как она намечена в завершении «Трех смертей»¹.

Что на самом деле получилось и осуществилось у майковского героя из его программы «умереть шутя», «чуть слышно», показано в следующей пьесе цикла – второй части лирической драмы «Три смерти», как обозначил сам Майков «Смерть Люция» [Майков, 1911, с. 367, 369]. Большинство распоряжений, отданных Люцием в конце его завершающего монолога в «Трех смертях», не выполняется – точнее, не дает результата – и не по чьему-то злому умыслу, а как бы вследствие естественного «хода вещей». В этом смысле смерть Петрония, как она описана у Тацита, оказывается у Майкова недостижимым идеалом, и поэт, намечая этот или подобный ему идеал в «Трех смертях», в «Смерти Люция» его развенчивает и даже высмеивает².

Прежде всего, не так-то просто, как выясняется, собрать на прощальный пир друзей: уже в «Смерти Люция» оказывается, что пригласить к себе друзей в том мире, где живет Люций, – значит дать повод к обвинению их в причастности к заговору. Собственно об этом и говорит Давус, дворецкий Люция, Ювеналу, пришедшему проститься со «старшим» другом и покровителем в первой сцене «Смерти Люция»:

Теперь друзей-то к нам позвать –
Их значит просто выдавать.
[Майков, 1911, с. 370].

Деций, этот «последний римлянин», в какой-то мере инспирированный Майкову еще Белинским (в нарочито отрицательном отзыве об «Олинфе и Эсфири»³), но сменивший «эпикурейца» Люция только в «Двух мирах», выходит из положения просто,

¹ Ср. с заключительной репликой монолога Сенки перед его уходом со сцены в той же пьесе: «Сократ! учитель мой! друг милый! / К тебе иду!..» [Майков, 1977с, с. 458].

² Уже при первом появлении в «Смерти Люция» герой, обращаясь к Ювеналу, цитирует самого себя в «Трех смертях» с нескрываемой иронией: «Мудрец, почти что с сединою, / Со всеобъемлющей душою, – / Вдруг размечтался как дитя / И думал умереть шутя!» [Майков, 1911, с. 372].

³ [Белинский, 1955, с. 23]. Впервые в: Отечественные записки. – 1842. – Т. 21, № 3 [ценз. разр. 28 февр.], отд. 5. – С. 1–16. Без подписи.

пригласив на прощальный ужин гостей кесаря, пришедших послушать его декламацию и ставших свидетелями неожиданной опалы героя, о чем он и рассказывает тому же Ювеналу (но уже во второй сцене новой пьесы¹):

Я тут же на прощанье
На пир всё пригласил собрание...² –

то есть те самые «пол-Рима» – «льстецов, обжор, шпиона, мима» [Майков, 1911, с. 370]³, которых, вместо друзей, вынужден был позвать Давус в «Смерти Люция», чем и вызвал неудовольствие своего хозяина⁴. Круг этих гостей в основном определяется уже в «Смерти Люция» и лишь уточняется и дополняется в обеих редакциях «Двух миров».

Уже здесь, в «Смерти Люция» (но не в «Двух мирах»!), ситуация вырывается из-под контроля: умирать приходится среди заведомых врагов (в «Двух мирах» она, по замыслу автора, вырвется из-под контроля позднее: с появлением христиан Лиды и Марцелла, старых друзей Деция – как, впрочем, и Люция в предыдущей версии сюжета, – в заключительной сцене⁵).

Вероятно, не лишним будет отметить, что в той атмосфере доносительства и произвола, которую предельно выпукло изображает Тацит в «нероновых» книгах своей хроники (прежде всего, в кн. XV–XVI), статус «друга» становится не только сомнительным

¹ Точнее: во второй сцене «лирической драмы» «Два мира», в первой редакции, и во второй сцене первой части «трагедии» «Два мира», в окончательной редакции. Ср.: [Майков, 1872, с. 7 сл.]; [Майков, 1977а, с. 550 сл.].

² [Майков, 1977а, с. 550]; ср.: [Майков, 1872, с. 8].

³ Этот стих повторяется затем и в «Двух мирах», в несколько измененном виде и в другой ситуации – в речи Деция, обращенной к Марцеллу: «О, Рим гетер, шута и мима – / Он мерзок, он падет!..» [Майков, 1977а, с. 617]; ср.: [Майков, 1872, с. 45].

⁴ Сам Люций характеризует их не менее хлестко в своем монологе, обращенном к Ювеналу: «Голпы ханжей, льстецов, шпионов, / Весь этот гнусный двор Неронов...» [Майков, 1911, с. 379].

⁵ Точнее: в третьей сцене «лирической драмы» «Два мира» [Майков, 1872, с. 40 сл.] и в третьей части «трагедии» «Два мира» [Майков, 1977а, с. 611 сл.]. В «Смерти Люция» те же персонажи являются в конце второй (заключительной) сцены пьесы [Майков, 1911, с. 405, 407 сл.] – с той же целью (обратить героя в христианство) – и с тем же результатом (отрицательным). Однако, благодаря их появлению, первоначальное желание Люция умереть среди друзей все же исполняется.

и ненадежным, но и чрезвычайно опасным, ведь как раз Петронию ставится в вину не что иное, как дружба с одним из заговорщиков – Сцевином (Анналы. Кн. XVI, 18, 5). Упомянутая здесь же Силия («небезызвестная благодаря браку с сенатором»¹) была изгнана, после смерти Петрония, в первую очередь, за свой длинный язык, но, возможно, и потому, что приятельствовала с Петронием (Анналы. Кн. XVI, 20, 1).

И.П. Стрельникова в указанной работе между прочим замечает, что рассказ Тацита о самоубийстве Петрония «не лишен неправдоподобия»; по ее словам, «трудно представить себе человека, обессиленного потерей крови, со вскрытыми венами, на пороге смерти нашедшего среди других занятий время написать обстоятельный рассказ о дебошах принцепса и его окружения» [Стрельникова, 1969, с. 279].

Очевидно, профессиональным историкам следует также адресовать вопрос: кто такие «друзья» [“*amici*” (“*amicos*”) у Тацита], собравшиеся проводить Петронию в последний путь, как им удалось уцелеть и насколько это правдоподобно? Можно предположить, что это люди достаточно низкого социального положения (клиенты Петрония?), чтобы быть замеченными и вызвать опасения Нерона или Тигеллина, поэтому им предоставляется некоторая свобода действий.

Пушкин в упомянутой ранее «<Повести из римской жизни>» («Цезарь путешествовал...»), в центре которой стоит тацитовский и отчасти плиниевский² Петроний, убедительно изображает этот дружеский круг, состоящий из вполне «порядочных» и даже преданных Петронию людей: «Мы все изъявили желание с ним остаться, и Петроний ласково нас благодарил» [Пушкин, 1960,

¹ Ср. в ориг.: [Cornelii Taciti Annalium..., 1891, p. 609].

² Имеется в виду известное место из «Естественной истории» Плиния Старшего: «Консуляр Тит Петроний перед смертью разбил мурриновый ковш, купленный за 300000 сестерциев, из ненависти к Нерону, чтобы лишить его стол такого наследства» [Плиний Старший, 2005–2025] (ср. в ориг.: *Plinius Secundus G. Naturalis Historia. Liber XXXVII (VII)* // Wikisource. – Available at: https://la.wikisource.org/wiki/Naturalis_Historia/Liber_XXXVII (date of access: 16.05.2025)). Этой подробностью, отсутствующей у Тацита, думал, по-видимому, воспользоваться Пушкин, в «Плане» продолжения своей повести (см.: [Пушкин, 1960, с. 606]; см. также: [Лотман, 1982, с. 18, 22 (сн. 25), 23]), и воспользовался Г. Сенкевич в своем романе (его Петроний в конце предсмертного пира разбивает «мурренскую чашу, которой особенно гордился и дорожил» [Сенкевич, 2010]).

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

с. 525]. Согласно сохранившемуся «Плану» продолжения повести¹, изображение этого круга должно было быть, судя по всему, еще более подробным, как свидетельствует пункт «Плана»: «нас было кто и кто» [Пушкин, 1960, с. 606]. Рассказчик, еще очень молодой человек (и поэт), видит в Петронии «не только щедрого благодетеля, но и друга», и признается, что в разговорах с ним «почерпал <...> знание света и людей» [Пушкин, 1960, с. 525].

В этом смысле он вполне, с поправкой на жанровые предпочтения каждого (легкая поэзия – у пушкинского рассказчика, сатира – у майковского персонажа), коррелирует с Ювеналом («около 25 лет»², как сообщает вступительная ремарка первой сцены), явившимся в «палаты Люция, на одном из холмов Рима» [Майков, 1911, с. 369 сл.] в первой сцене «Смерти Люция» и в разговоре с Давусом, еще до появления хозяина, в ответ на отказ его принять (из осторожности, для его же блага), заявляющим:

Я не уйду!
Другого Люция меж нами,
Я знаю, ввек я не найду!
[Майков, 1911, с. 370–371]³.

Вряд ли тут можно говорить о какой-то связи с пушкинским замыслом (сходство некоторых черт пушкинского рассказчика с майковским Ювеналом скорее типологическое), хотя, формально, Майков мог ознакомиться с планом («программой») и фрагментами «<Повести из римской жизни>», впервые, без названия, опубликованными П.В. Анненковым в 1855 г.⁴, прежде чем «Смерть Люция» была им, по крайней мере, напечатана⁵.

¹ См. его анализ в: [Лотман, 1982, с. 18, 19, 23].

² [Майков, 1911, с. 369]. Для справки: Ювеналу, родившемуся между 50 и 60 гг. (вероятнее всего, ок. 55 г.) н.э., к окончанию принципата Нерона (68 г.) не могло быть намного больше 13 лет. Многочисленные сознательные анахронизмы во всех версиях сюжета о выборе смерти у Майкова – тема отдельного разговора.

³ Еще больше пушкинский рассказчик коррелирует с Энколпием, героем «Сатирикона» Петрония, который, хоть и совершил много ужасного, а «все не виноват». Это соответствие выступает особенно отчетливо в свете разысканий Т.И. Краснобородько в: [Краснобородько, 2020].

⁴ Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. – С.-Петербург : изд. П.В. Анненкова, 1855. – С. 397–400.

⁵ См. прим. 4 на с. 98.

Из предполагаемого в конце «Трех смертей» дружеского круга Люция – в «Смерти Люция» (то же, забегая вперед, видим и у Деция в «Двух мирах»), на сцену, кроме Ювенала, являются только Лида и Марцелл. В «Смерти Люция» упоминается еще и Тацит, которому, так же как Ювеналу и Марцеллу, был послан Люцием «отказ» его принять («...я послал / Сказать, чтоб те не рисковали... / <...> Ты между них¹ не должен быть!»²): упоминание в этом контексте Тацита, родившегося за 9 лет до Пизонова заговора, такой же анахронизм, как и приход к Люцию, «участнику» Пизонова заговора, 25-летнего Ювенала.

Лида и Марцелл во второй сцене «Смерти Люция» появляются внезапно, без какого бы то ни было предварения, если не считать разговоров гостей о христианах в ходе пира [Майков, 1911, с. 395–397, 399], которые, видимо, как-то должны были приготовить почву для их выхода, и сразу названы в ремарке по именам [Майков, 1911, с. 405].

В первой редакции «Двух миров» те же персонажи, при появлении в сцене пира, по именам в соответствующей ремарке не называются³. Лида до этого фигурирует и в сцене у ворот Дециева дома, которой открывается пьеса в обеих редакциях, в качестве «Женщины в темной тунике, с белым покрывом на голове, низко спускающимся на лицо» [Майков, 1872, с. 4]; имя Марцелла, как значимого лица в христианском сообществе, всплывает в ее разговорах с единомышленниками – рабами Деция [Майков, 1872, с. 6]. Кроме того, о некой Лиде в разговоре с придворным философом Харидемом на пиру как об идеале (красавица + философ + поэт)⁴ вспоминает главный герой, сравнивая ее с «бесприютной звездой» и «Психеей» [Майков, 1872, с. 20], однако ничто не дает повода

¹ Гостей Люция, охарактеризованных в том же монологе как подонки общества. – *А. М.*

² [Майков, 1911, с. 379].

³ Ср.: «В то же время, с другой стороны, женщина под покрывом, что была в первой сцене, и с нею мужчина средних лет, тоже с полупокрытой головой, являются, и помещаются в глубине сцены за Децием, маскируемые рабами» [Майков, 1872, с. 30]. Ср. в окончательной редакции, где происходит, с некоторым приращением, возврат к варианту «Смерти Люция»: «В то же время с другой стороны Лида и Марцелл являются и помещаются в глубине сцены за Децием, маскируемые рабами» [Майков, 1977а, с. 601].

⁴ Генезис этого образа, может быть, наиболее интересного во всех версиях сюжета, мы здесь не рассматриваем.

соотнести ее с женщиной из первой сцены. Непосредственно идентифицировать обоих мы можем лишь в заключительной сцене, где сам герой называет их по именам и приветствует как старых друзей [Майков, 1872, с. 40], так что определенный эффект, от которого Майков потом отказывается, состоит именно в этой идентификации (по крайней мере, Лиды и «Женщины в темной тунике» и т.д.).

В окончательной редакции «Двух миров» все персонажи сразу называются по именам, при первом появлении: Лида – уже в сцене у ворот [Майков, 1977а, с. 544], Марцелл, имя которого у всех на устах еще до его появления, так как он представитель и защитник христиан «в высших сферах», – при своем появлении во второй части («В катакомбах») с известием об ожидаемом всеми декрете кесаря о начале гонения на христиан [Майков, 1977а, с. 578]. Лиде, как и в первой редакции, в одном из эпизодов третьей части (сцены пира, см.: [Майков, 1977а, с. 589 сл.]), специально посвящена развернутая характеристика, представляющая ее совсем не с той стороны, которая явлена в христианских сценах. Концовки обеих редакций, в плане встречи героя со старыми друзьями, практически идентичны.

Как видим, дружеский круг как Люция, так и Деция довольно далеко отстоит от того, что изображено и в эпизоде смерти Петрония у Тацита, и в «<Повести...>» Пушкина. Парадокс состоит в том, что и Люций, как мы уже заметили выше, и Деций – в конце концов умирают среди своих лучших и самых преданных друзей, но это, очевидно, совсем не то, на что им хотелось бы рассчитывать, и не приносит им утешения.

Столь же призрачным оказывается и другой пункт программы, намеченной в завершающем монологе Люция в «Трех смертях» – умереть «на коленях девы милой» [Майков, 1977с, с. 460]. Условная Пирра Люциевых мечтаний, вполне соответствующая идеалу «ясной красоты» [там же], предносившемуся ему в «Трех смертях», и предназначенная для этой цели в «Смерти Люция», действительно появляется на пиру в качестве одной из вакханок; по крайней мере, Люций хорошо с ней знаком и так ее характеризует: «Хороша, умна, / И как всегда неотразима!» [Майков, 1911, с. 403]. Однако осуществить этот пункт плана мешает Люцию его необдуманная щедрость – желание одарить перед смертью не только потенциальную любовницу, но и ее товарок, да и всех вообще гостей: Вакханка, не выдержав искушения алчностью, броса-

ется, с разрешения хозяина, грабить дом вместе с остальными гостями («Из рук как змейка ускользнула...»¹), вместо того чтобы выполнить его условие: «Ты и всему конец!» [Майков, 1911, с. 404].

Неожиданный поворот и в этот пункт программы вносит появление Лиды, когда уже все, казалось бы, кончено. Пораженный ее новым обликом и ее речами, которые его скорее озадачивают, герой тем не менее делает ей что-то вроде полупризнания в любви:

<...> Как ты хороша!
О, да, клянусь! Одна б ты ныне
Могла мне дать желанье жить!
Одна могла бы мне в пустыне
Путеводительницей быть! <...>
Я вслед пошел бы за тобою –
Хоть любоваться на тебя,
И твоего Христа, душою,
В тебе, быть может, люблю!

[Майков, 1911, с. 419]

Против такого развития событий как будто бы не возражает и присутствующий здесь же Марцелл:

Иди за ней! Ея устами
Он сам зовет тебя! Иди!

[Майков, 1911, с. 419]

Однако противоречия, возникшие между «римским национализмом» Люция и «космополитизмом» христиан, уводят разговор в сторону и возможность остается неиспользованной. Сменивший Люция в «Двух мирах» Деций отнюдь не столь падок до женской красоты, но и он, при виде Лиды в ее новом облике, не может удержаться от Люциева восклицания: «Как ты хороша!» [Майков, 1872, с. 48]; в окончательной редакции: «Но как ты, Лида, изменилась... / О, как ты стала хороша...» [Майков, 1977а, с. 619]. Для него это, но, не повод отказаться от своего первоначального намерения.

Обратим внимание, что упомянутая выше предсмертная задача имущества гостям (отнюдь не беднякам), которой внезапно разрешается сцена пиршества в «Смерти Люция» и которая будет

¹ [Майков, 1911, с. 405].

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

затем использована и в «Двух мирах», по-видимому является изобретением Майкова, так как не находит явного¹ соответствия ни у Тацита, ни в каких-то других источниках. Если в «Смерти Люция» эта раздача, раздаривание, переходящее в откровенное ограбление гостями хозяина, возникает как бы случайно, из необдуманной щедрости протагониста, то в «Двух мирах» оно становится для героя единственным средством сохранить свое право умереть спокойно, выпив заранее приготовленную чашу с ядом, а не быть заколотым гостями «во имя кесаря» [Майков, 1977а, с. 608], к чему призывает их оскорбленная Децием Лезбия.

Если вернуться к эпизоду смерти Петрония у Тацита, актуальному скорее для «Смерти Люция», чем для «Двух миров», то здесь не говорится ни о каких подарках гостям (присутствующим) – только о рабах сказано: «Иных из рабов он оделил своими щедротами, некоторых – плетьюми»² (Анналы. Кн. XVI, 19, 4). И это вполне понятно, ведь все имущество приговоренных к смерти принадлежит кесарю; разбив драгоценный мурриновый ковш, Тит Петроний, как подчеркивает Плиний (см. выше³), выразил тем непримиримую ненависть к Нерону. Очевидно, что каждый, кто осмелился бы завладеть чем бы то ни было из имущества приговоренного, рискует вступить в конфликт с кесарем. Так что слова Люция, обращенные к гостям, набросившимся на его достояние: «Все добро, / Вся эта вилла, все здесь ваше!» [Майков, 1911, с. 406] – вряд ли выдерживают историческую критику. То же касается и раздачи имущества Децием в «Двух мирах», несмотря на реплики присутствующих здесь двух адвокатов Галлуса и Гиппарха, пытающихся, хоть и в гротескной форме, придать происходящему вид некоторой законности⁴. Майков этим моментом в обеих версиях сюжета о выборе смерти⁵, очевидно, пренеб-

¹ О косвенном см. ниже.

² Ср. в ориг.: [Cornelii Taciti Annalium., 1891, p. 608].

³ В прим. 2 на с. 104.

⁴ Ср.: «Галлус (*хватает чернильницу за поясом, тихо Гиппарху*). Акт не составить ли? *Donantis / Mens ne mutata sit?* Гиппарх. Ну, вот! / Уж тут *jus primi occupantis!*» [Майков, 1977а, с. 609]; см. также: [Майков, 1872, с. 38].

⁵ В «Смерти Люция» и в «Двух мирах».

регает, как и весьма осторожные гости, по крайней мере, Люция¹, ради картинности зрелища².

И Люций, и Деций у Майкова ведут себя так, как будто у них нет никаких законных наследников, которым они хотели бы оставить свое (немалое) состояние³. В этом тоже можно увидеть сходство с тацитовским Петронием, но отнюдь не с другими приговоренными, о которых повествует Тацит.

В своей хронике Тацит неоднократно упоминает о завещаниях, написанных приговоренными к смерти, в которых они отказывали большую часть имущества Нерону и / или Тигеллину и всячески им льстили, одной ногой стоя уже в могиле, ради того, чтобы сохранить за собой возможность оставить хоть что-нибудь своей семье. Так, например, о Гае Пизоне, главе заговорщиков, сказано: «Свое завещание он наполнил отвратительной лестью Нерону, что было сделано им из любви к жене, женщине незнатного происхождения и не отмеченной другими достоинствами, кроме телесной красоты <...>»⁴ (Анналы. Кн. XV, 59, 8). Об Аннее Меле, отце Аннея Лукана, приговоренном к смерти почти одновременно с Петронием, сообщается, что «в оставленном им завещании он отказал крупные суммы Тигеллину и его зятю Коссуциану Капитону, с тем чтобы сохранить за наследниками все остальное»⁵ (Анналы. Кн. XVI, 17, 6).

В этом смысле значимо замечание, которое делает Тацит все в том же эпизоде смерти Петрония: «Даже в завещании в отличие от большинства осужденных он не льстил ни Нерону, ни Тигеллину, ни кому другому из власть имущих, но описал безобразные оргии

¹ Один из них, Сенатор Симплиций, заявляет другому, Сенатору Аспизию, что принял необходимые меры, прежде чем пойти на прощальный пир к Люцию: «Сказать по правде, наперед / Я тоже справился, как станут / Смотреть на это?» [Майков, 1911, с. 386].

² Кандидат прав юридического факультета Петерб. ун-та, Майков как никто другой мог понимать эти исторические и юридические особенности, тем более что его любовь к античности началась именно с изучения римского права в университетские годы, как он об этом пишет в упоминавшемся письме Я.К. Гроту: [А.Н. Майков о своей трагедии «Два мира», 1979, с. 383].

³ У Люция тем не менее среди гостей обнаруживается и родственник – один из «молодых патрициев»: «Один. У нас, вот видишь, с ним родство, / Так может быть... Всадник. Из родового / Не завещает ли чего?» [Майков, 1911, с. 386]. Этот «родственник», однако, бросается, по данному знаку, грабить хозяина вместе с остальными гостями.

⁴ Ср. в ориг.: [Cornelii Taciti Annalium..., 1891, p. 549].

⁵ Ср.: [Cornelii Taciti Annalium..., 1891, p. 605].

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

принцепса...»¹ (Анналы. Кн. XVI, 19, 5). Этим Петроний заведомо лишает своих законных наследников их наследства, так как все, что останется после него, теперь перейдет к кесарю и его доверенным лицам. Это близко к тому, что мы видим в пьесах Майкова: ни Люций, ни Деций не собираются льстить Нерону, ради каких бы то ни было выгод и даже ради сохранения жизни², а о завещании ими не говорится почти ни слова³. Раздаривая свое имущество всем подряд – и врагам, и «друзьям», и рабам, и свободным – они лишают квази-«законного» наследника – кесаря – его достоинства.

С осторожностью можно предположить, что на изображение этих предсмертных «раздариваний» имущества героями в обеих пьесах Майкова до какой-то степени, хотя бы косвенно, мог повлиять и «Сатирикон» Петрония⁴. Имеется в виду так называемый эпизод «Завещания Эвмолпа» (гл. CXLI) в сохранившихся фрагментах текста «Сатирикона», в котором Эвмолп ставит издевательское условие кротонцам, претендующим на его гипотетическое наследство: наследники «могут вступить во владение того, что каждому из них мною назначено, только при соблюдении одного условия, именно, – если они, разрубив мое тело на части, съедят его при народе» [Петроний, 1991, с. 150].

Разумеется, ничего подобного в пьесах Майкова нет, однако в реплике Люция, наблюдающего, как гости растаскивают его достояние:

Ведь это звери! тигров стадо
Над мерзкой падалью!⁵ –

¹ Ср.: [Cornelii Taciti Annalium..., 1891, p. 608].

² Особенно это относится к Децию, который неоднократно отвергает возможность быть помилованным, см.: [Майков, 1977а, с. 550, 551, 606–608]; ср.: [Майков, 1872, с. 8–9, 36–37].

³ Для точности: о своем завещании у Майкова упоминает лишь Люций все в том же заключительном монологе в «Трех смертях», обращаясь к рабу (управителю): «...ты верным был рабом / И не забыт в моей духовной» [Майков, 1977с, с. 460]. Однако это упоминание имеет чисто техническое значение и никак не нагружено тем комплексом значений и ассоциаций, который связан с их упоминаниями в хронике Тацита.

⁴ В указанном письме Я.К. Гроту (см. прим. 2 на с. 99) упоминаются многие латинские и греческие авторы, давшие Майкову материал для его «лирических драм» и «трагедий», в частности Апулей и Лукиан [А.Н. Майков о своей трагедии «Два мира», 1979, с. 384, 388], однако Петроний, как автор «Сатирикона», не упоминается.

⁵ [Майков, 1911, с. 405].

можно, при желании, увидеть отдаленную аллюзию на указанное место «Сатирикона». Иначе говоря, в раздаривании имущества героем у Майкова (в обеих версиях), точнее в его разворовывании гостями, можно усмотреть редуцированную форму поедания трупа покойного хищниками, о чем говорит и Люций, и чего, собственно, требует от кротонцев петрониевский Эвмолп¹!

Обратим также внимание, что само это раздаривание имущества и Люцием, и Децием (особенно последним, так как соответствующая сцена в «Двух мирах» совершается с большей торжественностью), перед тем как выпить смертельную чашу, может вызвать евангельские ассоциации; в частности, здесь можно увидеть аллюзию на евангельский рассказ о богатом юноше, венчающийся обращенными к нему словами Христа: «...всё, что имеешь, <...> раздай нищим, и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи, последуй за Мною...» (Мк 10:21).

Конечно, достояние героя в обеих версиях сюжета о выборе смерти у Майкова, как уже было замечено, раздается отнюдь не беднякам, а вместо следования новому учению, о котором заходит речь на пиру², герой собирается выпить (и в конце концов выпивает) чашу с ядом, однако существенно, что Люций, как и Деций, так или иначе раздав все, что имел, выполнил главное и самое трудное условие для того, чтобы стать Христовым учеником, так что появление в обеих пьесах христиан (сначала Лиды и Марцелла, а затем и других членов общины), с целью его обращения, происходит как нельзя более кстати. Все, что необходимо сделать герою, с христианской точки зрения, это принять чашу спасения вместо чаши гибели, воплощенной в конкретной чаше с ядом (ее описание дается в обеих пьесах³).

И здесь мы переходим к последнему пункту программы «идеальной смерти», намеченной Люцием в завершающем монологе в «Трех смертях»: «смертельному напитку» [Майков, 1977с,

¹ См., напр., коммент. А. Гаврилова к отрывкам из «Сатирикона» в: [Римская сатира, 1989, с. 500].

² Ср. в «Смерти Люция» и в обеих ред. «Двух миров»: [Майков, 1911, с. 395–397]; [Майков, 1872, с. 27–29, 30]; [Майков, 1977а, с. 597–599, 600].

³ В «Смерти Люция» ее описание дает Всадник (один из гостей): «Но между этих чаш одна / Должна быть с ядом... Где ж она? / Вот эта, верно: золотая, / С волчицей крышка... небольшая, / Но...» [Майков, 1911, с. 386]. Ср. с ее описанием в «Двух мирах», в диалоге Деция и Лезбии: «Деций. А вот – от деда. Лезбия. Много лет / Живет на свете! Золотая... / С волчицей крышка... небольшая...» [Майков, 1977а, с. 601–602]; ср.: [Майков, 1872, с. 31]. Очевидно, что это та же чаша, которая перешла «по наследству» от Люция к Децию.

с. 460], который, по первоначальному плану, ему должна была поднести условная Пирра его мечтаний (за непостоянством последней, ему приходится надеяться лишь на себя). Только этот пункт и удастся выполнить более или менее точно из всего заранее намеченного. То же, впрочем без обольщений своего предшественника, проделывает и Деций в «Двух мирах».

В статье о пушкинской «<Повести из римской жизни>», на которую мы уже ссылались, Ю.М. Лотман говорит о «символике чаши» в «последних главах всех четырех Евангелий» [Лотман, 1982, с. 23] и в той реконструкции «сюжета об Иисусе», предпринятой исследователем, частью которого, с его точки зрения, является сохранившийся текст повести. Возникает этот разговор по поводу пункта «Плана» о «разбитой чаше» (по Плинию): «П<етроний> приказывает разбить драгоценную чашу»¹. По предположению Ю.М. Лотмана, «упоминание о разбитой чаше», возможно, нужно было Пушкину, «чтобы ввести рассказ о молении о чаше» [Лотман, 1982, с. 23] (очевидно, в Гефсиманском саду), который мог принадлежать «рабу христианину», упоминаемому Пушкиным в «Плане» [Пушкин, 1960, с. 606].

Думается, что о символике чаши, не совсем в том смысле, как у Лотмана, можно говорить и по поводу обеих пьес Майкова, особенно «Двух миров». Но даже здесь, как кажется, эта символика до конца не выявлена.

В «Смерти Люция» предуказанный в завершении «Грех смертей» «смертельный напиток», смешанный с вином, воплощается в родовой чаше с волчицей (см. выше²). Кроме этого, образ чаши фигурирует лишь в реплике одного из гостей – Циника, излагающего свое кредо:

В природе жь, в этой общей чаше,
Нет ярлыков – мое и ваше!

[Майков, 1911, с. 392].

Нельзя сказать, что обе «чаши» совсем уже никак не связаны в тексте пьесы, однако связь эта достаточно мимолетная (на уровне общего места) и ничем не запечатлена.

¹ Цит. по: [Лотман, 1982, с. 18]; ср.: [Пушкин, 1960, с. 606].

² В прим. 3 на с. 112.

В «Двух мирах», по крайней мере в третьей части¹, возникает сквозной мотив, связанный с образом чаши с ядом, которую в конце концов приходится выпить Децию. Появление среди гостей Лезбии, сначала описывающей эту чашу с ядом, стоящую перед героем (см. выше), а затем и самой становящейся объектом описания, с сильным «змеиным» колоритом («Голова Медеи! / И косы вокруг чела лежат, / Что перевившиеся змеи!»²), в репликах гостей – Провинциального претора и Квестора Теренция, – вызывает в воображении второго широкоую картину, связанную с образом «змеиной» смерти:

<...> Так и показалось,
Что змеи всюду уж ползут
По Риму, бьют фонтаны ядом,
И под ее упорным взглядом
Вокруг всё падает и мрет!³

Этот образ и отзовется затем в образе чаши с ядом, с которой Деций остается наедине⁴, после ухода гостей, предающихся грабежу, и перед самым явлением Лиды и Марцелла.

Можно было бы задать вопрос: отчего майковский герой – в любом из своих вариантов – выбирает именно чашу с ядом? Это очень характерно для римской традиции (несмотря на деятельность Локусты в Риме – и как раз в это время) и для подавляющего большинства тех смертей, которые описывает Тацит в своем мартирологе. У него приговоренные к смерти, в том числе и «по поводу Пизонова заговора», как правило, вскрывают себе вены или, гораздо реже, падают на меч или кинжал⁵. Исключения, когда кто-то из них принимает яд, единичны. Так, к помощи цикуты, в память о Сократе, приходится прибегнуть Сенеке, уже вскрывшему себе жилы, когда он увидел, что «дело затягивается и смерть медлит приходом» (Анналы. Кн. XV, 64, 3). Особого рода инверсией любопытен случай Публия Антея, приговоренного уже после

¹ Имеем в виду окончательную редакцию, хотя здесь обе ред. (1872 г. и 1881 г.) совпадают.

² [Майков, 1977а, с. 603]; ср.: [Майков, 1872, с. 33].

³ [Майков, 1977а, с. 604]; ср.: [Майков, 1872, с. 33].

⁴ См. об этом в: [Маньковский, 2024, с. 26, 27].

⁵ Случай усекновения мечом, которому подвергались в основном люди военного сословия, из числа заговорщиков, мы не рассматриваем, так как здесь речь идет о казни, а не о самоубийстве.

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

окончания следствия по делу о Пизоновом заговоре, который, «приняв яд и томясь его слишком медленным действием, ускорил наступление смерти, вскрыв себе вены» (Анналы. Кн. XVI, 14, 6). Осужденный одновременно с ним Осторий Скапула, надрезав себе вены, «воспользовался рукою раба», державшего кинжал, для того чтобы «поразить себя насмерть» (Анналы. Кн. XVI, 15, 4). Нечего и говорить, что тот же род смерти, преобладающий в хронике Тацита, избрал для себя и Петроний, случай которого летописец отмечает особо, ввиду его оригинальности: «...расставаясь с жизнью, он не торопился ее оборвать и, вскрыв себе вены, то, сообразно своему желанию, перевязывал их, то снимал повязки» (Анналы. Кн. XVI, 19, 2)¹.

Внешнее, формальное объяснение такой замены у Майкова очевидно: чаша с ядом лучше вписывается в условную сценическую традицию, чем преобладающий у Тацита род сведения счетов с жизнью; пьесы Майкова хоть и предназначены скорее для «домашнего» чтения, чем для сцены, все же не теряют с ней связи. Однако причины могут быть и более глубокими.

«Чаша яду» занимает свое место уже в раннем стихотворении Майкова «Древний Рим» (1843), из цикла «Очерки Рима», которое создавалось, по всей видимости, одновременно с первыми набросками «Трех смертей» и которое часто упоминают по поводу позднейших лирических драм². Именно ее держит в руках похожий на Деция старик, готовый свести счеты с жизнью, образ которого возникает в конце стихотворения [Майков, 1977b, с. 104]³. Чаша смерти в этих стихах закономерно сменяет, замещает собой чашу жизни, тот «фиал блаженств и наслаждений» [Майков, 1977b, с. 104], который был исчерпан до конца и о котором тоже говорит старик; никакого противоречия, а тем более противостояния между ними нет. Другое дело – драма, изображающая столкновение «двух миров»; здесь оба начала, жизни и смерти, должны быть как-то противопоставлены, и не в этом ли внутренний смысл (одна из задач) введения христианских сцен?

¹ Ср. приведенные в данном абз. места из летописи в ориг.: [Cornelii Taciti Annalium..., 1891, p. 555, 602, 607–608].

² См., напр.: [Прохоров, 1961, с. 344].

³ Хотя «преобладающий» у Тацита род смерти в его поучении сыновьям все же фигурирует, ср.: ««<...> И, вкруг созвав друзей, себе открывши жилы, / Учи вселенную, как должно умирать»» [Майков, 1977b, с. 104].

В окончательной редакции «Двух миров» последние¹, наряду с похвалами произведению в целом и его «языческим» сценам в частности (см.: [Баевский, 1994, с. 457]), вызвали, как известно, немало критических суждений уже у современников. Я.К. Грот в своем академическом отзыве о «трагедии», выдвинутой на соискание Пушкинской премии Академии наук (1882), отмечает: «Автор сам сознавал, что эта часть его поэмы² представляла наибольшие трудности, и нельзя отрицать, что по этому самому она менее другой удалась ему. Хотя тут с большим искусством изображены многие прекрасно придуманные эпизоды из жизни христиан, но общее воодушевление всех лиц, окруженных ореолом святости в торжестве одержанной ими над язычеством победы, не тревожимых никаким сомнением, никакою борьбою <...>, вносит во всю картину какой-то однообразный, несколько утомительный тон» [Грот, 1882, с. 8].

Наиболее известен страстный отзыв Д.С. Мережковского (1893); приведем тем не менее краткие выдержки из него: «В драме “Два мира” <...> <p>еред нами оживает один только мир – языческий, что же касается христианского, то я положительно его не вижу; он кажется мне холодным, бескровным и, что хуже всего, тенденциозным призраком. <...> Вместо того, чтобы просто и глубоко чувствовать, первые христиане Майкова холодно и пространно рассуждают. Это весьма начитанные и богословски-образованные резонеры. То и дело сыплют они цитатами из Священного Писания, на Христа и на Бога смотрят не с наивной смелостью людей, творящих новую религию³, а сквозь запыленную византий-

¹ Речь о христианских сценах в «Двух мирах». В «Смерти Люция» христианские мотивы ограничиваются лишь приходом Лиды и Марцелла в конце второй сцены, завершающейся массовым исходом из катакомб христиан, идущих «сдаваться» властям, да разговорами гостей, чуть ранее поминающих христиан, которым никто из присутствующих (за исключением, может быть, Сенатора Симплиция, называющего их «невиннейшими чудаками») не желает добра, см.: [Майков, 1911, с. 395–397]. В первой редакции «Двух миров» сюда добавляется сцена у ворот Дециева дома, которой пьеса открывается, а разговоры гостей, теперь уже в третьей сцене, видоизменяются и дополняются, см.: [Майков, 1872, с. 1–3, 4–7, 27–29, 30].

² Имеется в виду прежде всего часть вторая окончательной редакции «Двух миров» – «В катакомбах»; см. в соврем. изд.: [Майков, 1977а, с. 554–581]. – А. М.

³ Отметим на всякий случай, что первые христиане, вероятно, были бы возмущены такой рекомендацией, ведь это было одним из пунктов обвинений

скую призму государственного исповедания» и т.д. [Мережковский, 1893, с. 124].

Даже Н.Н. Страхов, давший панегирический отзыв о «Двух мирах» в своем разборе пьесы для комиссии по присуждению Пушкинских премий (1882), которым Майков в целом остался удовлетворен¹, обращает внимание на то, что, в отличие от «языческих» сцен «трагедии», где главное лицо – Деций, вокруг которого группируются остальные персонажи («...картина римского мира имеет ясный центр»²), в катакомбных сценах «какого-нибудь главного лица, то-есть преимущественного представителя христианства, между христианами нет» [Страхов, 1882, с. 30]; Страхов, впрочем, старается оправдать это демократическим устройством самой христианской общины («здесь все равны, и последние бывают первыми» [Страхов, 1882, с. 30]). Можно было бы добавить, что нет здесь и символа, равновеликого чаще с ядом, которую вынужден выпить герой языческих сцен, как бы утверждая их апофеоз, – символа, который бы ей противостоял и как-то собой уравновешивал.

А.Л. Дворкин в своей критике христианской линии сюжета в романе Г. Сенкевича «Камо грядеши» (“Quo vadis”) упрекает автора в том, что он полностью исключает Евхаристию из жизни раннехристианской общины в романе³. Упрек, как думается, не вполне справедлив, даже если не сравнивать уровень знаний о жизни раннехристианских общин в наше время и во второй половине XIX в., так как не учитывает цензурных условий, в которых Г. Сенкевичу приходилось публиковать свой роман (как на территории Царства Польского, так и в других частях Российской империи).

против них: по имперским законам нельзя было создавать новых богов, см.: [Болотов, 1994, с. 17–24 и сл.]. – А. М.

¹ См. его письмо Н.Н. Страхову за март 1883 г. в: [А.Н. Майков о своей трагедии «Два мира», 1979, с. 390–391].

² [Страхов, 1882, с. 30].

³ Ср.: «...в романе полностью отсутствует таинство Тела и Крови Христа – Евхаристия (на нее даже намек нет), хотя она была сердцем раннехристианского богослужения, после которого следовала агана (трапеза любви), также не упоминающаяся в романе. У Сенкевича новокрещенные христиане вообще ничего не знают о Евхаристии, хотя даже в новозаветной книге Деяний Апостольских, повествующей о самых первых шагах Церкви, “преломление хлеба” (Евхаристия) упоминается постоянно» [Дворкин, 2004].

Достаточно строгой оставалась драматическая цензура, несмотря на все послабления пореформенного периода¹; причем, как представляется, строгость эта не уменьшалась, даже если речь шла о произведениях, предназначенных скорее для «домашнего» чтения, чем для сцены, как «Смерть Люция» или «Два мира»². Конечно, это было уже не то время, когда Пушкин писал свою «Повесть из римской жизни» и о котором Ю.М. Лотман категорически утверждает: «...не было никаких сомнений, что любое литературное изображение Христа вызовет возражения духовной цензуры. Даже невинный стих “И стаи галок на крестах” в седьмой главе “Евгения Онегина” вызвал со стороны митрополита Филарета жалобу Бенкендорфу на оскорбление святыни» [Лотман, 1982, с. 26]. Но ни о каком показе богослужения в драматическом произведении, а тем более на сцене, хотя бы и в реконструирующем древний обряд виде, не могло быть речи и в начале 1880-х, когда появилась окончательная редакция «Двух миров».

Неизвестно, могли ли быть у Майкова планы показать в своей пьесе эту часть жизни изображенной им христианской общины города Рима³, однако, как думается, если бы произошло невоз-

¹ Ср.: «Театральная цензура отныне (после 6 апр. 1865 г. – А. М.) переходила <...> в ведение Главного управления по делам печати, для чего в составе последнего учреждались должности цензоров драматич. сочинений. Для сожержателей театров, поставивших пьесу, не рассмотренную цензурой, предусматривалось наказание. Характерно, что объектом драматич. цензуры выступали пьесы, а не режиссерская их трактовка, не спектакль (если только при постановке ничего не добавлялось к пропущенному цензурой тексту пьесы), что, впрочем, объясняется особенностями тогдашнего театрального искусства» [Гринченко, Патрушева, Раскин, 2007, с. 784].

² К слову, отд. издание «Двух миров» в первой редакции, очевидно, прошло предварительную цензуру, о чем свидетельствует цензурное разрешение: «Дозволено цензурою. С.-Петербург, 2 декабря 1872 года» [Майков, 1872, об. тит. л.]. Притом что «<м>атериалы сборника “Гражданина” (в составе которого впервые появилась пьеса. – А. М.) не подлежали *предварительной* (до напечатания тиража) цензуре (см.: РГИА. Ф. 777.2.1871.74. Л. 24)» (*Мещерский В.П.* Письма М.Н. Лонгинову. 2. 6 дек. 1872 г. / комментарии [без указ. имени авт.] // PHILOLOG.RU [эл. ресурс]: редакционный архив газеты-журнала «Гражданин» (1872–1879). – URL: <https://philolog.petrstu.ru/grazhdanin/meschersky/longinov/6.12.1872.html> (дата обращения: 27.04.2025).

³ В инвективе Марцелла Люцию, уже принявшему яд в заключительной сцене, возникает образ небесного хлеба, отвергнутого героем: «Искал, голодный, век свой хлеба, / И хлеб ему приносят с неба, / И он бросает этот хлеб!..» [Майков, 1911, с. 427]. Этот образ близок образу Евхаристической чаши, однако он остается всего лишь риторикой, так как не получает конкретного воплощения в

*Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов*

можное и в этих сценах, вместо многоречивых и однообразно-умилительных бесед, пусть и выраженных мастерскими стихами, был показан древний обряд, включая чашу спасения, к которой приступают верующие, это было бы удачным противовесом той чаше с ядом, которую вынужден предпочесть герой, и удачным контрапунктом для введения христианских сцен его «трагедии»¹.

Список литературы

1. *Алексеева Н.А.* Структура лирической драмы А.Н. Майкова «Три смерти» // Проблемы русской поэзии, критики, драматургии XIX в. – Куйбышев : [б. и.], 1978. – С. 39–46. – (Респ. сб. науч. тр. ; т. 214).
2. *Алексеева Н.А.* Тема античности в произведениях русской исторической драматургии 40–50-х годов XIX в. («Три смерти» А.Н. Майкова) // Русская драматургия XVIII–XIX веков : (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык) : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев : КГПИ, 1986. – С. 53–64.
3. А.Н. Майков о своей трагедии «Два мира» / публ. И.Г. Ямпольского // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1979. – Т. 38, № 4. – С. 381–392.
4. *Баевский В.С.* Майков Аполлон Николаевич // Русские писатели. 1800–1917 : биограф. словарь. – Москва : БРЭ : Фианит, 1994. – Т. 3. – С. 453–458.
5. *Белинский В.Г.* Стихотворения Аполлона Майкова. Санкт-Петербург. 1841 // Полн. собр. соч. : в 13 т. – Москва : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 6. – С. 7–30.
6. *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви : [в 4 т.]. Репр. воспр. изд. 1907 г. – Москва : Спасо-Преобр. Валаам. Ставропиг. монастырь, 1994. – [Т.] 2. – [509] с., разд. паг.
7. *Гринченко Н.А., Патрушева Н.Г., Раскин Д.И.* Цензура в России XIX – начала XX в. // Русские писатели. 1800 – 1917 : биограф. словарь / гл. ред. П.А. Николаев. – Москва : БРЭ, 2007. – Т. 5: Приложения. – С. 775–791.
8. *Грот Я.К.* Отчет о первом присуждении премий А.С. Пушкина : I. [«Два мира» А.Н. Майкова] / сост. акад. Я.К. Гротом и читанный им в публич. заседании Второго Отд. Импер. Акад. Наук 19-го окт. 1882 г. // Сборник Отд-ния рус. яз. и словесности имп. Акад. наук. – С.-Петербург : Тип. имп. Акад. наук, 1882. – Т. 31, № 4. – С. 3–14.
9. *Дворкин А.* «Камо грядеши» Генрика Сенкевича : хроника раннего христианства или мыльная опера? // Фома : прав. журн. – 2004. – № 6 (23). – URL:

действии пьесы. Еще ближе к искомому образу рассказ Иова во второй части окончательной редакции «Двух миров» о Луке и Клеопе, путешествовавших в Эммаус (Лк 24: 13–32), который заканчивается, как известно, преломлением хлеба самим Спасителем и который вполне точно воспроизведен в майковском тексте [Майков, 1977а, с. 555–556]. В данном случае Майков, по-видимому, сделал все, что мог, – и сделать больше было не в его силах.

¹ Сцена в катакомбах заканчивается «пением заутрени» [Майков, 1977а, с. 581], что может служить достаточно значимым обещанием.

- <https://foma.ru/kama-gryadeshi-genrika-senkevicha-xronika-rannego-xristianstva-ili-muilnaya-opera.html> (дата обращения: 17.03.2025).
10. *Краснобородько Т.И.* О второй стихотворной вставке в пушкинской «Повести из римской жизни» («Что с тобой, скажи мне, братец?..») // *Русская литература*. – 2020. – № 2. – С. 5–18.
 11. *Лотман Ю.М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // *Временник Пушкинской комиссии*, 1979 / ред. М.П. Алексеев. – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 15–27.
 12. *Майков А.Н.* Два мира : лирическая драма. – С.-Петербург : Тип. и литогр. А. Траншеля, 1872. – 56 с. – Отд. оттиск из сб. журнала «Гражданин» (СПб., 1872).
 13. *Майков А.Н.* Два мира : трагедия // *Майков А.Н. Избр. произв. / сост., подгот. текста и прим. Л.С. Гейро*. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1977а. – С. 539–628. – (Б-ка поэта. Б. с.).
 14. *Майков А.Н.* Древний Рим // *Майков А.Н. Избр. произв. / сост., подгот. текста и прим. Л.С. Гейро*. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1977б. – С. 103–104. – (Б-ка поэта. Б. с.).
 15. *Майков А.Н.* Смерть Люция // *Полн. собр. соч. : в 4 т. – Изд. 8-е. – С.-Петербург : Т-во А.Ф. Маркс, [1911]. – Т. 4. – С. 367–428.*
 16. *Майков А.Н.* Три смерти // *Майков А.Н. Избр. произв. / сост., подгот. текста и прим. Л.С. Гейро*. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1977с. – С. 443–460. – (Б-ка поэта. Б. с.).
 17. *Маньковский А.В.* Тень кесаря : внесценический образ Нерона в русской драматургии 1850–1880-х годов. (А.И. Герцен – А.Н. Майков – Л.А. Мей) // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение*. – 2024. – № 4. – С. 9–30.
 18. *Мережковский Д.С.* А.Н. Майков // *Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*. – Санкт-Петербург : Типо-Литография Б.М. Вольфа, 1893. – С. 103–130.
 19. *Петроний Арбитр.* Сатириконт / пер. с лат. под ред. Б.И. Ярхо // *Петроний Арбитр. Сатириконт. Апулей. Метаморфозы / сост. и вступ. ст. И.П. Стрельниковой*. – Москва : Правда, 1991. – С. 23–152.
 20. *Плиний Старший Г.* Естественная история. Кн. тридцать седьмая (компиляция переведенных фрагм.). VII. 20 // *Annales.info* [эл. ресурс]. – 2005–2025. – URL: http://annales.info/ant_lit/plinius/37.htm?ysclid=т7x4f7f1966816309#115 (дата обращения: 06.03.2025).
 21. *Прохоров Е.И.* Драматические поэмы А.Н. Майкова // *Мей Л. Драммы. Майков А. Драматические поэмы / [вступ. статьи, прим. и подгот. текста Е.И. Прохорова]*. – Москва : Искусство, 1961. – С. 341–356. – (Б-ка драматурга).
 22. *Пушкин А.С.* Собр. соч. : в 10 т. – Москва : ГИХЛ, 1960. – Т. 5. – 663 с.
 23. *Римская сатира : [сб.] / [сост. и науч. подгот. текста М. Гаспарова ; коммент. А. Гаврилова и др.]*. – Москва : Худож. лит., 1989. – 541 с.
 24. *Сенкевич Г.* Камо грядеши. Роман в трех частях из эпохи Нерона / пер. В. Ахрамовича // *Сенкевич Г. Полн. собр. истор. романов : в 2 т. – Москва : АЛЬФА-КНИГА, 2010. – Т. 1. – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Камо_грядеши_\(Сенкевич\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Камо_грядеши_(Сенкевич))* (дата обращения: 06.03.2025).

***Программа «идеальной смерти» и ее осуществление
в цикле лирических драм А.Н. Майкова 1850–1880-х годов***

25. *Страхов Н.Н.* I. Два мира. Трагедия А. Майкова / разбор Н.Н. Страхова // Сборник Отд-ния рус. яз. и словесности имп. Акад. наук. – С.-Петербург : Тип. имп. Акад. наук, 1882. – Т. 31, № 4. – С. 23–40. – Впервые «напеч. в февр. кн. *Рус. Вестника* 1882 г.» (с. 23, прим. 1).
26. *Стрельникова И.П.* Сатирико-бытовой роман. Петроний // Античный роман. – Москва : Наука, 1969. – С. 273–331.
27. *Тацит К.* Соч. : в 2 т. – Москва : Ладомир, 1993. – Т. 1 : *Анналы. Малые произведения* / пер. А.С. Бобовича. – 443 с. – URL: <https://ancientrome.ru/antlitrt.htm?a=1347015000#t32> (дата обращения: 28.02.2025).
28. *Cornelii Taciti Annalium ab excessu divi Augusti libri = The Annals of Tacitus* / ed. H. Furneaux. – Vol. 2. : Books 11–16. – Oxford : At the Clarendon Press, MDCCCXCI. – 700 p. – URL: <https://archive.org/details/corneliitacitia02furngoog/page/n9/mode/2up?view=theater> (date of access: 28.02.2025).

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.03.08

ЛЕВЧЕНКО Т.В.¹ «СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ». ЗАПРЕЩЕННАЯ РЕЦЕНЗИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО КРИТИКА Ф.М. ЛЕВИНА НА РОМАН БУЛАТА ОКУДЖАВЫ «БЕДНЫЙ АВРОСИМОВ» (1969) / ПОВЕСТЬ «ГЛОТОК СВОБОДЫ» (1971)[©]

Аннотация. До настоящего времени считалось, что реакция критиков на роман Б. Окуджавы «Бедный Авросимов» («Дружба народов», 1969, № 4–6) была вялой и малочисленной. Два основных критических отклика Вл. Бушина и Г. Шторма были напечатаны в октябре 1969 г. в «Литературной газете». Открытые в 2014 г. материалы архива литературного критика Ф.М. Левина (1902–1972) позволяют говорить о том, что в период 1969–1972 гг. активный отклик критики на роман «Бедный Авросимов» (повесть «Глоток свободы» (1971)) и полемика в поддержку романа целенаправленно сдерживались. Статья Ф.М. Левина «Сквозь призму времени» была написана в августе 1969 г. специально для газеты «Литературная Россия». Критик предполагал, что она будет опубликована в сентябре. Но исторические параллели, а главное, моральные и нравственные вопросы, обсуждаемые в статье Левина, были настолько современны и остры, что редакция «Литературной России» долго не решалась на ее публикацию. После выхода рецензий в «Литературной газете» статья Левина с дописанной полемической репликой, защищавшей роман Окуджавы от необоснованных замечаний Вл. Бушина, была поставлена в последний

¹ Левченко Татьяна Викторовна – кандидат физико-математических наук, главный эксперт, Центр цифровых архивных исследований, Национальный Университет «Высшая школа экономики»; tatlevchenko@mail.ru

© Левченко Т.В., 2025

«Сквозь призму времени». Запрещенная рецензия литературного критика Ф.М. Левина на роман Булата Окуджавы «Бедный Авросимов»

номер ноября. Однако 27 ноября 1969 г. «Сквозь призму времени» была изъята из сверстанного номера и больше никогда не была допущена к публикации ни в одном советском издании. В статье, посвященной этим событиям, впервые приводится текст реплики Ф.М. Левина и рассматриваются причины цензурного запрета первого профессионального отклика критики на роман «Бедный Авросимов» и повесть «Глоток свободы».

Ключевые слова: Булат Окуджава; «Бедный Авросимов»; Федор Левин; литературная критика; полемика.

Для цитирования: Левченко Т.В. «Сквозь призму времени». Запрещенная рецензия литературного критика Ф.М. Левина на роман Булата Окуджавы «Бедный Авросимов» (1969) / повесть «Глоток свободы» (1971) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 122–142. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.08

Поступила: 22.01.2025

Принята к печати: 31.05.2025

LEVCHENKO T.V.¹ *Through the Prism of Time*. A banned review by literary critic F.M. Levin of Bulat Okudzhava's novel *Poor Avrosimov* (1969) / the story *A Breath of Freedom* (1971)

Abstract. Until now, it was believed that the reaction of critics to B. Okudzhava's novel *Poor Avrosimov* (*Friendship of Peoples*, 1969, Nos. 4–6) was sluggish and small. Two main critical responses by Vl. Bushin and G. Shtorm were published in October 1969 in *Literaturnaya Gazeta*. The archive materials of the literary critic F.M. Levin (1902–1972) opened in 2014 allow us to say that in the period the active response of critics to the novel *Poor Avrosimov* (the story *A Breath of Freedom* (1971)) and the controversy in its support were purposefully restrained by censorship and literary opponents of Okudzhava. Levin's article *Through the Prism of Time* was written in August 1969 specifically for the newspaper *Literaturnaya Rossiya*. The critic assumed that it would be published in September. But the historical parallels, and most importantly the moral and moral issues discussed in Levin's article, were so modern and sharp that the editors of *Literaturnaya Rossiya* hesitated to publish it for a long time. After the publica-

¹ **Levchenko Tatiana Viktorovna** – PhD, chief expert, Center for Digital Archival Research, Faculty of humanities, Higher School of Economics; tatlevchenko@mail.ru

© Levchenko T.V., 2025

tion of reviews in *Literaturnaya Gazeta*, Levin's article with an added polemical remark, defending Okudzhava's novel from Bushin's unfounded remarks, was placed in the last November issue of the newspaper. However, on November 27, 1969, *Through the Prism of Time* was withdrawn from the make-up issue and was never accepted for publication again. The article presents for the first time the text of F.M. Levin's remark and discusses the reasons for the censorship ban on the first professional response of critics to the novel *Poor Avrosimov* and the story *A Breath of Freedom*.

Keywords: Bulat Okudzhava; *Poor Avrosimov*; Fedor Levin; literary criticism; controversy.

To cite this article: Levchenko, Tatiana V. "Through the Prism of Time. A banned review by literary critic F.M. Levin of Bulat Okudzhava's novel *Poor Avrosimov* (1969) / the story *A Breath of Freedom* (1971)", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2025, pp. 122–142. DOI: 10.31249/lit/2025.03.08 (In Russian)

Received: 22.01.2025

Accepted: 31.05.2025

Оценивая критические отклики на прозаические произведения Б. Окуджавы 1969–1978 гг. Г.А. Белая отмечала: «Романтический стереотип Окуджавы – лирика, созданный нашим воображением, оказался крайне устойчив. Это стало ясно, когда проза появилась, – сначала роман “Бедный Авросимов”(1969), потом повесть “Похождение Шипова, или Старинный водевиль”(1971); критика на них откликнулась вяло и неохотно. За всем этим так и сквозило: и зачем это ему? Все было так хорошо...

Роман “Путешествие дилетантов” (1976, 1978) уже вызвал полемику, но она пошла как бы в обход главного: поэта обвиняли в исторической недостоверности¹. Его защищали, пытаясь объяснить, что дело не в фактах²» [Белая, 1986, с. 207].

¹ «Бушин Вл. Кушайте, друзья мои, все ваше... // Москва. – 1979. – № 7. – С. 188–203» – эта ссылка на статью Бушина дана самой Г.А. Белой [Белая, 1986, с. 362]. Добавим, что хотя в статье Бушина речь шла о романе «Путешествие дилетантов», но начиналась она с упоминания и критики «Бедного Авросимова» и «Глотка свободы».

² «Оскоцкий В. Памфлет или пасквиль? О романе Булата Окуджавы “Путешествие дилетантов” в статье В. Бушина “Кушайте, друзья мои, все ваше...” // Литературная Грузия. – 1980. – № 1. – С. 154–171» – эта ссылка также указана Г.А. Белой [Белая, 1986, с. 363].

Принято считать, что реакция профессиональной критики на первый роман Окуджавы была малочисленной и не быстрой. Только в середине осени – 8 октября 1969 г. «Литературная газета» опубликовала две рецензии на «Бедного Авросимова», предварив их редакционным предисловием «Два мнения об одном романе». Одна статья, весьма благожелательная, была написана историком литературы, автором научно-исторических романов, опирающихся на глубокие архивные изыскания, Георгием Штормом и называ-

Из воспоминаний В. Оскоцкого видно, как непросто было вести ему эту полемику: «Когда в «Дружбе народов» был напечатан «Бедный Авросимов», Владимир Бушин, тогдашний член редколлегии, обрушился на меня как на пособника идейной ошибки, допущенной журналом. Как я потом догадался, для него это была разведка боем.

– Почему же, – спрашиваю его, – я только сейчас, на летучке, впервые слышу о вашем особом мнении? Почему вы его не высказывали раньше, до публикации романа, при его обсуждении? Чего выжидали?

– Потому что вы меня к себе в отдел не пригласили, не предложили мне прочесть рукопись, лишили меня возможности ознакомиться с романом заранее. По существу утаили роман...

Отдаю должное Сергею Баруздину: главный редактор, он этот бушинский наскок, как и последующие попытки своего первого заместителя цеховской выучки Л. Лавлинского отлучить Булата Окуджаву от журнала, выдержал достойно. Так же достойно отбил и впоследствии натиск «Литературной газеты», поместившей разносную статью В. Бушина о «Бедном Авросимове». По тем временам случай беспрецедентный, ни в какие ворота: с резкой критикой журнала выступает его сотрудник. И не пятая спица в колеснице, а член редколлегии, который печально наставляет недалекого главного редактора, учит его уму-разуму: подменил-де принципиальную литературную политику беспринципным приятельством, одобрил порочный роман, впал в идеологическую ересь. Демарш не удался: приняв вызов, С. Баруздин предложил В. Бушину оставить «Дружбу народов» подобра-подзорову. Тот, не найдя ни в редколлегии, ни в коллективе маломальской поддержки, на сей раз не стал склочничать и послушно подал заявление об уходе «по собственному желанию». Но это лишь первый виток его оголтелой борьбы с Булатом Окуджавой. Следующий – пасквильная статья в журнале «Москва» о романе «Путешествие дилетантов». Возмутителен был ее основной мотив: ты, такой-сякой нацмен, берешься за русскую историю и клеветешь на нее. Что же до собственных исторических представлений, суждений и воззрений критика, то одно пещернее другого. Я не мог успокоиться, пока не написал полемический ответ «Памфлет или пасквиль?»<> Но куда бы ни предлагал его в Москве – нигде не брали. Ни в журналах, ни в газетах. Как правило, со мной соглашались, но печатать не решались даже при моей готовности сократить полукрамольный текст, дать его хотя бы в выдержках. На счастье, о статье узнали в журнале «Литературная Грузия», где главным редактором был благороднейший Гурам Асатиани. Он запросил у меня текст, прочел и сходу поставил в номер в полном объеме» [Оскоцкий, 2003, с. 137–138].

лась «История принадлежит поэту»¹. Другая – «погромная» [Никитский, 2021, с. 693], была написана критиком Владимиром Бушиным, назвавшим свой текст «Удобности производить революцию». Даже названия рецензий вполне отражали отношение их авторов к роману. Шторм писал о возможности авторских интерпретаций исторических фактов. Бушин, выискивая исторические несоответствия и ошибки у Окуджавы, приписал к оным и фразу из романа, вынеся ее в заголовок². Следующие отклики на роман появятся только в 1975 г.³

Материалы архива литературного критика Федора Марковича Левина (1902–1972)⁴, изучение которого началось в 2014 г., к настоящему времени позволяют говорить о том, что в период 1969–1972 гг. активный отклик критики на роман «Бедный Авросимов» / повесть «Глоток свободы» (1971) и возможная полемика в их поддержку целенаправленно сдерживались.

Среди множества неопубликованных статей Ф. Левина машинописный текст с правкой (вычеркивания и листы с рукописными вставками) под названием «Сквозь призму времени», по-

¹ Шторм Г. История принадлежит поэту // Литературная газета. – 1969. – 8 окт. – С. 6.

² Бушин В. Удобности производить революцию // Литературная газета. – 1969. – 8 окт. – С. 6. Между тем, это была именно историческая точность Окуджавы, использовавшего слова самого Пестеля об изучении будущими декабристами просветительской философии и политической истории (в том числе, недавней) европейских стран, которые «познакомили умы с революциями, с возможностями и удобствами оные производить» (Восстание декабристов: материалы. – Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1927. – Т. 4. – С. 105).

³ Статьи будут обзорные, и обсуждение исторической прозы Окуджавы будет лишь составной их частью (Перцовский В. Нравственный поиск исторической прозы // Сибирские огни. – 1975. – № 1. – С. 152–165.; Левкович Я.Л. Восстание декабристов в советской художественной прозе // Русская литература. – 1975. – № 4. – С. 167–179). И речь будет идти не о романе «Бедный Авросимов», а о повести «Глоток свободы», в которую Окуджава преобразовал роман для публикации в 1971 г. в издательстве «Политиздат».

⁴ Архив Ф. Левина – частный архив, основную часть которого составляет литературное, мемуарное, эпистолярное наследие Ф.М. Левина периода 1920–1972 гг. В архив входят и документы членов его семьи, а также литературоведа И.С. Сергиевского и литературного редактора М.Я. Сергиевской (Рабинович). В настоящее время архив Ф. Левина курируется Т.В. Левченко. Далее ссылки на архив приводятся как [Архив Левина] без уточнения шифров хранения (архив пока не систематизирован).

«Сквозь призму времени». Запрещенная рецензия литературного критика Ф.М. Левина на роман Булата Окуджавы «Бедный Авросимов»

священный, на первый взгляд, повести Б. Окуджавы «Глоток свободы» о декабристе Павле Пестеле, вышедшей в декабре 1971 г. в книжной серии «Пламенные революционеры», был найден одним из первых. Анализ правки показал, что машинопись является авторской редакцией статьи с тем же названием, написанной Левиным в августе – сентябре 1969 г. Это был мгновенный и не заказанный никаким изданием отклик критика на роман Окуджавы «Бедный Авросимов», напечатанный в том же году, в 4, 5 и 6 номерах журнала «Дружба народов».

По свидетельству дочери критика Е.Ф. Левиной¹, с которой он обсуждал роман, рецензия сразу же после написания была передана в редакцию газеты «Литературная Россия», в которой Левин печатался в 60-е годы. Однако исторические параллели, а главное – моральные и нравственные проблемы романа Окуджавы, обсуждаемые Левиным в своей статье, были настолько современны и остры, что редколлегия «Литературной России» не решалась на ее публикацию. Выход в октябре 1969 г. рецензий В. Бушина и Г. Шторма в «Литературной газете» побудил Левина дополнить текст своей статьи. Высоко оценивая роман Окуджавы, он написал резкий ответ на критическую заметку В. Бушина и вернул в «Литературную Россию» новый текст.

Вот, что писал Ф. Левин о претензиях В. Бушина:

«Эта рецензия уже была написана, когда в “Литературной газете” 8 октября текущего года появились статьи Г. Шторма и В. Бушина о романе Б. Окуджавы, помещенные в рубрике “Два мнения об одной книге”».

В. Бушин неуважительно отнесся к читателям газеты, не потрудившись обосновать свое отрицательное отношение к роману. “У меня не хватает смелости предпринять всесторонний разбор романа, – с притворной скромностью и явной иронией пишет В. Бушин, – а давать ему общую оценку едва ли есть необходимость, ибо она уже имеется в том же предисловии: ‘новое слово’ в советской исторической романистике” (речь идет о предисловии к публикации романа, написанном главным редактором “Дружбы народов” С. Баруздиным). Освободив себя таким образом от разбора романа, В. Бушин в фельетонно-насмешливой манере представил два с лишним десятка языковых и стилистических погреш-

¹ Елена Федоровна Левина (1936–2018) – кандидат технических наук, переводчик художественной литературы, написала мемуарные записки о литературном круге и друзьях отца.

ностей, допущенных Б. Окуджавой, и несколько его ошибок в сфере реалий быта эпохи (кстати сказать, критические замечания подобного рода есть и в серьезной, дельной статье Г. Шторма). Далеко не все упреки В. Бушина справедливы. Например, Капитан Майборода вполне мог сказать: “Как мы служили долгу, так и он нам платит”, обозначая словом “долг” николаевскую монархию, царское правительство. Ничего крамольного нет и в другом примере – “...Голос Аркадия Ивановича взлетел до предела...”, – если только мы не откажемся вообще от образной речи. Некоторые “погрешности”, относимые В. Бушиным на счет автора романа, почерпнуты Б. Окуджавой из документов эпохи. Но, если даже большая часть замечаний В. Бушина справедлива, легко видеть, что она сводится к обычной редакторской и корректорской правке. Легко сделать в романе исправление отмеченных В. Бушиным мест, но что же тогда останется от “мнения критика”?

Кстати, в то время, когда роман печатался в “Дружбе народов”, Бушин был членом редколлегии журнала и его сотрудником. Он имел возможность и даже был обязан предложить автору свои поправки. Почему он отложил исполнение этой обязанности до выхода романа в свет, почему послал “парфянскую стрелу” в автора предисловия к роману, почему использовал для этого страницы “Литературной газеты”, это, очевидно, вопросы не столько литературного, сколько этического порядка¹ [Архив Левина].

Таким образом, в октябре «Литературная Россия» получила от Левина еще более острый материал, который включал газету в злободневную полемику и с редакцией «Литературной газеты» и с В. Бушиным.

Как свидетельствуют сохранившиеся в архиве гранки «Сквозь призму времени» редколлегия газеты приняла решение опубликовать новый текст Левина, но оно было принято не сразу: полемическая реплика по поводу рецензии В. Бушина допечатана (доверстана) на полях основного («сентябрьского») текста статьи. Из сверстанного текста убран последний абзац о «вопросах этического порядка».

Однако статья-рецензия Ф. Левина «Сквозь призму времени» на роман «Бедный Авросимов» ни с этой репликой, ни без нее, ни ее вариант, отредактированный критиком в 1971 г. после выхода в «Политиздате» повести «Глоток свободы», никогда опубликованы не были, хотя на протяжении полутора лет критик предпри-

¹ Цитируется по рукописи.

нимал несколько попыток. Важно отметить, что Левин и поддерживавшая его часть редколлегии «Литературной России» предпринимали попытку напечатать в газете рецензию и реплику в 1970 г. В тексте реплики на гранках присутствуют следы рукописной правки, сделанной Левиным. В частности, слово «текущего» заменено на «прошлого». По воспоминаниям Е. Левиной, критик предлагал оба варианта статьи в несколько других изданий (рецензия на повесть «Глоток свободы» была предложена и в «Литературную газету», и в журнал «Дружба народов»)¹.

Причин, по которым статья – первый критический отклик на роман, оказалась «не проходной», на наш взгляд, несколько. Первая – нежелание властей популяризировать творчество неблагодарного Окуджавы [Босенко, 2007, с. 55–59]. Вторая – поддержка определенными литературно-политическими силами Вл. Бушина и его взглядов [Босенко, 2007, с. 56; Белая, 1986; Оскоцкий, 2003]. Третья – связана с личностью критика Федора Левина [Левченко, 2017] и с тем, что он увидел в романе Окуджавы.

До настоящего времени считалось, что официальный запрет на упоминание имени Окуджавы («лишение права голоса»)² был

¹ «Пробить» публикацию статьи о «бедном Авросимове» оказалось по-прежнему невозможно, даже когда Окуджаву вновь начали печатать: в декабре 1971 г. вышла из печати повесть «Глоток свободы», а в «Дружбе народов» опубликовали «Похождения Шипова». Весной 1972 г. положение Окуджавы вновь ухудшилось. Как свидетельствует запись дневника А. Гладкова: «27 марта. Слухи о том, что над Окуджавой собирается гроза. Его вызывал к себе Ильин и требовал письма с отмежеванием от зарубежных изданий, но Булат отказался, а на партийном собрании говорили, что текст их разговора уже передавала Бибиси (?) <...> Виктор Николаевич Ильин (1904–1991), сотрудник НКВД, комиссар госбезопасности (в 1937–1938 гг. отвечал за работу по разработке меньшевиков, стал начальником третьего отдела Секретно-политического управления НКВД, занимавшегося работой с творческой интеллигенцией); в 1943 году осужден на девять лет тюрьмы. Отбыв срок, уехал в Рязань, где работал грузчиком (реабилитирован в 1954 году); в 1956 году был избран секретарем Московского отделения Союза писателей и до 1977 года – член Союза писателей СССР и его секретарь» [Гладков, 2016]. За несколько дней до смерти в мае 1972 г., убедившись в тщетности своих попыток опубликовать статью, а также, по-видимому, предчувствуя свой скорый уход, Ф. Левин передал ее Б. Окуджаве. Весьма вероятно, что она сохранилась в бумагах его архива.

² Из письма Б. Окуджавы от 26 июля 1970 г. в партком Московской писательской организации: «Я написал роман о декабристах. Он опубликован в журнале “Дружба народов”. Я написал в “Литературную газету” маленькую заметку в ответ на статью критика, который был слишком раздражен, слишком плохо знал историю, мне ответили, что газета не считает нужным вести разговор о моем ро-

связан с публикацией в 1970 г. «Бедного Авросимова» в антисоветском издательстве «Посев» в составе книги «Два романа»¹. Однако запись в дневнике Ф.М. Левина 1969–1970 гг. свидетельствует о том, что первопричина и время запрета были иными. «История с моей рецензией о романе Б. Окуджавы “Бедный Авросимов”. Написал ее больше месяца назад для “Литературной России”. Рецензия очень понравилась в отделе – Д. Дычко, Н. Изюмовой, В. Савватееву. Возразил кто-то (видимо, Г. Дробот). Отдел не сдался. Рецензию послали семи членам редколлегии. Ее очень одобрили Лев Кассиль, В. Тельпугов, Л. Фоменко, Л. Якименко и еще кто-то². Все готово. Прочел в полосе, сделал поправки. Должна идти 28 ноября. В это время Б. Окуджава, Б. Можаяев, Г. Бакланов, Ю. Бондарев, С. Антонов, А. Гладилин, Г. Владимов идут к орг.секретарю Союза писателей СССР К. Воронкову и ставят вопрос о том, чтоб исключение А. Солженицына обсудить на плену-

мане. Почему меня лишили права голоса, я не могу понять. Один из ведущих режиссеров нашего театра попытался инсценировать роман для телевидения. Ему посоветовали об Окуджаве и не заикаться. Прошел год. За рубежом роман вышел уже в семи странах, в самых порядочных издательствах, а из плана приложения к “Дружбе народов” почему-то вылетел: кто-то велел, кто-то распорядился. Старая история. И это в то время, когда многие и не лучшие прозаические произведения издаются стотысячными тиражами и переиздаются с легкостью» [цит. по: Сарнов, 2014, с. 47].

¹ Произведением, напечатанным вместе с «Бедным Авросимовым», был «маленький роман» «Фотограф Жора» (авторская датировка его создания – 1964 г.), который Окуджава считал неудачным и никогда не публиковал на родине. В настоящее время «Фотограф Жора» признан исследователями «первой прозаической попыткой Окуджавы коснуться проблем репрессированных отцов коммунистов» [Бойко, 2009, с. 70].

² Дора Самойловна Дычко (1916–1983) – литературный критик, в 60-х зам. зав. отделом критики в «Литературной России», с 1974 г. – зав. отделом критики; Нонна Аристарховна Изюмова (1933–?) – редактор отдела критики и библиографии; Вячеслав Яковлевич Савватеев (1939–2022) – в 1969–1973 гг. сотрудник отдела критики; Галина Васильевна Дробот (1917–2009) – в 1969–1980 гг. заведующая отделом прозы, член редколлегии «ЛР», секретарь партбюро редакции.

Виктор Петрович Тельпугов (1917–1999) – писатель, с 1959 г. сотрудник «Литературы и жизни», в 1965 г. занимал должность зам. главного редактора «ЛР»; Лев Абрамович Кассиль (1905–1970) – писатель, член редколлегии с 1961 г. и до самой смерти; Лидия Николаевна Фоменко (1909–1974) – литературный критик, зав. отделом критики «ЛР», в 60-х – член редколлегии «ЛР»; Лев Григорьевич Якименко (1921–1978) – литературовед, член редколлегии «ЛР» с 1963 г.

ме правления¹. Весть об этом посещении распространилась мгновенно, на другой день об этом передавало радио Канады, Би-би-си и т.д. В итоге моя отличная (не хвалюсь) рецензия, почти статья, горит синим огнем и, вероятно, вообще не пойдет. Не “Бедный Авросимов”, а “бедный критик”. Прямо хоть пиши только о покойниках (да и то не обо всех; моя статья – предисловие к “За живой и мертвой водой” А.К. Воронского² может погореть вместе с книгой, хотя все подготовлено и статья одобрена и на 60% оплачена). 27 ноября 1969» [Архив Левина]. Делая эту запись Ф. Левин еще не знал, что место рецензии в номере займет перепечатка подвала «Литературной газеты» от 26 ноября, посвященная исключению А.И. Солженицына из Союза писателей, и в частности, одобрению этого решения литературной общественностью. Левин был знаком с Солженицыным, высоко ценил его творчество. В январе – мае 1967 г. на квартире Левина Солженицын встречался с Е.Г. Эткиндоном и работал над письмом IV Съезду писателей. В 1964 г. статья Левина о творчестве Солженицына «Новый необычный талант» была так же, как и «Сквозь призму времени», вынута из набранного номера журнала «Вопросы литературы» [Левченко, 2019].

¹ Заметим, что в «Хронике текущих событий» – первом в СССР машинописном информационном бюллетене правозащитников, в номере от 31 декабря 1969 г. был приведен другой список фамилий писателей, ходивших к Воронкову. Фамилия Б. Окуджавы не фигурировала. Как, впрочем, и фамилии Гладиллина, Владимирова и Бондарева. Также в заметке неверно указана должность Константина Воронкова в Союзе писателей. «Группа московских писателей: Антонов, Бакланов, Войнович, Максимов, Можаяев, Тендряков, Трифонов нанесли визит секретарю СП РСФСР Воронкову. Они выразили свое несогласие с тем, что группа неизвестных рязанских литераторов исключила из СП такого крупного писателя как СОЛЖЕНИЦЫН. Они потребовали, ввиду особой важности этого дела, обсуждения на пленуме СП при условии максимальной гласности. Они просили довести это мнение, являющееся не только их мнением, но и многих писателей, не явившихся на прием, до сведения всех секретарей СП, а также до сведения ЦК. ВОРОНКОВ заверил их, что передаст. После этого некоторых (членов партии) вызывали в райкомы, где их прорабатывали первые секретари, а также Ю. Верченко, зав. отделом культуры М<осковского> К<омитета>» [Хроника, 1969].

² Александр Константинович Воронский (1884–1937) – революционер, литературный критик, создатель группы «Перевал», создатель и первый главный редактор журнала «Красная новь», расстрелян в 1937 г. Более подробно о выходе «За живой и мертвой водой» в 1970 г. см. [Левченко, 2023].

Ф.М. Левин был убежденным антисталинистом задолго до развенчания культа личности, но при этом оставался человеком коммунистических убеждений. Для Левина его коммунистические идеалы были равнозначны его честному имени. Оттепель, XX и XXII съезды, реабилитации живых и мертвых были восприняты им как восстановление исторической справедливости. Он отдавал много сил, возвращая читателям имена поэтов, прозаиков, критиков, насильно вычеркнутых из истории во время сталинского террора [Левченко, 2023]. Однако к середине 60-х Левин все больше убеждался в тщетности своих ожиданий и надежд. Чтобы представить его взгляды, его нравственную позицию достаточно прочесть запись дневника июля 1966 г.: «В сущности многие так или иначе пытаются объяснить свое трусливое, и иногда и подлое поведение в годы 1937–1953, чтобы оправдать себя. Люди вели себя по разному: одни были активными соучастниками, проработчиками или и того хуже: исключали, доносили, сажали, приговаривали, другие пассивно глядели, отходили в сторону, обходили бывших друзей и знакомых, подвергшихся проработкам, покорно подымали руки “за” исключение, внутренне не веря. Что это было? Одни ничего не понимали и слепо верили в Сталина и в то, что совершаемое если и жестоко, и даже несправедливо, но – оно необходимо, иначе нельзя, “щепки летят”».

Другие понимали, но делали карьеру: это самые грязные подлые, в сущности, фашисты. Они чиновники, карьеристы, готовые служить кому угодно стоящему у власти, они – циники, они – бюрократы и т.д.

Наконец, были и такие, которые усыпляли голос своей совестью, ссылаясь на то, что они жертва обстоятельств, а по сути дела вульгарно боялись, а к тому же не хотели лишиться своей доли благ и комфорта. И они эту долю имели. Но в глубине души они не могут не сознавать, что они не борцы не революционеры, не коммунисты, а так... обыватели. Те обыватели, которые жили “честно и порядочно” и при царизме, не идя ни в какие революционные партии, те обыватели, которые в фашистской Германии сидели тихо, служили, исполняли то, что от них требовалось, и пользовались плодами гитлеровского грабежа и конфискации, например, еврейского имущества, ограбления Франции и, конечно, СССР.

Мы настойчиво требуем суда над всякого рода причастными к нацистским преступлениям. Но своих преступников мы так и не судили. А разве нет у нас не только всякого рода прямых палачей: следователей, избивавших подсудимых, лагерного начальст-

«Сквозь призму времени». Запрещенная рецензия литературного критика Ф.М. Левина на роман Булата Окуджавы «Бедный Авросимов»

ва, доносчиков и агентов, губивших людей, но, – и проработчиков (вроде И. Астахова, Б. Галина, Л. Ошанина, А. Софронова, В. Кочетова, Н. Лесючевского и т.д. и т.п., имена их ты, господи, веши), чиновников, которые усердно исполняют очередные указания. Между тем, они все время продолжают оставаться наверху. И Софронов, и Кочетов, и Грибачев, и Серебрякова¹ (лизавшая зад Хрущева на встрече рук<оводителей> партии и пр<правитель>ства с работниками литературы и искусства в 1963 г.)² и другие, вхожие к

¹ Иван Борисович Астахов (1906–1970) – партийно-литературный деятель, литературовед; Борис Абрамович Галин (1904–1983) – советский писатель; Лев Иванович Ошанин (1912–1996) – советский поэт-песенник, партийно-литературный функционер, проработчик во время кампании по борьбе с космополитизмом; Анатолий Владимирович Софронов (1911–1990) – писатель, драматург; в 1948–1953 гг. – секретарь СП СССР, с 1953 по 1986 г. возглавлял редакцию журнала «Огонек». Один из главных организаторов борьбы с космополитами в СП СССР; Всеволод Анисимович Кочетов (1912–1973) – советский писатель, в 1953–1955 гг. – руководитель ленинградского отделения СП СССР, в 1955–1959 гг. редактор «Литературной газеты», с 1961 г. главный редактор журнала «Октябрь»; Николай Васильевич Лесючевский (1908–1978) – партийно-литературный функционер, в 1951–1957 гг. – главный редактор издательства «Советский писатель», в 1958–1964 гг. председатель его правления, а с 1964 г. – директор издательства. Известен своими экспертными доносами на писателей и связями с НКВД и Агитпропом; Николай Матвеевич Грибачев (1910–1992) – советский писатель и партийный функционер, с 1950 г. главный редактор журнала «Советский Союз», с 1959 г. секретарь правления Союза писателей, с 1960 г. кандидат в члены ЦК КПСС; один из главных проработчиков во время кампании по борьбе с космополитами. Называл себя «автоматчиком партии». Как заметил в своей «биографии ввремя» Е. Евтушенко: «Он, конечно, употребил это выражение в сугубо положительном смысле, но история сохранит его в словаре самых позорных дефиниций» (Евтушенко Е. Волчий паспорт. – Москва : Вагнус, 1998. – С. 293).

Галина Иосифовна Серебрякова (1905–1980) – советская писательница, узница ГУЛАГа: в 1936 г. – арестована и выслана в Казахстан, 1939–1945 гг. – первый лагерный срок, 1949–1955 гг. – второй лагерный срок, в 1956 г. – реабилитирована, восстановлена в партии. Как прокомментировал Б. Фрезинский: «Серебрякова была репрессирована как жена Г.Я. Сокольников, товарища большевистской юности Эренбурга, не реабилитированного Хрущевым как “врага народа”; по возвращении из Гулага она продолжила работу над цензурно бесприкрытыми в СССР романами о Карле Марксе» [Фрезинский, 2018].

² «Встречи руководителей партии и правительства с работниками литературы и искусства» были регулярными практиками хрущевского периода. Встреча 1963 г. состоялась в Кремле 7, 8 марта и была уже третьей с начала года. На ней продолжился погром творческих работников, художников, кинематографистов, литераторов. Она стала пиком травли И. Эренбурга, которая была начата чуть раньше руками Г. Серебряковой. «17 декабря состоялась встреча Хрущева и пар-

Хрущеву, влиявшие на него и пользовавшиеся его невежеством, а до того усердно служившие Сталину, “боровшиеся” с космополитами; тот же В. Серов у художников, тот же Михалков и прочие¹, все они остались на своих местах, хотя в глазах совет-

тийных руководителей с “деятелями искусства и литературы”. <...> Галина Серебрякова неожиданно выступила против Эренбурга. Приведя свидетельство бывшего личного секретаря Сталина А.Н. Поскребышева, она обвинила Эренбурга в том, что он был сообщником Сталина в разгроме еврейского антифашистского комитета и аресте его членов в 1948–1952 гг. Провокация была очевидна, и все же результаты этого скандала не заставили себя ждать. Литераторы, до того избавленные от идеологической травли, с 1963 оказываются в центре кампании, направленной против “тлетворного западного влияния”. Наиболее резкой критике подвергаются В. Некрасов, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, А. Солженицын. Эренбурга же и вовсе делают козлом отпущения этой идеологической чистки. Хотя обвинения его в прямом участии в сталинских преступлениях пришлось снять (за их очевидной нелепостью), мысль о косвенной причастности к творившемуся в те годы развивается постоянно и варьируется на все лады. Надо отметить, что писатель сам дал в руки своих критиков этот аргумент: в шестой части своих мемуаров он упомянул, что никогда не верил в виновность своих арестованных друзей, превратившихся во “врагов народа”, но что протестовать было невозможно ни в Советском Союзе, где это очевидно стоило бы жизни протестующему, ни за границей, где такой протест сыграл бы на руку противникам СССР. Эренбург признавался, что он жил “молча, стиснув зубы” [Берар, 1992]. В своей речи 8 марта Хрущев несколько раз возвращался к воспоминаниям писателя, к событиям его жизни, в том числе, в сравнении с судьбой Г. Серебряковой: «Когда читаешь мемуары И.Г. Эренбурга, то обращаешь внимание на то, что он все изображает в мрачных тонах. Сам тов. Эренбург в период культа личности не подвергался гонениям или ограничениям <...> Совсем иначе сложилась судьба такого, например, писателя, как Галина Серебрякова, которая многие годы находилась в заключении. Но она, несмотря на это, сохранила бодрость духа, верность делу партии и сразу после реабилитации включилась в творческую жизнь, взялась за свое оружие и создает произведения, нужные народу и партии. <...> Было время, когда товарищ Эренбург приезжал к В.И. Ленину в Париж и был сочувственно им принят, как он сам об этом пишет. Даже в партию вступал товарищ Эренбург, а затем отошел от нее. Непосредственного участия в социалистической революции он не принимал, занимая, видимо, позицию постороннего наблюдателя. Думается, не будет искажена истина, если сказать, что с таких же позиций товарищ Эренбург оценивает нашу революцию и весь последующий период социалистического строительства в своих мемуарах» [Хрущев, 1963, с. 11, 19]. История травли Эренбурга волновала Ф. Левина – он считал ее реваншем сталинистов [Левченко, 2019, с. 44–45].

¹ Владимир Александрович Серов (1910–1968) – советский художник, автор «ленинианы» в советской живописи и апологет соцреализма в искусстве. с 1954 г. действительный член Академии художеств СССР, возглавивший ее в 1962 г. В 1960 г. стал первым секретарем правления новосозданного Союза ху-

«Сквозь призму времени». Запрещенная рецензия литературного критика Ф.М. Левина на роман Булата Окуджавы «Бедный Авросимов»

ской интеллигенции скомпрометированы тысячи раз. Между высшим руководством и художественной интеллигенцией (а может быть и иной) нет обратной связи. Руководство идет сверху вниз, и

дожников РСФСР. Фактический организатор разгрома Московского Союза художников, произошедшего 1 декабря 1962 г. во время работы выставки «30 лет МОСХ». «Владимир Серов – одна из самых мрачных и подлых фигур сталинской эпохи. <...> Художники “Лианозовской группы”, группы Белютина, художники “Сретенского бульвара” и др. благодаря идиотской – трудно определить иначе – политике ЦК КПСС и реакционности художественных “верхов”, прежде всего руководства Союза художников РСФСР и его первого секретаря Владимира Серова, были искусственно обращены не только в “художественное гетто”, но в некий “анклав” Западного искусства на территории России, образовали “духовную эмиграцию”, живущую – во многом вынужденную жить – как бы “за рубежом”. <...> Устроенная на втором этаже Манежа выставка группы Белютина и нескольких, приглашенных им художников (Ю. Соболева, Ю. Соостера, В. Янкилевского) была организована рвущимся в президенты Владимиром Серовым. При посещении Хрущева, никого из участников выставки – членов МОСХа в Манеже не было. Кроме членов ЦК, присутствовали только официальные лица: секретарь Союза художников СССР С. Герасимов, секретарь Союза художников РСФСР В. Серов, председатель МОСХа Д. Мочальский. Каким образом оказались в этот момент в Манеже “белютницы” – в частности, Жутковский, – не бывшие даже членами МОСХа, можно только догадываться. По прибытии Хрущева, Серов немедленно повел его на второй этаж – именно “авангард” и явился той “красной тряпкой”, которая разъярила Генсека и побудила его разнести уже собственно-экспозицию: работы Фалька, Древина и молодых – Андропова, Никонова, Васнецова, Пологовой, Незвестного, единственного из молодых “авангардистов”, представленного в МОСХовской экспозиции. Как свидетельствуют старые сотрудники Академии художеств, Серов прямо после посещения Хрущева явился в Академию с ликующим воплем: “Победа! Победа!” На другой день (буквально) он был избран президентом, ради чего, главным образом, и затеялась провокация» [Чегодаева, 2006, с. 27–32]. Ф.М. Левини, его семья были знакомы с Р. Фальком, его женой А. Щекин-Кротовой, художниками его круга. В середине 50-х критик, высоко ценивший творчество художника, пытался помочь организовать его выставку. Он тяжело переживал посмертное поношение картин Фалька в Манеже. Новелла Левина о Фальке «Непризнанный мастер», написанная в то время, не была допущена к публикации в советское время и была опубликована впервые в 2014 г. (Левин Ф. Непризнанный мастер // Записки в стол / Ф. Левин ; публ. Е.Ф. Левиной и Т.В. Левченко // Наше наследие. – 2014. – № 112. – С. 104–117); Сергей Владимирович Михалков (1913–2009) – советский и российский поэт, драматург, общественный деятель. В 1946 г. написал басню «Две подруги» о низкопоклонстве перед Западом, финальные строки которой во время кампании по борьбе с космополитизмом читались как описание типичных космополитов: «Мы знаем, есть еще семейки, / Где наше хаот и бранят, / Где с умилением глядят / На заграничные наклейки... / А сало... русское едят!» (Михалков С. Две подруги // Михалков С. Басни. – Москва : ГИХЛ, 1957. – С. 88).

критика сверху вниз. Не понимают, что такое литература и искусство, писателя рассматривают только как агитатора, плоско понимают воспитательное воздействие литературы, сводя к элементарной дидактике, к санпросвету (Н.Г. Егорычев¹ в “Коммунисте” писал: что делает кино и литература? Показывает, как люди пьют, как молодые люди сходятся в первый день знакомства, у нас в Москве много пьянства и хулиганства, а литература нам “не помогает”). Обо всем об этом хорошо говорил Василь Быков на съезде белорусских писателей² [Архив Левина].

Как отмечала Г.А. Белая: «Восстанавливая историко-литературный контекст шестидесятых, нельзя не вспомнить: литература, едва появившись и пробившись, вновь попала в сложнейшую историческую ситуацию, которую мы сегодня уже привычно называем “застойной”. Реанимация отживших, казалось, представлений, фальсификация истории страны, которые вновь утвердились в обществе с конца 60-х годов <...>» [Белая, 2001, с. 37]. В этой ситуа-

¹ Николай Григорьевич Егорычев (1920–2005) – партийно-государственный функционер, в 1962–1967 гг. первый секретарь Московского горкома КПСС; на XXIII съезде КПСС (апрель 1966 г.) предложил восстановить должность генерального секретаря ЦК партии, обосновывая предложение необходимостью возвращения ленинских традиций.

² Василь Владимирович Быков (1924–2003) – советский, белорусский писатель, публицист, автор военной прозы. Речь В. Быкова на V съезде Союза писателей Белоруссии 13 мая 1966 г. не публиковалась в официальной советской печати, только в самиздате и в журнале «Грани». В частности, Быков говорил: «В народном хозяйстве уже так не командуют, как в литературе, там производственные отношения развертываются куда с большей естественностью и закономерностью. <...> Очень и очень ошибаются те, кто считает, будто в искусстве и литературе нет нерушимых законов, что ими можно вертеть как вздувается, склонять кому куда хочется. Стоит вывести не очень привлекательного генерала, как тотчас раздаётся обвинение в подрыве престижа советских полководцев, стоит изобразить отрицательный персонаж железнодорожника по профессии, как уже слышатся обвинения в поклёпе на славных советских железнодорожников. И это в печати, в наших официальных органах! Есть от чего завывать, немо и отчаянно. Мракобесие по поводу оскорблённой чести мундира в последнее время приобрело угрожающий характер. <...>Увы, плохо ещё нас читают в Центральном Комитете, а если и читают, то разве что с намерением опубликовать анонимную разгромную статью, выловить в этом тексте, семь раз процеженным через различные сита, какую-нибудь крамолу и с детским восторгом выставить её на обозрение: смотрите вот какие мы “бдительные”. <...> И это, конечно, закономерно. До тех пор пока, личность писателя будет такой приниженной, а роль чиновного “благородия” – такой непогрешимой высокой, так и будет продолжаться впредь» [Быков, 1966, с. 114, 119].

ции важнейшей задачей интеллигенции вновь становилось просветительство. Надо было заставить думать народ, который бездумно и кровожадно требовал на многолюдных митингах смерти Бухарина, Каменева, Зиновьева, Сокольниково и других «врагов народа», а до этого столь же рьяно уважал и цитировал их; который, не прочтя «Доктора Живаго», единогласно голосовал на собраниях за изгнание «предателя Родины» Пастернака. Надо было научить его сопоставлять, сомневаться, анализировать. Поэтому Левину было важно не только увлечь читателя романом Окуджавы, но обратить его внимание на исторические параллели, заставить взглянуть на них «сквозь призму времени». Критик не считал «Бедного Авросимова» обычным историческим романом: «Роман Б. Окуджавы не столько исторический, сколько социально-психологический, социально-нравственный и историко-бытовой. В душе “бедного Авросимова” прикоснувшегося к одной из великих драм русской истории, рождаются смятенные чувства, возникают мучительные вопросы. Он так и не может их разрешить, не в силах понять их, разобраться в них до конца, недаром он “бедный Авросимов”, но вопросы эти остаются перед читателем, они возбуждены, они поставлены, они бросают свет вокруг» [Архив Левина].

Понимая, что время обнажает корни и побудительные мотивы действий, часто непонятных современникам, открывает взаимосвязь разнесенных в пространстве поступков, суждений и людских судеб, критик увидел в романе отражение нравственных проблем рядовых людей, чьи жизни оказались вплетенными в страшную послереволюционную историю, искореженные ею, ставшие ее знаками. В дневниках Левина записано множество трагических людских историй, которые он помнил сам или которые стали известны с чьих-то слов периода тридцатых, сороковых годов¹. Любые людские поступки, тем более крупные, так называемые судьбоносные поступки и события, падают, как камни в воду, в глубины времени, но их последствия расходятся, как круги по воде, захватывая гораздо большую площадь, большее число людей, чем непосредственные участники событий. Герои историй, записанных Левиным, такие «случайно захваченные» люди, и в этом главный герой романа Б. Окуджавы – молодой провинциальный писарь Иван Евдокимович Авросимов, человек далекий от главного сюжетного конфликта, весьма схож с ними.

¹ Из этих записей Левин собирался сделать книгу памяти. Ее предполагаемое название «Из книги судеб».

По первой же цитате из романа, приводимой Левиным в статье, очевидно, что критик явно указывает на аллюзии недавнего прошлого: «Вы, милостивый государь, – “не без иронии обращается к читателю повествователь, отнюдь не вполне тождественный автору, хотя и близкий ему (Ф. Л.)”, – читаете все это, уютно устроившись в теплой комнате, слыша гудение самовара из столовой, вдыхая ароматный запах сдобных плюшек, приготовленных для вас к ужину, вы читаете все это, как счастливый человек, избавленный от страстей того времени, чуждый всяким возмутительным порывам, удивленно вскидывая брови при словах “донос”, “казнь” и тому подобных, и вам, наверное, представляется все это даже выдумкой моей, фантазией... Нет, нет, милостивый государь, все было именно так, даже еще почище, хотя я при всем желании не берусь, да и не смог бы охватить всего, а потому выхватил из этого всего несколько случайных жизней, а уж вы сами там домысливайте остальное, ежели не боитесь, что чай остынет» [Окуджава, 1969, № 5, с. 166]¹.

¹ Вот рассказ об одной из таких судеб из поздних записей (тетради 1963 г.): «Умер Моисей Маркович Торчинский, брат Лидии Марковны, умершей четыре с половиной месяца тому назад, жены И.О. Адова. Адов рассказал мне о Торчинском. Он умер 12 февраля, было ему 62 года. Он был членом партии с 1922 года, почти 22 года провел он в наших тюрьмах и лагерях. Первый раз был арестован в 1933 году. Он только что окончил институт внешней торговли (или какое-то иное название). Окончил блестяще, первым, дипломная работа о мировой торговле нефтью. Было решено послать его в Англию для совершенствования или еще что-то в этом духе. Но был же и второй. Видимо, он-то и решил устранить Т. и стать первым. Так или иначе появилась анонимка, объявляющая Торч<инского> – троцкистом. Он был арестован. Следователь тщетно добивался от Т. признания. Никаких фактов и документов, свидетелей и т.д. не было. Девять месяцев просидел он. Один раз – побили. Допрашивали трое суток под светом рефлектора в глаза, не давая спать.

Через 9 месяцев вызвали. Его костюм в камере, конечно, истрепался. Ему дали новый хороший костюм, белье, ботинки. Оделся недоумевая, что происходит. Вышли со следователем, сели в легковую машину. По дороге следователь предупредил, чтоб о тюрьме и следствии он ничего не смел рассказывать. Приехали в комиссию парт. контроля при ЦК партии. Сперва его не пустили. Докладывал следователь. Что он докладывал Торчинский не слышал. Потом его позвали. Задали два-три вопроса, он понял, что считают троцкистом. Сидели Шкирятов, Е.Д. Стасова, Мария Ильинична. Он отвечал, что его оклеветали. В общем Шкирятов оборвал. Тут же решили исключить из партии.

– Можете идти, всё. – Нет, это не всё, – сказал он. – Вы должны меня выслушать. – И стал рассказывать, что с ним и другими делали в тюрьме. – Вы кле-

В чувствах и мыслях, обуревавших Авросимова, узнавал критик переживания тех, о ком собирался писать, более того, внутренние монологи бедного писаря, которые далее цитирует Левин, напоминают записи в дневниках самого критика:

«<...> Прав был Пестель или нет? Злодей он или пророк? Вот оно самое главное – то и следует, милостивый государь. Ежели он не был прав, зачем же наш нынешний государь, я вас спрашиваю, дал народу волю? Стало быть, Пестель был прав? Ах, милостивый государь, а ежели он прав был, ежели прав был, за что же его так позорно казнили?!»

«А государь?.. Тут сердце мое трепещет и содрогается. Он повелел казнить пророка! Вы говорите, мол, за царубийство, но какое же царубийство, которого не было? За намерения? Ах, милостивый государь мой, мы же не дети! Злодеем или глупцом был покойный наш государь?» [Окуджава, № 5, 1969, с. 191].

«Кстати о 1937 году. Творилось непонятное и страшное. Каждый день мы узнавали об аресте того или другого литератора как врага народа. То это был Бруно Ясенский, то И. Луппол, то ... Да мало ли! Рядом со мною, в соседней квартире жил Марк Серебрянский. У меня тогда родилась Лена, у него сын Вовка, дома нам не разрешалось курить. По вечерам каждый час-полтора мы выходили курить в коридор; кто выходил раньше, стучал другому. Мы

вещите! – воскликнула Стасова. – У нас этого нет и не может быть. – Мария Ильична, поражённая, молчала.

Его исключили, но... освободили. Не сразу устроился на работу, написал письмо Микояну – взяли. Всё-таки это был 1933.

В 1937 году арестовали снова и тут уж – до 1955. Прошёл всё, был на Воркуте, в особых лагерях. Система издевательств. Адов говорит, что хотя он уже многое слышал и представлял себе, но такое всё же не мог представить. «Один день Ивана Денисовича» – тень того что было на деле с Моисеем Марковичем.

И вот инфаркт и он умер» [Архив Левина].

Илья Осипович Адов (1901–1971) – журналист, многолетний заведующий отделом искусств газеты «Вечерняя Москва»; Матвей Федорович Шкирятов (1883–1954) – партийный функционер, в 1939–1952 гг. председатель Комитета партийного контроля при ЦК КПСС; Елена Дмитриевна Стасова (1873–1966) – профессиональная революционерка, в 1917–1920 гг. секретарь ЦК партии, в 1927–1937 гг. председатель ЦК Международной организации помощи борцам революции (МОПР) СССР и зам. председателя исполкома МОПР; Мария Ильична Ульянова (1878–1937) – младшая сестра В.И. Ленина (Ульянова), участница российского революционного движения, советский партийный и государственный деятель.

ходили по коридору и вполголоса делились новостями, которые узнавали за день (я работал в “Лит.критике” и “Лит.обозрении”, он в Гослитиздате). То он, то я ему называли фамилии и ахали от изумления. В те дни мне рассказали анекдот, который вдруг как-то открыл мне глаза, я увидел, что дело неладно, хотя еще очень далек был от понимания событий. Анекдот простой. “Следователь говорит арестованному: – Подпишите, что вы швейцарский шпион, и я оставлю вас в покое, иначе... Арестованный отвечает: – Пожалуйста, я подпишу, только вы мне объясните: зачем вам столько шпионов?” Действительно, зачем? – думал я. Сколько шпионов можно заслать в страну и завербовать в ней? 50 тысяч, 100 тысяч, 200 тысяч? Но ведь число арестованных исчисляется миллионами¹.

И все же не исторические параллели и прямые аллюзии считал Левин главным достоинством романа Окуджавы.

«Для чего художник обращается к истории? – писал Левин. – Разумеется, для того, чтобы в свете прошлого понять настоящее, связать начала и концы, извлечь уроки. Конечно, этого нельзя достигнуть прямыми параллелями, ибо времена меняются, меняется общество и меняются люди. Но опыт, приобретаемый народом в его историческом развитии, не пустое дело, нравственные принципы, выношенные человечеством, служат компасом и современному человеку. Значение романа Б. Окуджавы и состоит в защите высоких моральных принципов»².

В первом историческом романе Окуджавы Левин увидит ту главную составляющую литературной и человеческой позиции писателя, которую ретроспективно обобщит уже после его смерти в статье «Моцарт в неволе» Г. Белая: «...его политическим протестом стало отстаивание жизни как высшей человеческой ценности,

¹ Из неопубликованных воспоминаний Ф. Левина 1962 г. [Архив Левина].

² Сравнение текстов двух статей 1969 и 1971 гг. показало, что они мало отличаются друг от друга. Однако статья на вышедшую в «Политиздате» повесть о Пестеле стала суше, стала казаться «приглаженной». Это произошло не за счет изменений авторского текста – они невелики. Заменены некоторые слова, например, термин «роман» заменен на «повесть». Дописан вступительный абзац о связи двух публикаций, новый абзац о вступительной статье к повести историка С. Волка «Павел Пестель и его эпоха» и новый финал, из-за появившегося в «Глотке свободы» эпилога о пришедших на смену декабристам народовольцах. Главное отличие – это исчезновение больших цитат из текста «Бедного Авросимова», с одной стороны, погружавших в стиль окуджавского повествования, с другой – важных для точного попадания в цель слов самого критика.

отстаивание внутренней свободы. Он устоял и здесь, и тем спас множество людей. Совесть, благородство и достоинство он не случайно называл своим воинством. Слова “честь” и “искренность”, “любовь” и “верность” все интенсивнее окрашивали его лексикон, конфликтуя с ценностными представлениями советской культуры» [Белая, 2001, с. 38].

Таким же протестом были статья Ф. Левина о романе «Бедный Авросимов» и его попытки поддержать Окуджаву. Это был и профессиональный, и душевный порыв человека, прошедшего многие испытания, но всегда отстаивавшего право на личное мнение, сохранившего внутреннюю свободу, честь, достоинство.

Источники

1. Архив Ф.М. Левина. Рукописи, дневники, переписка 1920–1972 годов (частное хранение).

Список литературы

1. *Белая Г.* Литература в зеркале критики. – Москва : Советский писатель, 1986. – 365 с.
2. *Белая Г.* Моцарт в неволе // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века : материалы первой Международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы, 19–21 ноября 1999 г. Перedelкино. – Москва : Соль, 2001. – С. 34–39.
3. *Берар Е.* Вокруг мемуаров Ильи Эренбурга // Минувшее : исторический альманах. – 1992. – Т. 8. – С. 387–406. – URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/THEME/STOP/ERENBURG.HTM> (дата обращения: 01.03.2025).
4. *Бойко С.С.* «Фотограф Жора» Булата Окуджавы и «Отблеск костра» Юрия Трифонова : разрушение революционаризма в прозе 1960-х гг. // Новый филологический вестник. – 2009. – № 2. – С. 68–82.
5. *Босенко В.* «Ату его!», или Окуджава как объект общественно-политической травли // Миры Булата Окуджавы : материалы Третьей международной научной конференции. 18–20 марта 2005. Перedelкино. III : сб. – Москва : Соль, 2007. – С. 55–61.
6. *Быков В.* Речь Василя Быкова на съезде Союза писателей Белоруссии // Грани. – 1966. – № 61. – С. 113–121.
7. *Гладков А.* Дневниковые записи. 1972 год / публик., предисл. и коммент. М. Михеева // Знамя. – 2016. – № 3. – URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2016/3/dnevnikovye-zapisi-1972-god.html> (дата обращения 10.03.2025).
8. *Евтушенко Е.* Волчий паспорт. – Москва : Вагриус, 1998. – 573 с.
9. *Левченко Т.В.* Герои очерка В. Шаламова «Александр Константинович Воронский» и их судьбы в материалах архива литературного критика Ф. Левина // Вопросы литературы. – 2023. – № 6. – С. 52–75.

10. *Левченко Т.* Литературные критики журналов «Литературный критик» и «Литературное обозрение» по материалам архива критика Ф. Левина // *Известия УрФУ. Серия 2: Гуманитарные науки.* – 2017. – Т. 19, № 2 (163). – С. 38–55.
11. *Левченко Т.* Новый необычный талант // *Наше наследие.* – 2019. – № 127. – С. 44–57.
12. *Никитский Я.* Биографический калейдоскоп // *Окуджава. Высоцкий. Галич...* : науч. альм. : в 2 кн. / [сост.: А.Е. Крылов, С.В. Свиридов]. – Москва : Либлика, 2021. – Кн. 1. – С. 680–695.
13. *Окуджава Б.* Бедный Авросимов // *Дружба народов.* – 1969. – № 4. – С. 107–141 ; № 5. – С. 133–198 ; № 6. – С. 103–168.
14. *Оскоцкий В.* О первой любви, и не только о ней // *Встречи в зале ожидания. Воспоминания о Булате* / [сост.: Я.И. Гройсман, Г.П. Корнилова]. – Н. Новгород : Деком, 2003. – С. 135–144.
15. *Сарнов Б.* Красные бокалы. Булат Окуджава и другие. – Москва : АСТ, 2014. – 480 с.
16. *Фрезинский Б.* Мемуары Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (от замысла – к рукописи, от издания – к читателю) // *Эренбург И. Люди, годы, жизнь : в 3 т. / [подгот. текста, предисл., коммент. Б.Я. Фрезинского].* – Москва : АСТ, 2018. – Т. 3 : Книги шестая, седьмая. – С. 5–32. – URL: <https://www.livelib.ru/book/236921/readpart-lyudi-gody-zhizn-ne-zhaleyu-o-prozhitom-ilya-erenburg> (дата обращения 10.03.2025).
17. Хроника текущих событий. – 1969. – Вып. 11, 31.12. – URL: <https://www.antho.net/library/yacobson/khronika/xtc.html> (дата обращения: 15.02.2025).
18. *Хрущев Н.* Высокая идейность и художественное мастерство – великая сила советской литературы и искусства // *Новый мир.* – 1963. – № 3. – С. 3–34.
19. *Чегодаева М.* Нехудожественная история художественного «подполья» конца 1950–1970-х годов // *Чегодаева М. Моя тревога : сборник критических статей об искусстве XX–XXI века.* – Москва : Фирма Блок, 2006. – С. 23–41.

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.03.09

КУДАЛИНА А.А.¹. ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ В МАЛЫХ И БОЛЬШИХ ЗЕРКАЛАХ НОВЕЙШИХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ (Обзорная статья)

Аннотация. В обзорной статье рассматриваются вышедшие за последние шесть лет книги Е.Ю. Глазовой, Г.А. Морева, В.П. Московина, П.Ф. Успенского и В.В. Файнберг о жизни и творчестве О.Э. Мандельштама. Особое внимание уделяется книге О.А. Лекманова² «Любовная лирика Мандельштама: единство, эволюция, адресаты», опубликованной в 2024 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» (серия «Научная библиотека»). В статье подробно описывается концепция автора, его методы, принципы отбора материала и работы с ним, композиция книги и авторские интерпретации стихотворений поэта.

Ключевые слова: О.Э. Мандельштам; биография; поэзия XX века; любовная лирика.

Для цитирования: Кудалина А.А. Осип Мандельштам в малых и больших зеркалах новейших русскоязычных исследований (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 143–153. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.09

Получена: 05.05.2025

Принята к печати: 31.05.2025

KUDALINA A.A.³ Osip Mandelstam in the small and large mirrors of the latest Russian-language studies (Review article)

¹ Кудалина Анна Алексеевна – младший научный сотрудник отдела литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам РАН; ORCID: 0009-0002-0952-3396; Annkudalina000@gmail.com

² Признан Минюстом РФ иностранным агентом. – *Прим. ред.*

³ Kudalina Anna Alekseevna – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0009-0002-0952-3396; Annkudalina000@gmail.com

Abstract. The review article examines the books by E.Yu. Glazova, G.A. Morev, V.P. Moskovin, P.F. Uspensky and V.V. Fainberg published over the past six years about the life and work of O.E. Mandelstam. Particular attention is paid to the book by O.A. Lekmanov *Mandelstam's Love Lyrics: Unity, Evolution, Addressees*, published in 2024 by the New Literary Review Publishing House (Scientific Library Series). The article describes in detail the author's concept, his methods, principles of selecting and working with material, the composition of the book and the author's interpretations of the poet's poems.

Keywords: O.E. Mandelstam; biography; poetry of the XX century; love lyrics.

To cite this article: Kudalina, Anna A. "Osip Mandelstam in the small and large mirrors of the latest Russian-language studies (Review article)", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 3, 2025, pp. 143–153. DOI: 10.31249/lit/2025.03.09 (In Russian)

Received: 05.05.2025

Accepted: 31.05.2025

Изучение творчества и жизни Мандельштама остается одним из актуальных направлений исследования в современном отечественном литературоведении.

Мандельштамоведение характеризуется богатством методов: от «традиционных» попыток изучения биографии и применения биографического метода для анализа конкретных поэтических текстов до имманентных или «формальных» методов, которые практически исключают прицельную работу с биографией. В обзорной статье мы остановимся лишь на нескольких исследованиях, вышедших за последние шесть лет, которые демонстрируют разнообразие методов и подходов к анализу поэзии и прозы О. Мандельштама.

Е.Ю. Глазова в книге «Метаморфоза слова. Теоретическая мысль Осипа Мандельштама» (Издательский Дом ЯСК, 2019 г.) [Глазова, 2019] изучает корпус эссеистики Мандельштама, в котором сформулированы его взгляды на поэзию и поэтическое творчество в целом: «Предлагаемый нами анализ прозы поэта – поиск новых подходов к Мандельштаму-теоретику. Конечная цель данного исследования – вернуть Мандельштаму по праву принадлежащее ему место в современном филологическом знании, в дебатах о сущности поэтического текста и художественного опыта в

целом» [Глазова, 2019, с. 16]. Исследовательница обращается к эссе Мандельштама, среди которых особую роль играет «Разговор о Данте» – ключевой текст для выявления особенностей восприятия О.Э. Мандельштамом самой сущности процесса и интерпретации поэтического творчества. Теоретические установки поэта вписываются ею в контекст гуманитарного знания как современной ему эпохи (в частности, в книге идет речь и об отношении поэта к формальной школе), так и последующих десятилетий. Например, в VI главе «Теоретические открытия Мандельштама» в разделе «Мандельштам и постструктурализм. Предварительные замечания о принадлежности Мандельштама к определенному течению теоретической мысли» утверждается, в частности, что некоторые положения об авторстве, включенные в «Разговор о Данте», можно сопоставить даже с концепцией «смерти автора» Р. Барта [Глазова, 2019, с. 188, 194–195]. Так что Мандельштам «теоретик», каким он изображается в данной книге, «предвосхищает» и некоторые теории, сформулированные спустя десятилетия.

В книге «К русской речи : Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама» («Новое литературное обозрение», 2024 г.) [Успенский, Файнберг, 2024] П.Ф. Успенский и В.В. Файнберг утверждают, что исследователи творчества О.Э. Мандельштама порой намеренно описывают его стихотворения как «темные» и зачастую не поддающиеся анализу и интерпретации: «Складывается впечатление, что выявление “тайнописи” мандельштамовской лирики дает сообществу возможность почувствовать коллективную идентичность, пережить радость разговора на одном языке, или, чуть более научно: легитимировать собственные практики чтения стихов» [Успенский, Файнберг, 2024, с. 9]. Авторы книги отмечают, что «среди унаследованных практик толкования стихов поэта выделяются две ключевые: семантическая и интертекстуальная (в исследованиях они иногда переплетаются, но для ясности мы считаем нужным их разделять)» [Успенский, Файнберг, 2024, с. 10]. Критика П.Ф. Успенского и В.В. Файнберг направлена на интертекстуальный подход к анализу творчества О. Мандельштама, в то время как сами авторы придерживаются семантического подхода и демонстрируют, каким образом можно его применить к анализу семантики и идиоматики поэтического языка: «...если что и предлагать взамен интертекстуальности, так это анализ языка и анализ смысла на лингвистической основе» [Успенский, Файнберг, 2024, с. 38].

Примером представления о творчестве О. Мандельштама как полном темных и трудно поддающихся трактовке мест является книга В.П. Московина «Поэтика неясности. Комментарии и расшифровка темных мест в стихотворных текстах О. Мандельштама» («Флинта», 2021 г.) [Московин, 2021]. Исследователь, во-первых, определяет «источники» этой сложности – от семантического аспекта до фонетики [Московин, 2021, с. 10], а во-вторых, комментирует и проясняет некоторые сложные (или не получившие должного внимания других исследователей) строки стихотворений О. Мандельштама.

На фоне упомянутых выше исследований, авторы которых останавливались на изучении и интерпретации прозаических и поэтических текстов О. Мандельштама, выделяется вышедшая в 2022 г. в «Новом издательстве» книга Г.А. Морева «Осип Мандельштам: Фрагменты литературной биографии (1920–1930-е годы)» [Морев, 2022]. Ученый исследует «литературное поведение» О. Мандельштама в первые советские десятилетия, поэтому в книге практически отсутствует анализ стихотворений поэта, а свою цель исследователь формулирует так: «Назрела, с нашей точки зрения, необходимость реконструкции и реинтерпретации на основе широкой документальной базы ключевых сюжетов мандельштамовского биографического текста советского периода» [Морев, 2022, с. 12–13]. Г.А. Морев изучает документы, статьи, воспоминания и письма, связанные с жизнью и творчеством О. Мандельштама, вписывая его деятельность как поэта, автора статей и переводчика в контекст «литературного быта» (Б.М. Эйхенбаум) эпохи 1920–1930-х годов. Особое внимание в книге уделяется периоду ссылки, «Воронежским тетрадам» («Начатые весной 1935 года стихи “Первой воронежской тетради” пишутся как идейный противовес антисталинским стихам, призванный аннигилировать их эффект» [Морев, 2022, с. 145]), стихам о Сталине, которые рассматриваются исследователем в качестве одной из стратегий литературного поведения О. Мандельштама.

Некоторые из названных выше подходов к изучению поэтики О. Мандельштама синтезирует О.А. Лекманов в книге «Любовная лирика Мандельштама: единство, эволюция, адресаты», которая вышла в 2024 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» [Лекманов, 2024].

О.А. Лекманов является авторитетным исследователем творчества Мандельштама, автором большого числа работ – от исследований биографии поэта до интерпретации его прозы и поэзии.

Последняя его книга «Любовная лирика Мандельштама: единство, эволюция, адресаты» сосредоточена на изучении аспектов биографии Мандельштама, связанных с любовными отношениями поэта. Автора интересует, каким образом этот опыт становился «материалом» поэзии Мандельштама на протяжении практически всей его жизни.

Исследование состоит из одиннадцати глав. Первая, вторая и четвертая главы («Останься пеной, Афродита» (1908–1911)), «Все движется любовью» (1912–1915)), «Сколько я принял смущенья, насады и горя» (1916–1917)) посвящены контексту создания и интерпретации тех стихотворений, в которых появляется тема любви, но, как показывает автор книги, либо конкретный «адресат»¹ стихотворения неизвестен, либо лишь угадывается (дочь купца Кушакова [Лекманов, 2024, с. 25–34]), либо же определяется, но Мандельштам ограничивается всего одним-двумя стихотворениями, посвященными данной женщине. Как, например, в случаях Веры Судейкиной («Золотистого меда струя из бутылки текла...»), Саломеи Андроникиной («Соломинка») и др. [Лекманов, 2024, с. 88–93, 82–85].

Третья глава, а также главы с пятой по одиннадцатую названы именами женщин, которым адресованы целые «серии» любовных стихотворений О. Мандельштама («Марина Цветаева (1916)», «Анна Ахматова (1911–1918)», «Надежда Мандельштам (1919–1938)», «Ольга Гильдебрандт-Арбенина (1920)», «Ольга Ваксель (1925)», «Мария Петровых (1933–1934)», «Наталья Штемпель (1936–1937)» и «Еликонида Попова (1937)»).

В «Заключении» сделаны некоторые обобщения о самых частотных мотивах, появляющихся в любовной лирике Мандельштама. Например: «подтема эротической любви как болезни» [Лекманов, 2024, с. 262], или «зима», которая послужила «календарным фоном для целых одиннадцати эротических стихотворений Мандельштама» [Лекманов, 2024, с. 263], и др. Приводятся и сведения о дальнейшей судьбе тех, кому поэт адресовал свои любовные стихотворения («Судьбы женщин, которым посвящал стихи Мандельштам, сложились по-разному» [Лекманов, 2024, с. 249]). Выбор подобной структуры, вероятно, объясняется стрем-

¹ Стоит отметить, что понятие адресата порой трактуется в книге расширительно. Не всегда адресат проявлен в тексте через обращения, указания на имя. Чаще всего под адресатом стихотворения понимается женщина, о которой или для которой предположительно писал стихотворение Мандельштам.

лением исследователя показать «эволюцию» любовной темы в лирике Мандельштама: от демонстративного отказа от любовной или «эротической» лирики в начале творческого пути до создания целых серий любовных стихотворений в дальнейшем.

О.А. Лекманов выбирает два основных метода работы: «Когда это позволяла сделать накопленная биографами Мандельштама информация, мы работали на стыке мотивного анализа и биографического метода» [Лекманов, 2024, с. 9]. Обстоятельства взаимоотношений поэта с теми женщинами, которым он посвящал «любовные» стихотворения, становятся в книге контекстом, направляющим исследователя в интерпретации поэтического материала. В свою очередь стихотворения выступают для автора книги источником, позволяющим реконструировать детали биографии поэта. Многие биографические подробности восстанавливаются О.А. Лекмановым в основном из писем и воспоминаний женщин, с которыми у поэта были любовные отношения (например, Надежды Мандельштам, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и др.).

В некоторых случаях О.А. Лекманов указывает, что те или иные подробности жизни Мандельштама (его взаимоотношения с женщинами, в частности) могли быть сознательно искажены авторами воспоминаний. Например, исследователь начинает главу «Ольга Ваксель (1925)» с сопоставления воспоминаний Н. Мандельштам об их с Осипом знакомстве и отношениях с О. Ваксель и версии этого знакомства в изложении самой О. Ваксель.

Расхождения выявляются по некоторым важным вопросам: «Радикально не совпадают в воспоминаниях вдовы Мандельштам и Ольги Ваксель описания развязки этой истории <...> Чья версия событий вызывает большее доверие? Утверждение Надежды Яковлевны о том, что после ее едва не свершившегося ухода к Татлину Мандельштам твердо и бесповоротно прервал все контакты с Ольгой Ваксель, – неправдиво. В дневнике Павла Лукницкого от 19 апреля 1925 года зафиксирован рассказ Ахматовой о том, как Мандельштам уже из Детского Села отлучался в Ленинград и там тайно встречался с Ваксель, причем узнала об этом Ахматова от жены поэта» [Лекманов, 2024, с. 174]. О.А. Лекманов указывает, что не только Н. Мандельштам могла сознательно искажать некоторые эпизоды прошлого в воспоминаниях, но и О. Ваксель не всегда хранила верность фактам: «Серьезные сомнения вызывает достоверность одного из финальных и психологически существенных пассажей мемуаров Ваксель об Осипе и Надежде Мандель-

штамах» [Лекманов, 2024, с. 177]. Таким образом, в книге не только анализируются поэтические тексты, но и производится работа по реконструкции биографического контекста и прояснению неизбежных в воспоминаниях, дневниках и письмах неточностей.

О.А. Лекманов использует эго-документы для того, чтобы определить предполагаемого «адресата» того или иного стихотворения О. Мандельштама и для интерпретации образов, которые поэт вводит для выражения любовной темы. Ярким примером может послужить логика анализа стихотворения «Когда Психея-жизнь...», посвященного, по мнению исследователя, О. Гильдебрандт-Арбениной. Сначала О.А. Лекманов отмечает, что «строгий отборщик вряд ли включил бы (это стихотворение. – А. К.) в разряд любовной лирики» [Лекманов, 2024, с. 145]. Однако оно все-таки определяется именно как «любовное», потому что в нем «есть заимствование сюжета у возлюбленной, о чем мы знаем из воспоминаний Гильдебрандт-Арбениной: “Что касается ‘Когда Психея-жизнь’, то это рассказ о моем представлении (Дантовского – нет, вернее, личного представления) о переходе на тот свет – роща с редкими деревьями”» [Лекманов, 2024, с. 145–146]. Основанием для причисления стихотворения к любовной¹ лирике является в данном случае воспоминание самой О. Гильдебрандт-Арбениной о том, что это стихотворение связано с сюжетом, которым она поделилась с О. Мандельштамом. Основываясь на этом фрагменте воспоминаний, О.А. Лекманов усматривает в строках этого стихотворения образ Гильдебрандт-Арбениной: «Наверное, поэтому в стихотворении так ярко отразился образ Ольги Гильдебрандт-Арбениной, какой ее видел Мандельштам. “Зеркальце”, “баночка духов”, “безделки” – все эти предметные мотивы представляют в стихотворении за ту легкую, если не сказать легкомысленную, но чрезвычайно обаятельную женщину, которой Ольга Гильдебрандт-Арбенина, по-видимому, была в молодости» [Лекманов, 2024, с. 146]. Речь идет о строках: «Кто держит зеркальце, кто баночку духов; / Душа ведь женщина, ей нравятся безделки». Если принимать во внимание, что в самом стихотворении и в отрывке из воспоминаний О. Гильдебрандт-Арбениной есть схожие образы (например, деревья), предположение о том, что в стихотворении О. Мандельштам изобразил именно ее, кажется основательным, отметим только, что немаловажно и то, что в этих строках пред-

¹ Или «эротической» – в книге не проясняется, чем все-таки эти «виды» отличаются друг от друга.

ставлено обобщение: лирический субъект предполагает, что *всем* женщинам «нравятся безделки», к которым и относятся упомянутые выше «зеркальце» и «баночка духов».

Таким образом, тезис о том, что в этом стихотворении «ярко отразился образ Ольги Гильдебрандт-Арбениной» [Лекманов, 2024, с. 146], действительно является демонстрацией чего-то «нового и до сих пор ускользавшего от самых проницательных исследователей мандельштамовского творчества» [Лекманов, 2024, с. 9].

Кроме того, интерпретация этого стихотворения наглядно показывает специфику биографического метода анализа художественного текста: вывод о том, что стихотворение является любовным, подтверждается через апелляцию к воспоминаниям предполагаемого адресата. Затем, исходя из этого предположения, все детали и образы стихотворения трактуются в известном направлении – как связанные с определенным женским образом, даже если это не очевидно при первом прочтении.

Помимо биографического метода О.А. Лекманов использует и «мотивный» метод анализа поэтического текста: сначала вычленяет некоторые повторяющиеся мотивы, характерные для любовного дискурса О. Мандельштама. Например, образ воды и мотив перемещения по воде [Лекманов, 2024, с. 264], образ глаз возлюбленной или ее рук [Лекманов, 2024, с. 265], «тема» рукоделия [Лекманов, 2024, с. 266]), а также некоторые особенности изображения («силуэт возлюбленной едва угадывается, а иногда само ее присутствие в жизни героя обозначается лишь намеком» [Лекманов, 2024, с. 36]) трактуются в исследовании как однозначно связанные с любовной темой. Затем, на основании присутствия того или иного мотива в стихотворении, делается вывод о его принадлежности именно к любовной лирике. В «Заключении», как было указано выше, автор приводит статистику распространенности мотивов в корпусе любовной лирики О. Мандельштама¹. Рассмотрим подробнее, каким образом происходит селекция художественного материала.

¹ Например: «Так в одиннадцати эротических стихотворениях Мандельштама упоминаются глаза (очи) возлюбленной <...> Склонность Мандельштама к разложению цельных предметных образов на составляющие элементы сказалась в том, что помимо глаз адресата в мандельштамовских любовных стихотворениях три раза упоминаются зрачки <...> и пять раз – ресницы» [Лекманов, 2024, с. 265].

Отталкиваясь от определения А.А. Веселовского, автор книги понимает любовную лирику так: «Материалом для анализа далее послужат стихотворения Мандельштама, в которых можно выявить слова-маркеры, традиционно используемые не только для воплощения любовной темы, но и для изображения привлекательной женщины (а в одном случае – мужчины). Такие стихотворения в этой книге и будут причисляться к любовной лирике Мандельштама» [Лекманов, 2024, с. 9]. Отметим, что в исследовании есть случаи, когда логика трактовки поэтического текста как любовного на основании использования определенного мотива почему-то отбрасывается ученым. В «Заключении» О.А. Лекманов утверждает, что «важнейшая деталь портрета в любовной лирике поэта, связанная с ключевой для эротических стихотворений Мандельштама темой касания, – это руки или рука адресата. Они изображаются и / или упоминаются в пятнадцати любовных мандельштамовских стихотворениях¹» [Лекманов, 2024, с. 265]. Но в данное перечисление не вошло, например, стихотворение 1911 г. «Как кони медленно ступают...», которое сам О.А. Лекманов упоминает в главе «Марина Цветаева (1916)» в контексте сравнения с более поздним стихотворением «На розвальнях, уложенных соломой» (1916)². В нем так же, как и в перечисленных выше пятнадцати стихотворениях, появляется образ рук и касания: «Горячей головы качанье / И нежный лед руки чужой», но почему-то это стихотворение не причисляется исследователем к любовной лирике (несмотря на то, что в стихотворении содержится эпитет «нежный»).

Подобный подход позволяет автору книги получить порой неожиданные выводы. Например, сопоставляя стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933) и «Мастерица виноватых взоров...» (1934), О.А. Лекманов отмечает сходство описания Сталина и адресата второго стихотворения, Марии Петровых: «Легко заметить, что в стихотворениях Мандельштама о диктаторе

¹ Их перечень приведен здесь же: «“Нежнее нежного...”, “Что музыка нежных...”, “Нету иного пути...”, “Не спрашивай: ты знаешь...”, “На перламутровый челнок...”, “От легкой жизни мы сошли с ума...”, “Кинематограф”, “Еще далёко асфodelей...”, “С розовой пеной усталости у мягких губ...”, “Когда Психея-жизнь спускается к теням...”, “За то, что я руки твои не сумел удержать...”, “В Петербурге мы сойдемся снова...”, “Жизнь упала, как зарница...”, “Твоим узким плечам под бичами краснеть...”, “Стансы”».

² Основанием для сравнения служит то, что в обоих стихотворениях присутствует образ долгой дороги: «Сравните, во всяком случае, с описанием долгой поездки в стихотворении Мандельштама 1911 года» [Лекманов, 2024, с. 62–63].

и о женщине, в которую он был влюблен, обнаруживается целый ряд перекликающихся мотивов. Это мотивы востока, казни, алого цвета (в стихотворении «Мы живем, под собою не чужа страны...» – «Что ни казнь у него – то малина») и, наконец, незвучащей речи («Наши речи за десять шагов не слышны» – «Не звучит уtoplеница-речь»). Объясняется это обилие переключек просто. Адресат стихотворения «Мастерица виноватых взоров...» в одной из своих ипостасей, подобно диктатору, уподобляется палачу, лишаящему жертву дара речи. Более интересный и сложный вопрос: разделяли ли Мандельштам со своими даже лучшими современниками экстаическое и почти эротическое чувство по отношению к Сталину?» [Лекманов, 2024, с. 211–212]. Предположение об «эротическом чувстве по отношению к Сталину», вероятно, возникает именно потому, что исследователь показывает некоторые пересечения образов и мотивов стихотворения «Мы живем, под собою не чужа страны...» и стихотворения «Мастерица виноватых взоров...», посвященного Марии Петровых. Таким образом, сочетание биографического и мотивного метода дает возможность исследователю не только взглянуть под другим углом на отдельные стихотворения О. Мандельштама, но и показать не слишком очевидные связи между ними.

В книге О.А. Лекманова «Любовная лирика Мандельштама: единство, эволюция, адресаты» выстраивается картина «эволюции», во-первых, отношения самого поэта к любовной лирике, а во-вторых, воплощения любовной темы – от самых ранних произведений до тех, что были написаны в последние годы жизни поэта. Через определение повторяющихся мотивов и выявление их в стихотворениях разных лет показывается и некоторое «единство» «любовной» или «эротической» поэзии Мандельштама. Несмотря на то, что выбранный исследователем подход несколько сужает границы возможной интерпретации (на что указывает и сам О.А. Лекманов [Лекманов, 2024, с. 9]), в книге представлены действительно оригинальные трактовки как отдельных стихотворений, так и в целом любовной лирики поэта.

Подводя итог, отметим, что подходы как к поэтическому творчеству, так и к эссеистике Мандельштама в современном литературоведении действительно отличаются многообразием, причем сам Мандельштам выступает в этих исследованиях в разных ипостасях: и как поэт, и как участник литературного процесса 1920–1930-х годов, и даже как теоретик, близкий к постструктурализму.

Список литературы

1. *Глазова Е.Ю.* Метаморфоза слова. Теоретическая мысль Осипа Мандельштама. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2019. – 336 с.
2. *Лекманов О.А.* Любовная лирика Мандельштама : единство, эволюция, адресаты. – Москва : Новое литературное обозрение, 2024. – 280 с.
3. *Морев Г.А.* Осип Мандельштам : фрагменты литературной биографии (1920–1930-е годы). – Москва : Новое издательство, 2022. – 220 с.
4. *Московин В.П.* Поэтика неясности. Комментарии и расшифровка темных мест в стихотворных текстах О. Мандельштама – Москва : Флинта, 2021. – 296 с.
5. *Успенский П.Ф., Файнберг В.В.* К русской речи : идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама. – Москва : Новое литературное обозрение, 2024. – 360 с.

Зарубежная литература

УДК 82-1/29

ОИ: 10.31249/lit/2025.03.10

КУРИЛОВ Д.О.¹ ТРАНСФОРМАЦИЯ СТРУКТУР ГОМЕРОВСКОГО ЭПОСА В «УЛИССЕ» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА[©]

Аннотация. В статье рассматриваются модификации некоторых структурно-композиционных и поэтико-повествовательных особенностей античного эпоса (формульность, составные эпитеты, «замалчивание» события) в модернистском эпосе XX века на материале избранных фрагментов «Одиссеи» Гомера и «Улисса» Дж. Джойса. В результате предпринятого сопоставительного анализа формулируется вывод о том, как специфическая модификация указанных формальных особенностей гомеровского эпоса оказывается связана с частными повествовательными задачами и глобальной творческой сверхзадачей Джойса-художника.

Ключевые слова: эпос; хронологическая несовместимость; замалчивание; формула; составной эпитет.

Для цитирования: Курилов Д.О. Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе» Джеймса Джойса // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 154–173. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.10

Поступила: 01.03.2025

Принята к печати: 31.05.2025

KURILOV D.O.² Transformation of structures of Homeric epic in James Joyce's *Ulysses*[©]

¹ **Курилов Дмитрий Олегович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и типологии филологического факультета Воронежского государственного университета;

© Курилов Д.О., 2025

² **Kurilov Dmitriy Olegovitch** – PhD in Philology, associate professor at the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University;

© Kurilov D.O., 2025

Abstract. The article considers modifications of certain structural-compositional and poetic-narrative features of the ancient epic (narrative formulas, compound epithets, “silencing” of the event) in the modernist epic of the twentieth century basing on selected fragments of *The Odyssey* by Homer and *Ulysses* by J. Joyce. The conducted comparative analysis reveals how specific modification of Homeric formal features corresponds to Joyce’s particular narrative objectives and general artistic mission.

Keywords: epic; chronological incompatibility; silencing; (narrative) formula; compound epithet.

To cite this article: Kurilov, Dmitriy O. “Transformation of structures of Homeric epic in James Joyce’s *Ulysses*”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2025, pp. 154–173. DOI: 10.31249/lit/2025.03.10 (In Russian)

Received: 01.03.2024

Accepted: 31.05.2025

«Улисс» Джеймса Джойса – один из наиболее знаковых текстов новейшего времени, обращающихся к античному наследию. О параллелях – реальных и мнимых, – и сближениях – принципиальных и формальных – между джойсовским и гомеровским текстами обстоятельно и подробно писали многочисленные отечественные и зарубежные исследователи и комментаторы (см., напр., [Джойс, 1993, с. 551, 554; Arkins, 1999; Ellmann, 1977; Minta, 2007; Norris, 1991; Raleigh, 1977; Schork, 1998; Иванова, 2002]). Статус модернистского эпоса XX века, который приобрел этот роман («энциклопедии модернизма...», где автор, по словам Н.П. Михальской, «...создает модель мира и человека» [Михальская, Анкин, 1998, с. 341]), конечно, предполагает некоторую связь с эпико-мифологическими культурными схемами древности и классической культуры.

Однако в главном (то есть в том, как эти схемы адаптированы к новому материалу и ощущению действительности) Джойс-художник, по общему мнению исследователей, все же не столько следует традиционным эпическим правилам и формам (и в первую очередь это относится к непосредственно декларируемым соотношениям с композицией «Одиссеи»), сколько специфически разворачивает, а то и переворачивает эти схемы. Иногда они становятся предметом пародийного обыгрывания, инвертирования (так трактует С. Хоружий гомеровские «параллели» в «Улиссе»: «...“Улисс”

и “Телемак” не сходятся, а расстаются. ...“Пенелопа”... совершает... единственное деяние – измену. ...Трудно не заключить, что художнику была органически присуща «люциферова» тяга к... перевертыванию всех классических схем и парадигм» [Хоружий, 1993, с. 658]). По большей же части автор, сохраняя структурную рамку эпоса классического, наполняет ее иным содержанием и поэтикой (как склонен рассуждать о джойсовском прозаическом каноне и конкретно об «Улиссе», например, У. Эко: «...“Улисс” предстает как невероятный образ некоего мира, который почти чудом держится на несущих структурах старого мира, принятых в их формальном значении, но отвергнутых в их значении существенном» [Эко, 2006, с. 289]).

В тех же аспектах, где традиционная эпичность Джойсом не переводится в (пост-)модернистский код, а как бы «наследуется» – т.е. в тех случаях, когда, пусть и с «поправкой» на время, можно говорить о преемственности нового эпоса в отношении эпоса «традиционного» – исследователи (как отечественные, так и зарубежные) в большей степени указывают на универсалии. Отмечается охват жизненного материала, показ всего во всем, создание модели современного человека. Так, по словам Д. Гиффорда и Р. Сидмана, «...в гомеровской «Одиссее» мы следим за тем, как Одиссей возвращается на родину из похода на Трои, и вместе с тем – как его дожидается верная жена Пенелопа и мужает сын Телемак; в «Улиссе» мужает Стивен, Блум возвращается в родной дом, Молли принимает супруга в свое лоно, в Дублине же (подобно Итаке) еще раз (либо единственный раз за историю) устанавливается надлежащий порядок» [Gifford, Seidman, 2008, p. 2]. Кроме того, в прозе XX века отмечается возводимая именно к Гомеру традиция, «...которая побуждает романистов ограничивать действие больших романов одним или несколькими днями...» [Зарубежные писатели, 2003, с. 295]. На универсальный характер джойсовской эпопеи указывает и Р. Эллманн, подчеркивающий, что, по мысли самого творца, «...существо жизни с гомеровских времен до наших дней не изменилось – и существенные черты, определяющие наше сознание, должны быть такими же» [Joyce, 1985, p. 709].

В меньшей степени джойсоведы прослеживают конкретные поэтические техники, перенимаемые Джойсом-творцом из гомеровского художественного прецедента и интегрированные в собственный мир-текст. Сказанное, разумеется, надо понимать не в том смысле, что «Улисс» беден на технические изыски, и не в том,

что эта полистилистичность современной одиссеи мало изучена. Речь лишь о том, что источники тех многообразных экспериментов со словом и его художественными возможностями, которыми Джойс наполняет свой эпос нового времени, по большей части усматриваются критиками в литературе, современной автору (или, по крайней мере, в литературе сравнительно недавнего прошлого, – скажем, в комически переосмысливающих античные эпосы текстах Поупа, Свифта и Филдинга, как убедительно показывает Д. Норрис в [Norris, 1991, p. 72–73]); освоенный же и модернистски переосмысленный культурный опыт прошлого более отдаленного в основном сводится к аристотелевскому наследию, «инвентаризованному» средневековой схоластикой. У. Эко, весьма убедительно и всесторонне исследующий в своих «Поэтиках Джойса» не только эстетические направляющие художественной философии автора «Портрета...», «Улисса» и «Финнеганова помина» (в частности, идеи Фомы Аквинского, Джордано Бруно, Николая Кузанского), но и конкретные поэтические установки, создающие ткань джойсовского словотворчества (как, скажем, творческие принципы Ибсена, Флобера, Малларме), обосновывает тезис о принципиальной открытости джойсовских текстов множественным (по сути, неограниченным) интерпретациям. Однако и У. Эко, фактически констатирующий абсолютную «всеядность» джойсовского нарратива (в смысле способности подчинить собственному мега-тексту любой другой локальный нарратив, растворить в себе любой мыслимый дискурс) не устанавливает сколь-нибудь существенных связей между «Улиссом» и собственно поэтикой Гомера, ограничивая источники влияния на автора новой одиссеи, с одной стороны, Аквинатом и Вико, с другой же – относительно современными Джойсу романтико-символистскими и реалистическими (натуралистическими) коннотациями: «...Джойс дает нам произведение, выходящее за пределы его поэтики (и именно поэтому оказывающееся достаточно крепким для того, чтобы выдержать две, три, четыре поэтики...). В конечном счете... “Улисс” спасается именно как чисто повествовательное произведение, как эпический рассказ, и парадоксальным образом он выживает как пункт прибытия великой романтической традиции, как последний “хорошо сделанный” роман, последний великий театр, в котором человеческие фигуры, исторические события и целое общество движутся во всей полноте действия» [Эко, 2006, с. 297].

Не претендуя на глобальное «первопроходство», автор настоящей статьи хотел бы более подробно остановиться на трех

представляющихся существенными моментах преемственности джойсовского эпоса новейшего времени **именно** в отношении гомеровского прецедента в целом (и «Одиссеи» в частности) – и попытаться точнее раскрыть специфические принципы этой преемственности.

Первый из упомянутых моментов – **формульность**, раскрывающаяся в систематическом проведении характерных по лексическому наполнению и ритмометрическому строю описаний – образных пассажей, сопровождающих как движение сюжета, так и раскрытие действующих лиц в речи. В эпосе античном, служа своеобразными структурообразующими элементами текста, эти формулы-повторы регулярно возникают как в условно-авторском слове, так и – что особенно любопытно! – в речи персонажей, причем, единожды встретившись в слове одного из героев, они порой без ущерба для поэтической цельности и общей эпической тональности «перекочевывают» к другому. С.М. Боура, в частности, замечает о Гомере: «Трудно представить себе такую ситуацию, для которой у Гомера не существовало бы формульной строки или формульного отрывка. На них держится весь механизм повествования, формулы покрывают все звенья повествовательной структуры: речи, вопросы и ответы, наступление утра и ночи, сон и пробуждение, вооружение, выход кораблей в море и их причаливание к берегу, празднества и жертвоприношения, встречи и прощания, свадьбы и похороны» [Боура, 2002, с. 312]. В новейшем, модернистском эпическом опыте «Улисса» мы наблюдаем похожие «формульные» повторы элементов текста (описаний, речевых характеристик, устойчивых примет и деталей вещного мира). Задача их, однако, приведена в согласие с изменившимися принципами выразительности художественного слова. В одних случаях джойсовские «формулы» отмечают узловые – навязчивые – состояния героя – носителя сознания; в других, – скажем, в речи условного повествователя, – создают прихотливые сцепки-связки ассоциаций и, соответственно, дифференцируют образное и ритмическое движение текста (который Джойс-творец стремится наделить собственным бытием).

Рассмотрим, как функционируют отмеченные особенности организации повествования, на примерах из текстов обеих «одиссей»¹.

¹ Далее гомеровский текст дается в классическом переводе В. Жуковского, оригинальный джойсовский текст дублируется переводом В. Хинкиса и С. Хоружего.

*Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе»
Джеймса Джойса*

Вот во второй песни гомеровской «Одиссеи» Ментор, обращаясь к женихам Пенелопы, загостившимся в доме Одиссея, укрывает их – а купно с ними и всех сильных мира сего – в забвении правил приличия:

...Тогда поднялся неизменный
Спутник и друг Одиссея, царя беспорочного, Ментор.

<...>

...И полный

Мыслей благих, обратясь к согражданам, так им сказал он:
“Выслушать слово мое приглашаю вас, люди Итаки:
**Кротким, благим и приветливым быть уж вперед ни единый
Царь скиптоносный не должен, но, правду из сердца изгнавши,
Каждый пускай притесняет людей, беззаконствуя смело,
Если могли вы забыть Одиссея, который был нашим
Добрым царем и народ свой любил, как отец благодушный.**
Нужды мне нет обвинять женихов необузданно-дерзких
В том, что они, самовластвуя здесь, замышляют худое”

[Гомер, 1985, с. 30].

В пятой песни мы слышим те же слова из уст Афины, обращающейся к сонму богов-олимпийцев:

Стала Афина рассказывать им о бедах Одиссея,
В сердце тревожась долгой неволей его у Калипсо:
“Зевс, наш отец и владыка, блаженные, вечные боги,
**Кротким, благим и приветливым быть уж теперь ни единый
Царь скиптоносный не должен, но, правду из сердца изгнавши,
Каждый пускай притесняет людей, беззаконствуя смело, –
Если могли вы забыть Одиссея, который был добрым,
Мудрым царем и народ свой любил, как отец благодушный;**
Брошенный бурей на остров, он горе великое терпит
В светлом жилище могучей богини Калипсо, насильно
Им овладевшей; и путь для него уничтожен возвратный...”

[Гомер, 1985, с. 66 – 67].

Почему же Афина «крадет» слова Ментора?

Античному – как, вероятно, и в принципе древне-эпическому – сознанию, не ощущающему необходимости в индивидуализации речи, в концептуализации субъектности как таковой, – не представляется «натяжкой» переход слова от одного носителя к другому: носители эпического дискурса условны и не важны, важен сам эпический дискурс и цельность мира в его прошлом, настоящем и будущем, этим дискурсом постулируемая, или, по выражению В. Вахрушева, «...текучесть человеческой природы, ее

способность к метаморфозам в вечном поиске все новых сторон бытия» [Зарубежные писатели, 2003, с. 298]. Вследствие этой «текучести», специфически синкретичной онтологии слова и мира, впечатляюще выраженной в древнегреческом гекзаметре, «...все герои Гомера живут в особом поэтическом хронотопе, где находят разрешение многие... противоречия бытия, где уравниваются перед лицом Судьбы, общей для всех смертных, высокое и низкое, цари и рабы, война и мир...» [Зарубежные писатели, 2003, с. 296–297]. Боги у Гомера в принципе легко и охотно принимают облик героев, чтобы «от их лица» поучаствовать в событиях – та же Афина в иные моменты действия становится то Ментором, то Ментесом, то передает ободряющие слова Пенелопе через сотворенный своим волшебством призрак Ифтимы, – в этом смысле «заимствование» речи одним героем у другого, «минуя» магию, можно трактовать просто как обнажение повествовательного приема.

А вот в джойсовском мифе (по-своему пересоздающем «универсалию» жизни и человека... в которой претворяются извечные начала бытия» [Михальская, Аникин, 1998, с. 356]) Стивен-«Телемак» в очередной раз возвращается мыслями к образу умершей матери, зависимость от которой (и вину перед которой) он никак не в силах избыть:

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. **Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown grave-clothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes.** Across the threadbare cuffed edge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the well-fed voice beside him [Joyce, 1985, p. 11–12].

Memories beset his brooding brain. Her glass of water from the kitchen tap when she had approached the sacrament. A cored apple, filled with brown sugar, roasting for her at the hob on a dark autumn evening. Her shapely fingernails reddened by the blood of squashed lice from the children's shirts.

In a dream, silently, she had come to him, her wasted body within its loose graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath bent over him with mute secret words, a faint odour of wetted ashes [Joyce, 1985, p. 16]¹.

¹ «Стивен, поставив локоть на шершавый гранит, подперев лоб ладонью, неподвижно смотрел на обтерханные края своего черного лоснистого рукава.

В примерах, приведенных выше, формула, номинально строясь в вербальном плане автора, по большому счету, не покидает пределов слова и сознания героя. Напевный и размеренный строй формульного пассажи, поданного с сохранением эпического третьего лица, не диссонирует с ритмом и фактурой мыслительного процесса – работы сознания – протагониста, который задуман автором (и соответственно, раскрывается читателю) как человек с развитым образным мышлением, интеллектуальный, чуткий к звуковой стороне слова. По этой причине «мыслеслово» героя, не требуя «транспозиционных» усилий со стороны читателя, встраивается в глобальный эпический текст, и простой организации повествования в несобственно-прямой речи оказывается достаточно, чтобы преодолеть условную границу между сознаниями фиктивного (героя) и фактического (автора-повествователя) субъектов речи.

Но еще более примечательны и, в силу того, показательны как момент преемственности между античной эпической традицией и радикальным джойсовским словотворчеством те случаи, когда формула в джойсовском мире-тексте, как и в гомеровской эпосе, *буквально* переходит из уст в уста и из сознания в сознание, демонстрируя читателю двадцатого – двадцать первого столетий, что субъект речи – факультативен, а первичен – Логос.

Sargent who alone had lingered came forward slowly, showing an open copy-book. His **tangled hair** and scraggy neck gave witness of unreadiness and through his misty glasses weak eyes looked up pleading. On his cheek, dull and bloodless, a soft stain of ink lay, dateshaped, recent and damp as **a snail's bed** [Joyce, 1985, p. 33]¹.

Боль, что не была еще болью любви, саднила сердце его. **Во сне, безмолвно, она явилась ему после смерти, ее иссохшее тело в темных погребальных одеждах окружал запах воска и розового дерева, а дыхание, когда она с немым уклоном склонилась над ним, веяло сыростью могильного тлена.** Поверх ветхой манжеты он видел море, которое сытый голос превозносил как великую и нежную мать» [Джойс, 1993, с. 9].

«Скорбные воспоминания осаждают его разум. Стакан воды из крана на кухне, когда она собиралась к причастию. Яблоко с сахаром внутри, испеченное для нее на плите в темный осенний вечер. Ее изящные ногти, окрашенные кровью вшей с детских рубашонок.

Во сне, безмолвно, она явилась ему, ее иссохшее тело в темных погребальных одеждах окружал запах воска и розового дерева, ее дыхание, когда она склонилась над ним с неслышными тайными словами, веяло сыростью могильного тлена» [Джойс, 1993, с. 12].

¹ «Сарджент, единственный, кто остался, медленно подошел, протягивая раскрытую тетрадь. Его **спутанные волосы** и тощая шея выдавали явную него-

Наличие в описании глаголов в третьем лице единственного числа, развернутые синтагмы, эпическая плавность повествования, достигаемая постпозицией обстоятельства-эпитета по отношению к глаголу (также своего рода стилизация под слог гомеровских поэм) – несомненные приметы присутствия повествователя, сохраняющего дистанцию как от героя, так и от читателя, и это *ему* чернильное пятно на щеке ученика «кажется» похожим на слизня.

Но вот текст переводится в перспективу протагониста (в данном случае – Стивена). Глаголы исчезают, уступая место прямым «этюдным» номинациям и атрибутам – однако сами эти словесные «краски» словно выхвачены сознанием героя из предшествующего слова автора-повествователя:

Ugly and futile: lean neck and **tangled hair** and a stain of ink, **a snail's bed**. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him under foot, a squashed **boneless snail** [Joyce, 1985, p. 33]¹.

Здесь уже – поток сознания, не условно-авторская, а самая что ни на есть прямая (хоть и внутренняя) речь героя – но, при том, все такая же неотторгаемая часть обще-эпического мира-текста. Неопределенное местоимение «someone» (в переводе удачно переданное через субстантивированное «какая-то» вне привязки к определяемому субъекту), членение структур, производящее впечатление отрывистости, тезисности – очевидные маркеры речи героя, его внутреннего монолога, в который он при этом с готовностью включает авторские формулы, – и они оказываются не менее на своем месте, чем речь Афины в устах Ментора: сравнение чернильного пятна со слизнем, как бы «позаимствованное» из недавнего условно-авторского пассажа, вполне органически, аутентично существует в перспективе сознания Стивена и его слове.

Таким образом, в конечном счете формульные «репризы» и «вариации» у Джойса служат созданию эффекта автономного сло-

товность, слабые глаза в запотевших очках глядели просяще. На блеклой бескровной щеке расплылось чернильное пятно в форме финика, еще свежее и влажное, **как след слизня**» [Джойс, 1993, с. 25].

¹ «Уродлив и бестолков: худая шея, **спутанные волосы**, пятно на щеке – **след слизня**. Но ведь какая-то любила его, выносила под сердцем, нянчила на руках. Если бы не она, мир в своей гонке давно подмял бы его, растоптал, **словно бескостого слизня**» [Джойс, 1993, с. 25].

ва – то есть слова, не «закрепленного» за определенным носителем речи и сознания, а свободно меняющего лики и формы (и в этом качестве парадоксально «воскрешающего» архаичный гомеровский протеизм).

Вторым специфическим моментом общности древнего и новейшего эпических миров-текстов оказываются **составные эпитеты**, которые в «Илиаде» и «Одиссее» суть неотъемлемая часть поэтического кода, устойчивая атрибуция образа (и в этом плане они аналогичны рассмотренным выше формулам, только появляются в микроконтексте: «розовоперстая Эос», «Одиссей хитроумный», «Зевс тучегонитель» и пр.); в «Улиссе» же это – средство диалога с традицией и одновременно инструмент расширения выразительных возможностей языка.

Функций, которым подчинено образование и «проведение» по тексту «Улисса» составных эпитетов (и аналогичных им образных номинаций и атрибуций), по меньшей мере, две.

Первая – это, очевидным образом, игровая, – то есть, пародийная, – имитация художественных особенностей гомеровского эпоса. В частности, составные эпитеты используются в описаниях и оценках, даваемых автором-повествователем (равным образом – в подаваемых из перспективы сознания Стивена) для вышучивания определенных эллинистических гипертрофий кельтского возрождения, одним из адептов которого косвенно рисуется Бык Маллиган – друг-завистник героя (что справедливо отмечается, в частности, Р. Элманном, напр., в [Ellmann, 1977, p. 570]). Такие случаи вполне прозрачны стилистически, и их возникновение в тексте, как правило, читателю «разгадывать» не нужно. Либо это слегка иронизирует автор, либо герой (Стивен), либо оба вместе:

Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide [Joyce, 1985, p. 15]¹.

He capered before them down towards the **fortyfoot** hole, fluttering his **wing-like** hands, leaping nimbly, Mercury's hat quivering in the fresh wind that bore back to them his brief **birdlike** cries [Joyce, 1985, p. 25]².

¹ «Слитносплетенных словес словно волн **белогрудых** мерцанье [Джойс, 1993, с. 12].

² Выделывая антраша, он подвигался на их глазах к **сорокафутовому** провалу, махая **крылоподобными** руками, легко подсакивая, и шляпа ветренника колыхалась на свежем ветру, доносившем до них его отрывистые **птичьи** (более эквивалентно оригинальному словообразованию было бы: «птицеподобные». – Д. К.) крики [Джойс, 1993, с. 19].

Mulligan will dub me a new name: the **bullockbefriending** bard [Joyce, 1985, p. 42]¹.

Вторая функция непосредственно связана с задачей показать работу сознания персонажа средствами несобственно-прямой речи (в том числе в потоке сознания, когда образные характеристики объектов окружающей действительности представляются в тексте как бы «на границе» внутренней речи и речи произнесенной в нерасчлененном, «сплавленном», «полувербализованном» виде). И здесь в тексте, сочетающем голоса, точки зрения и речевые характеристики, открывается поле для языкового эксперимента, который Джойса-творца занимает уже «всерьез» и для успешного проведения которого простой стилизации «под Гомера» ему явно недостаточно. Проникновение таких сложно-образованных построений, как составные эпитеты (либо квази-идиоматические номинативные и атрибутивные сочетания, функционально с ними сходные) во внутренний монолог Блума, более того – подчас навязчивое их в нем присутствие невозможно списать на культурный «бэкграунд» или поэтическое чутье (которых «великому мещанину» Блуму, дублинскому рекламному агенту, явно иметь «не положено» – по крайней мере, в стивеновых масштабах), – а стало быть, требуют особой мотивировки со стороны момента действия или (что гораздо актуальнее для автора и действеннее для текста) со стороны глобальной философии языка, которую, собственно, и призван воплотить «Улисс», отталкиваясь от парадигмы «Одиссеи» лишь формально, а по существу – опровергая повествовательную условность не только эпоса древнейшего, но и любого повествования.

Mourners came out through the gates: woman and a girl. **Leanjawed** harpy, hard woman at a bargain, her bonnet awry [Joyce, 1985, p. 103].

Grafton street **gay with housed awnings** lured his senses. Muslin prints, **silk, dames** and dowagers, jingle of harnesses, **hoofthuds lowringing** in the baking causeway. Thick feet that woman has in the white stockings. Hope the rain mucks them up on her. **Country bred chawbacon**. All the **beef to the heels** were in [Joyce, 1985, p. 167–168]².

¹ «Маллиган даст мне новое прозвище: **быколобивый** бард» [Джойс, 1993, с. 31]).

² «Из ворот выходили женщина и девочка в трауре. **Тонкогубая** гарпия, из жестких деловых баб, шляпка набок» [Джойс, 1993, с. 79].

<...>

Перевод В. Хинкиса и С. Хоружего, как в особенности можно видеть на последнем примере, «гомероподобен» еще более, чем оригинал – в русскоязычном тексте составные эпитеты возникают даже там, где в англоязычном автор вроде бы «обходится» свободными сочетаниями слов. Однако гомеровская стилизация здесь едва ли может быть поставлена в вину переводчикам; она не самоуправство, а точная стилистическая адаптация джойсовской словесной игры, поскольку сочетания слов, которыми Джойс-автор оркеструет повествование из перспективы сознания героя, «на деле» не такие уж и «свободные» – впечатление конструктивизма, эквивалентного «составленности», искусной сделанности гомеровских эпитетов, возникает в оригинальном тексте либо за счет монтажа регистров речи («**Grafton street gay with housed awnings lured his senses**»), либо за счет прихотливого жонглирования валентностями слов («**Muslin prints, silk, dames and dowagers**»), либо за счет эффектного контраста между семантической многозначностью и синтаксическим аналитизмом («...**beef to the heels were in**»). Заметим, как показательно соседствуют во внутреннем монологе Блума естественные для него речевые характеристики сниженно-разговорного тона («**Country bred chawbacon**» etc. – «**Чистопородная деревенщина**», «...толстомясые поприжаловали»), сложносоставность которых психологически и лингвистически «объективна», – и явные продукты нетривиального словотворчества, авангардность, лингвистическая изощренность которых, на первый взгляд, не очень мотивированы («**Leanjawed...**» – «**Тонкогубая...**»; «...**hoofhuds lowringing...**» – «...глухозвук стукопыт...»). Конечно, отчасти возникновение этих словообразов в сознании героя оправдано особенностями ситуации «за текстом»: герой устал и голоден, его сознание работает в заторможенном режиме, и поэтому приметы окружающей действительности, впечатления и раздражители наслаиваются друг на друга, смещаются к границе между речью внутренней и произнесенной. Но объяснение это нельзя признать полным, в чем убеждает сравнение со следующим фрагментом:

«Грэфтон-стрит **яркопестрыми** навесами дразнила чувства его. Набивной муслин, **шелколеди**, величественные матроны, звяканье сбруи и **глухозвук** стукопыт по раскаленным бульжникам. Какие толстые ноги у этой белой в чулках. Хорошо бы дождь заляпал их грязью. Чистопородная деревенщина. Все **толстомясые** поприжаловали» [Джойс, 1993, с. 128].

Hot fresh blood they prescribe for decline. Blood always needed. Insidious. Lick it up, **smoking hot, thick sugary**. Famished ghosts [Joyce, 1985, p. 171]¹.

Примечателен контраст между свернутостью, хаотической прерывистостью внутренней речи героя, строящейся как череда неполных предложений, и морфо-синтаксически экстенсивными, семантически весомыми составными определениями, самая образность которых по-гомеровски основательна.

В приведенных примерах «составленность» эпитетов (закономерным образом переходящая в сложносоставность слов) – это тоже особенность художественного кода, но уже не древне-эпического, в котором певцу-сказителю, скажем, «хитроумие» или «многострадальность» Одиссея мыслились неотъемлемыми чертами самого Одиссея – а потому и сопутствовали номинации героя регулярно и в любых ситуациях, – но кода «архетипического» в неклассическом смысле, структуралистского, использующего слово не для *отражения* объекта и его свойств, а для (пере-)создания объекта и его свойств. Слово и текст, как и в древнем эпосе (хоть и по другим причинам), оказываются важнее, чем носитель слова, будь то предъявитель текста или его получатель. Поэтому Джойс позволяет своим миметическим языковым конструктам возникать как в подготовленных к языковой игре сознаниях, так и в неподготовленных, – да и вообще вне сознаний, как происходит в поздних эпизодах «Улисса», где язык как будто оживает и ведет текст «сам от себя», а не от чьего-то лица. Блуму позволено подчас думать и «речепорождать» нестандартно, потому что в нем как герое – не один лишь дублинский еврей-рекламщик, тяготящийся нереализованным отцовством и плотским вожделением, – но и античный Одиссей, гармонично наделенный как хитроумием, так и наивным лукавством; как отвагой, так и благоразумием; как поэтичностью, так и практицизмом; как женолюбием, так и тоской по семейному очагу, – а заодно с Одиссеем – и Шекспир, и Гамлет, и вечный жид, и просто человек, который, как и все люди до, во время и после занят не имеющим конца возвратом к себе. Человек конкретный – как и человек вообще – есть сумма всех людей, и его опыт, непосредственно явленный в тексте, – это часть мира-текста, в котором

¹ «При чахотке прописывают свежую еще теплую кровь. Всегда нужна кровь. Подстерегающие. Лизать ее **жаркодымящуюся густоприторную**. Алчущие призраки» [Джойс, 1993, с. 131].

личность менее надежна, чем язык, через конкретную личность себя манифестирующий.

Наконец, **третий**, и самый любопытный, момент «родства» Джойса с Гомером – это своеобразное «замалчивание» события, в древнем эпическом повествовании связываемое с законом хронологической несовместимости (сформулированным Ф.Ф. Зелинским, по наблюдению которого в гомеровских текстах «...из двух параллельных действий одно совершенно пропускается, вследствие чего на том театре, где оно происходило, получается чувствительный пробел» [Зелинский, 2014, с. 446]), – в тексте «Улисса» же вызванное новыми, по сравнению с романом классическим, задачами драматизации романа, которые берется решать Джойс-повествователь, – в начальных эпизодах «Улисса» еще ощущаемый в тексте, но изыскивающий способы «спрятаться» за персонажами.

Вот как автор-повествователь в «Улиссе» неожиданно демонстрирует нам своеобразное «неумение» (нежелание?) рассказывать о событиях, происходящих *синхронно* (или практически синхронно – настолько, насколько синхронными могут считаться *мысль* и перевод ее в *речь*):

Mr Bloom halted behind the foreman's spare body, admiring a glossy crown.

<...>

Nature notes. Cartoons. Phil Blake's weekly Pat and Bull story. Uncle' Toby's page for tiny tots. Country bumpkin's queries. Dear Mr Editor, what is a good cure for flatulence? I'd like that part. Learn a lot teaching others. The personal note M.A.P. Mainly all pictures. Shapely bathers on golden strand. World's biggest balloon. Double marriage of sisters celebrated. Two bridegrooms laughing heartily at each other. Cuprini too, printer. More Irish than the Irish.

The machines clanked in threefour time. Thump, thump, thurap. Now if he got paralysed there and no one knew how to stop them they'd clank on and on the same, print it over and over and up and back. Monkeydoodle the whole thing. Want a cool head.

– Well, get it into the evening edition, councillor, Hynes said. Soon be calling him my lord mayor. Long John is backing him they say. The foreman, without answering, scribbled press on a corner of the sheet and made a sign to a typesetter. He handed the sheet silently over the dirty glass screen.

– Right: thanks, Hynes said moving off.

Mr Bloom stood in his way.

– If you want to draw the cashier is just going to lunch, he said, pointing backward with his thumb.

– Did you? Hynes asked.

– Mm, Mr Bloom said. Look sharp and you'll catch him.

– Thanks, old man, Hynes said. I'll tap him too.

He hurried on eagerly towards the Freeman's Journal.

Three bob I lent him in Meagher's. Three weeks. Third hint [Joyce, 1985, p. 120–121]¹.

Приведенный фрагмент любопытен в плане соотношения авторского слова и слова героя и ясно показывает условность потока сознания как средства самораскрытия сознания протагониста, – формально, по видимости, ведущего «собственную» повествовательную линию, на деле же, – по крайней мере, в начальных эпизодах «Улисса», пока Джойс-творец еще не «выпускает» слово «на свободу», – подчиняющегося «режиссуре» автора-повествователя,

¹ «Мистер Блум остановился за спиной шупловатого фактора, дивясь гладкоблестящей макушке.

<...>

Заметки о природе. Карикатуры. Очередная история Фила Блейка из серии про быка и Пэта. Страничка для малышей, сказки дядюшки Тоби. Вопросы деревенского простака. Господин Уважаемый Редактор, какое лучшее средство, когда пучит живот? В этом отделе я бы хотел, пожалуй. Уча других, кой-чему сам научишься. Светская хроника. К.О.К. Кругом одни картинки. Стройные купальщицы на золотом пляже. Самый большой воздушный шар в мире. Двойной праздник: общая свадьба у двух сестер. Два жениха глядят друг на дружку и хохочут. Купрани, печатник, он ведь тоже. Ирландец больше чем сами ирландцы.

Машины лязгали на счет три-четыре. Стук-стук-стук. А положим, вдруг у него удар и никто их не умеет остановить, тогда так и будут без конца лязгать и лязгать, печатать и печатать, туда-сюда, взад-вперед. Мартышкин труд. Тут надо хладнокровие.

– Давайте пустим это в вечерний выпуск, советник, – сказал Хайнс.

Скоро начнет его называть лорд-мэр. Говорят, Длинный Джон покровительствует ему.

Фактор молча нацарапал печатать в углу листа и сделал знак наборщику.

Все так же без единого слова он передал листок за грязную стеклянную перегородку.

– Прекрасно, благодарю, – сказал Хайнс и повернулся идти.

Мистер Блум преграждал ему путь.

– Если хотите получить деньги, то имейте в виду, кассир как раз уходит обедать, – сказал он, указывая себе за спину большим пальцем.

– А вы уже? – спросил Хайнс.

– Гм, – промычал мистер Блум. – Если вы поспешите, еще поймаете его.

– Спасибо, дружище, – сказал Хайнс. – Пойду и я его потрясу.

И он энергично устремился к редакции «Фрименс джорнэл».

Три шиллинга я ему одолжил у Маэра. Три недели прошло. И третий раз намекаю» [Джойс, 1993, с. 92].

который предоставляет героям право голоса отнюдь не тогда, когда этого «хотят» они, но тогда, когда это «в интересах» читателя. Причем в рассматриваемом фрагменте «драматургический» замысел автора – донести до читателя определенную информацию *не раньше* определенного момента действия – настолько важнее «права» героя на «свободу слова», что сам момент передачи герою слова выбран явно вопреки естественности речемыслительного процесса, – ведь реакция на стимул к когнитивной деятельности, посылаемый из окружающей действительности, должна бы предшествовать (или, если угодно, сопутствовать с минимальным запаздыванием) речепорождению, а не следовать за ним. Или, другими словами, «театры» (как выразился бы Ф.Ф. Зелинский) действий, – в данном случае, «театр» действия внешнего (речи) и внутреннего (мысли), – из синхронии переведены в диахронию; вдобавок предшествование передается как последствие.

В самом деле, внутреннее «проговаривание» Блумом фразы «Три шиллинга я ему одолжил у Маэра» (как, разумеется, и непосредственно развивающий эту фразу комментарий «Три недели прошло. И третий раз намекаю», – а, так вот в чем дело и вот почему он его не пускал!.. – наконец «соображает» читатель) никак не могли «случиться» в его потоке сознания *после* сцены пресловутого «намекания» героем Хайнсу на долг последнего, – но, в соответствии с «естественной» хронологией событий, должны были бы возникнуть в блумовом потоке сознания только *до* его диалога с должником. Однако автор не просто «включает» нас в сознание героя лишь после – а не во время! – увиденной со стороны сцены, он еще и «заставляет» героя как бы «задержаться» с фиксированием в собственном сознании первопричины самой сцены. Подобное наивное «припоминание» «пост-фактум» позволяет себе (в двенадцатой песни поэмы своего имени) Одиссей – эпический рассказчик, когда Гомер предоставляет ему право «самому» поведать царю феакийцев о своих злоключениях до того, как герой-скиталец оказался на острове нимфы Калипсо. Пересказывая историю рокового убийства священных коров («быков», если по Жуковскому) Гелиоса, которое совершили одиссеевы спутники на Тринакрии, пока он спал, – причем пересказывая с обстоятельностью и в пространственно-временной перспективе, невероятных в ситуации «выключенности» героя из события, – он, пытаясь оправдать свою осведомленность, как бы кстати вспоминает, что узнал обо всех печальных перипетиях святотатства уже позже, от самой Калипсо,

которой, в свою очередь, ранее поведал о случившемся Эрмий (Гермес).

Сладкий на вежды мне сон низвели нечувствительно боги.

Злое тогда Еврилох предложение спутникам сделал:

<...>

Выберем лучших быков в Гелиосовом стаде и в жертву
Здесь принесем их богам, беспредельного неба владыкам.
После – когда возвратимся в родную Итаку, воздвигнем
В честь Гелиоса, над нами ходящего бога, богатый
Храм и его дорогими дарами обильно украсим...

<...>

Так говорил Еврилох, и спутники с ним согласились.

Лучших тогда из быков Гелиосовых, вольно бродивших,
Взяли они – невдали корабля темноносого стадо
Жирных, огромнорогатых и лбистых быков там гуляло, –
Их обступили, безумцы; воззавши к богам олимпийским,
Листьев нарвали они с густоглавого дуба, ячменя
Боле в запасе на черном своем корабле не имея.

Кончив молитву, зарезав быков и содравши с них кожи,
Бедра они все отсекли, а кости, обвитые дважды
Жиром, кровавыми свежего мяса кусками обклали.

Но, не имея вина, возлиянье они совершили
Просто водою и бросили в жертвенный пламень утробу,
Бедра сожгли, остальное же, сладкой утробы отведав,
Всё изрубили на части и стали на вертелах жарить.

Тут улетел усладительный сон, мне ресницы смыкавший.

Я, пробудившись, пошел к кораблю на песчаное взморье
Шагом поспешным; когда ж к кораблю подходил, благовонным
Запахом пара мясного я был поражен; содрогнувшись,
Жалобный голос упрека вознес я к богам олимпийским:
“Зевс, наш отец и владыка, блаженные, вечные боги,
Вы на беду обольстительный сон низвели мне на вежды;
Спутники там без меня святотатное дело свершили”.

Тою порой о убийстве быков Гиперионов светлый
Сын извещен был Лампетией, длинноодеянной девой.

С гневом великим к бессмертным богам обратясь, он воскликнул:

“Зевс, наш отец и владыка, блаженные, вечные боги,

Жалуюсь вам на людей Одиссея, Лаэртова сына!

Дерзко они у меня умертвили быков, на которых

Так любовался всегда я – всходил ли на звездное небо,

С звездного ль неба сходил и к земле ниспускался.

Если же вами не будет наказано их святотатство,

В область Аида сойду я и буду светить для умерших”.

Гневному богу ответственал так тученосец Кронион:

“Гелиос, смело сияй для бессмертных богов и для смертных,

Року подвластных людей, на земле плодоносной живущих.

*Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе»
Джеймса Джойса*

Их я корабль чернобокий, низвергнувши пламенный гром свой,
В море широком на мелкие части разбить не замедлю”.
(Это мне было открыто Калипсой божественной; ей же
Все рассказал вестносец крылатый Кронионов, Эрмий.)

[Гомер, 1985, с. 157–159].

Однако читатель (слушатель?) эпической поэмы Гомера никак не может быть введен в заблуждение этим повествовательным лукавством итакийского царя (подобным лукавству ирландского мифотворца, делящегося словом с дублинским Улиссом): ведь об отплытии Одиссея с острова Калипсо, как и о состоявшемся ранее посещении ее Гермесом (передавшим нимфе повеление богов отпустить Одиссея на родину и ни словом не обмолвившимся об убийстве священных животных), мы уже знаем от самого слепого сказителя – автора поэмы об Одиссее, – а стало быть, знаем, что никаких дополнительных подробностей о событии, на тот момент уже прошлом, никто Одиссею сообщить не мог. Либо же их «сообщали» – но автор (на тот момент – «сам» Гомер) от нас это «скрыл».

Итак, общее у двух повествовательных ситуаций (в одиссеях прецедентной и новейшей) следующее: дискурсу приписано событие, которого в нем не могло быть в постулируемый момент времени; в одном случае, у Джойса-Блума, оно должно было случиться – и, вероятно, случилось – раньше, чем «уверяет» нас текст; в другом случае, с Гомером-Одиссеем, событие не происходит там и тогда, где и когда, согласно дальнейшему тексту, оно должно было произойти. И там («Одиссея») и тут («Улисс») событие истории (внешней – у Гомера и внутренней – у Джойса) *замалчивается*: в одном случае (у Гомера) – чтобы создать интригу, в другом (у Джойса) – чтобы ее не нарушить.

Как видим, Джойс не только наследует Гомеру, но и наполняет характерные для древнего эпоса структуры текста и приемы повествования новым пониманием словесного творчества и задач литературы – при этом изоморфность структур нарративных оказывается лучшим подтверждением инвариантности структур бытийных, онтологических. Полистильность, эклектическая тотальность мира-текста «Улисса» не восстает против «классичности» мира в гомеровском эпосе – но, напротив, органически из него выводится.

Любопытна характеристика поэтического языка гомеровских поэм, данная Н.И. Гнедичем, переводчиком «Илиады», которую приводит в своей вступительной статье к «Одиссее» А. Ней-

хардт: «Гомер не описывает предмета, но как бы ставит его перед глазами: вы его видите. Это волшебство производят простота и сила рассказа». И действительно, что бы ни описывал поэт, будь то изображения на знаменитом щите Ахилла, изготовленном для великого героя «Илиады» богом-кузнецом Гефестом, или медный топор с двумя лезвиями, крепко насаженный на ручку из твердой оливы, который дает нимфа Калипсо Одиссею для постройки плота, – все это как бы встает перед глазами читателя» [Гомер, 1985, с. 10].

Вспомним в этой связи, что именно замена рассказа показом явилась одной из принципиальных доминант литературы рубежа девятнадцатого – двадцатого столетий, занятой поисками новой выразительности языка; и модернисты, призывавшие в первой трети двадцатого века учиться у Достоевского, могли в поисках «жанра» обратиться и к значительно более отдаленным прецедентам, – а по Джойсу судя, и обратились, – дав исследователям-джойсоведам справедливые основания утверждать, что “gulf”, т.е. «пропасть» (по выражению С. Минты) между Джойсом и Гомером куда меньше, чем между «Одиссеей» и текстами Данте или даже Софокла [Minta, 2007, p. 94].

Таким образом, сопоставление избранных фрагментов текстов убеждает в том, что отмеченные особенности, характерные для гомеровского эпоса (хронологическая несовместимость, формульность и составные эпитеты, многие из которых имеют постоянный характер) не просто находят свое актуальное применение в джойсовской «одиссее» нового времени, но получают техническое развитие в контексте авторского замысла и существенно расширяют горизонты повествовательных возможностей романа.

Список литературы

1. *Боура С.М.* Героическая поэзия. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 808 с.
2. *Гомер.* Одиссея / пер. с древнегреч. В. Жуковского ; [предисл. А. Нейхардт ; примеч. С. Ошерова]. – Москва : Правда, 1985. – 320 с.
3. *Джойс Дж.* Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего ; прим. С. Хоружего. – Москва : Республика, 1993. – 672 с.
4. Зарубежные писатели. Библиографический словарь / под ред. Н.П. Михальской. – Москва : Дрофа, 2003 – 668 с.
5. *Зелинский Ф.Ф.* Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады // EINA1 : Проблемы философии и теологии. – 2014. – Т. 3, № 1/2 (5/6). – С. 432–446.

*Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе»
Джеймса Джойса*

6. *Иванова Ю.А.* Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»): дисс. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2002. – 188 с. – URL: <https://james-joyce.ru/articles/kategoriya-mifologicheskogo-vremeni.htm>
7. *Михальская Н.П., Аникин Г.В.* История английской литературы. – Москва: Издательский центр «Академия», 1998. – 516 с.
8. *Хоружий С.* Вместо послесловия. Комментарии // Джойс Дж. Улисс. – Москва: Республика, 1993. – С. 550–670.
9. *Эко У.* Поэтики Джойса. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. – 496 с.
10. *Arkins B.* Greek and Roman themes in Joyce. – Lewiston, N.Y.: E. Mellen press, 1999. – 197 p.
11. *Ellmann R.* Joyce and Homer // *Critical inquiry*. – 1977. – Vol. 3, N 3. – P. 567–82.
12. *Gifford D., Seidman R.* *Ulysses* annotated: notes for James Joyce's *Ulysses*. – 2 ed., rev. and enlarged by D. Gifford. – Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California press, 2008. – 645 p.
13. *Joyce J.* *Ulysses / the corrected text* edited by H.W. Gabler with W. Stepp and C. Melchior; with a new preface by R. Ellmann. – Harmondsworth: Penguin books in association with Bodley Head, 1985. – 720 p.
14. *Minta S.* Homer and Joyce: the case of Nausicaa // *Homer in the twentieth century: between World literature and the Western canon / ed. by B. Graziosi, E. Greenwood*. – Oxford; New York: Oxford univ. press, 2007. – P. 92–119.
15. *Norris D.* A clash of Titans: Joyce, Homer and the idea of epic // *Studies on Joyce's Ulysses / ed. by W. Hellegouarc'h, J. Genet*. – Caen: Presses universitaires de Caen, 1991. – P. 101–118.
16. *Raleigh J.H.* Bloom as a modern epic hero // *Critical Inquiry*. – 1977. – Vol. 3, N 3. – P. 583–598.
17. *Schork R.J.* Greek and Hellenic culture in Joyce. – Gainesville: UP of Florida, 1998. – xviii, 322 p.

АБИЛОВА Ф.А.¹ ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ДАФНЫ ДЮ МОРЬЕ. НОВЕЛЛА «НЕ ОГЛЯДЫВАЙСЯ»[©]

Аннотация. Дафна дю Морье – британская писательница, активно использующая в своем творчестве приемы, свойственные готической прозе. В соответствии с ними была создана новелла «Не оглядывайся», исследованию которой посвящена данная статья. Анализ новеллы обнаруживает следование готической эстетике, понимаемой, как изображение таинственного, атмосферы страха и ужаса, психологического состояния человека, оказавшегося в ситуации таинственной неопределенности. Суггестивность, ретардация, саспенс являются ключевыми элементами техники повествования. Показано, как реализуются, переосмысляются и трансформируются ключевые мотивы готического канона – пространство, концепция времени, способы создания суггестии. Готический топос создается архитектурой и каналами Венеции, формируя образ мрачного лабиринта; нелинейное движение времени усиливает значение этого образа; изменениям подвергается традиционная система образов. В новелле присутствуют разные по степени интенсивности и качеству переживания – от волнения до ужаса, которым соответствует техника повествования – от психологического триллера до саспенса, от *terror* до *horror*.

Ключевые слова: готический канон; суггестивность; страх; ужас; Венеция; лабиринт.

Для цитирования: Абилова Ф.А. Готическая эстетика Дафны дю Морье. Новелла «Не оглядывайся» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 174–185. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.11

Поступила: 01.09.2024

Принята к печати: 31.05.2025

¹ **Абилова Фируза Абуталибовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета; ORCID ID: 0000–0001–6920–5547, abilovafiruza@mail.ru;

© Абилова Ф.А., 2025

ABILOVA F.A.¹ The Gothic aesthetics of Daphne du Maurier. Short-story *Don't Look Now*[©]

Abstract. Daphne du Maurier is a British writer who actively uses techniques typical of Gothic prose in her work. In accordance with them, the short-story *Don't Look Now* was created, the study of which this article is devoted to. The analysis of the novel reveals adherence to Gothic aesthetics, understood as the depiction of the mysterious, the atmosphere of fear and horror, the psychological state of a person who finds himself in a situation of mysterious uncertainty. Suggestiveness, retardation, suspense are the key elements of storytelling technique. It is shown how the key motifs of the Gothic canon are realized, rethought and transformed – space, the concept of time, the ways of creating suggestion. The Gothic topos is created by the architecture and canals of Venice, forming the image of a gloomy labyrinth; the nonlinear movement of time enhances the significance of this image; the traditional system of images is subject to changes. The novel contains experiences of different intensity and quality – from excitement to horror, which correspond to the narrative technique – from psychological thriller to suspense, from terror to horror.

Keywords: Gothic canon; suggestiveness; fear; horror; Venice; labyrinth.

To cite this article: Abilova, Furuza A. “The Gothic aesthetics of Daphne du Maurier. Short-story *Don't Look Now*”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2025, pp. 174–185. DOI: 10.31249/lit/2025.03.11 (In Russian)

Received: 01.09.2024

Accepted: 31.05.2025

Литературная «готика», достигнув своего расцвета в Англии XVIII века и создав свой эстетический канон, стала основой для множества трансформаций в литературе последующих эпох. Его составляющими являются: ужасное как эстетическая категория, необъяснимые события, заставляющие признать загадочность бытия, создание атмосферы напряженного ожидания и страха при столкновении человека с чем-то неизвестным, пугающим, ирра-

¹ **Abilova Furuza Abutalibovna** – Candidate in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature of Dagestan State University; ORCID: 0000-0001-6920-5547, abilovafuruza@mail.ru

© Abilova F.A., 2025

циональным. «Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого», – писал Г. Лавкрафт в своем исследовании «Сверхъестественный ужас в литературе» [Лавкрафт, 2001, с. 407].

Именно в рамках жанров готической прозы были созданы наиболее подходящие приемы для передачи этого чувства. Один из наиболее действенных приемов – суггестия, не прямое изображение насилия и кровавых деталей, а всего лишь намек на них, передача смутного ощущения тревоги и таинственной опасности. Ужасное и страшное должно передаваться не с помощью натуралистических подробностей, а, как говорила А. Радклифф, одна из создательниц готического романа, суггестивным представлением пугающих явлений. Неясная идея, «если её должным образом передать, обладает большей силой воздействия, чем ясная», – писал Э. Бёрк, философ XVIII века [Бёрк, 1979, с. 155]. Он утверждал, что человек всегда тяготеет не только к прекрасному, но и к ужасному, ведь именно ужас является «самой сильной эмоцией, которую душа способна испытывать» [Бёрк, 1979, с. 76]. Система недомолвок, недоговоренностей усиливает драматизм повествования и обостряет восприятие читателя, который оказывается в атмосфере «таинственной неопределенности», высокого эмоционального напряжения и ожидания «неведомой опасности, которое доставляет читателю неизъяснимое эстетическое наслаждение» [Антонов, 2000, с. 19].

«Готика» не осталась принадлежностью прошлого, в литературе XX века ее элементы используются с разной степенью соответствия канону. Это пародия в литературе постмодернизма, клишированные образы и ситуации в массовой литературе. Немало разнообразных примеров готической прозы дает английская литература. «Использование “старых форм” по-новому – одно из условий существования зрелой литературы. Но в английской послевоенной литературе это явление, развивающееся по нарастающей, обрело характер принципа», – считает Н. Владимирова [Владимирова, 2001, с. 180]. Как пишет В. Каннингем, готика «отвоевывает литературное пространство так же решительно, как и в девятые годы двух предшествующих столетий. Можно сказать, что нашу литературу буквально преследуют готические кошмары» [Каннингем, 1995, с. 229]. Поэтому готические романы и рассказы появляются в творчестве А. Мёрдок, М. Эмиса, П. Акройда и других авторов.

Огромным успехом у читателей пользовалось творчество Дафны дю Морье (1907–1989). Ее романы и рассказы, сочетающие фантастическое и рациональное, глубокий психологизм и виртуозно выстроенную интригу, не раз экранизировались известными кинорежиссерами. Официальная, академическая критика долго не признавала ее как серьезного писателя, обвиняя в отсутствии в ее прозе интеллектуальной составляющей. Действительно, в свои романы и рассказы писательница часто включала элементы формульных жанров, таких как психологический триллер, любовный и детективный роман, удовлетворяя потребность человека в легком чтении на досуге. При этом, используя приемы массовой литературы, дю Морье, по словам М. Форстер, неукоснительно соблюдает «и строгие требования, предъявляемые “большой литературе”» [прив. по: Дю Морье, 2012, с. 6]. В конце концов необыкновенный талант писательницы был признан критиками.

Заметную роль в творчестве Д. дю Морье играют традиции готической литературы. Используемые ею универсальные элементы эстетического канона готической прозы – нагнетание тревоги, создание атмосферы тайны и страха, апелляция к чувству, а не к разуму – становятся средством конструирования психологической драмы. Классикой британской «готики» был признан ее самый известный роман «Ребекка».

В данной статье рассматривается динамика готических мотивов в новелле «Не оглядывайся» (*Don't Look Now*, 1971). Лора и Джон, семейная пара, прибыли в Венецию, чтобы приглушить отчаяние, не отпускающее женщину после смерти дочери. Необыкновенная красота Венеции, как надеется Джон, поможет жене справиться с депрессией. Но основное внимание сразу сосредотачивается на внутреннем состоянии Джона: в его душе поселяется тревога, вызванная встречей с сестрами-близнецами, одна из которых незрячая. В смутение и страх его повергает не видимая, понятная опасность, а ее загадочность, неясность, нематериальность – взгляд слепой женщины. Возможно, это просто взгляд незрячего человека, не направленный на кого-либо конкретно, но Джон воспринимает его как устремленный именно на него, и это его пугает: «Словно окаменев, он чувствовал, что не может сдвинуться с места, ощущение рокового исхода, надвигающейся трагедии охватило его» [Дю Морье, 2013, с. 118].

Однако это противопоставление реального и ирреального, привычного человеческого опыта и загадочного, необъяснимого не укладывается в традиционный готический конфликт злодея и

жертвы. Если учитывать гендер персонажей, то обычно в готическом романе злодей – мужчина, а главная героиня, преследуемая им молодая девушка, – жертва. В новелле дю Морье происходит трансформация этих образов: в качестве «невинной жертвы» выступает Джон, а роль демонического злодея играет женщина, знакомая с оккультными науками, способная видеть то, чего не видят другие. Эта женщина не преследует Джона, а пытается предупредить о грозящей ему опасности, но он этого не понимает и не доверяет ее спиритическим видениям: «Она обманщица, подумал он, она вовсе не слепая. Они обе мошенницы; в конце концов, вполне возможно, что это переодетые мужчины» [Дю Морье, 2013, с. 131].

Трансформации подвергается еще один образ. В новелле нет привидений, призраков и прочей потусторонней нечисти, которые пугают героев традиционных готических романов. Здесь появляется Кристина, умершая дочь Лоры и Джона, а вернее, – ее образ, который присутствует в разговорах, воспоминаниях, и ее «видит» слепая сестра-близнец во время своих сеансов «второго зрения». Несмотря на нетрадиционность этого детского образа, его функция типична для готики: он усиливает атмосферу страха, формирует чувство надвигающейся опасности. Именно Кристина в очередном видении незрячей женщины пытается сказать родителям, что им опасно оставаться в Венеции. Джон по-прежнему не верит предсказаниям, даже сделанным от имени дочери. Но вpletенный в повествование мотив угрозы уже держит читателя в напряжении, в предощущении чего-то захватывающего, заставляет работать его воображение.

Отличительной особенностью готического топоса является его пространственная организация. Традиционно пространство готического произведения – древний полуразрушенный замок со сложной архитектурной структурой, мрачный и таинственный. Место действия новеллы «Не оглядывайся» – Венеция. Вместо мрачного замкнутого пространства – изящные дворцы Венеции. Они «насыщены воздухом, готовы подняться с места стоянки и взлететь в небеса», – пишет П. Акройд в своей книге «Венеция. Прекрасный город» [Акройд, 2012, с. 88]. Здесь каналы вместо улиц, гондолы вместо автомобилей, Гранд Канал с водой бирюзового цвета. В новелле упоминаются реальные венецианские архитектурные шедевры – церкви, базилики, мосты, создавая иллюзию реальности происходящего.

Выбор места действия новеллы не покажется странным, если учесть, что важная составляющая образа Венеции – это так назы-

ваемая «венцианская готика», архитектурные сооружения на основе арочных форм, сочетающие элементы средневекового городского зодчества с элементами архитектуры арабского Востока. Впервые появившись «на фоне сияющего неба во всей своей красе», Венеция оборачивается мрачным лабиринтом, который формируют архитектура города и планировка венецианских каналов и улиц: «Перед ними расходились два канала, один сворачивал направо, другой налево, вдоль каждого тянулись узкие улочки. Джон остановился в нерешительности» [Дю Морье, 2013, с. 124–125].

Образ венецианского лабиринта создается с помощью пространственной перспективы, элементами которой являются, как уже было сказано, реальные архитектурные достопримечательности Венеции. Перечислены их названия, но отсутствуют описания их декоративных фасадов и архитектурных композиций. Именно таким, лишенным цвета, мрачным должен быть лабиринт, архетипом которого является кносский дворец царя Миноса.

Кроме каменных строений, всемирно известных архитектурных шедевров в формировании образа лабиринта принимает участие вода, венецианские каналы. Камень и вода – это два кода венецианского топоса. «Камни Венеции» – так назвал свою книгу Дж. Рескин. А книга П.А. Муратова «Образы Италии» открывается главой «Летейские воды». Эти две составляющие венецианского лабиринта – архитектура и вода – формируют готический топос новеллы.

Облик ночной Венеции уточняют детали лабиринта и усиливают тревожную атмосферу: «...во тьме, с кое-где светящимися фонарями, с закрытыми ставнями окнами домов и монотонно бьющейся о камни набережной водой, картина до неузнаваемости менялась и производила впечатление заброшенности, нищеты и убогости, а длинные, узкие лодки, стоявшие у скользких ступеней лестниц, напоминали гробы» [Дю Морье, 2013, с. 125]. Здесь первый раз появляется традиционный готический мотив преследования: Джон слышит таинственный крик и видит фигуру убегающей от преследователя девочки. Детский образ, появление смертельного мотива, монохромность пейзажа передают атмосферу страха и ужаса, обязательную для готического текста.

Следует отметить, что это единственный пейзаж в новелле. Даже эпизод отъезда Джона из Венеции по Гранд Каналу, заставляющий вспомнить аналогичный эпизод из новеллы Т. Манна и фильма Л. Висконти, не становится венецианской ведутой. Дю Морье перечисляет расположенные по берегам Канала известные

архитектурные шедевры Венеции, но внимание привлекает не к их богато украшенным фасадам, а к единственному красочному штриху, замеченному Джоном, – это «маленький *красный* домик с садом». А в следующий момент он увидит *красный* плащ Лоры, в котором она возвращается в Венецию на речном трамвае вместе с сестрами-близнецами, хотя в этот момент она должна быть в Лондоне, у заболевшего сына.

И далее сюжет разворачивается в пространстве сознания Джона. Пытаясь разобраться в происходящем, он постоянно возвращается к мысли о роли сестер-близнецов в жизни его семьи. Его внутреннее пространство начинает походить на лабиринт, что не может быть случайным. «Внутреннее пространство героя моделируется в соответствии с архитектурной спецификой готического топоса, оба пространства уподобляются друг другу», – пишет Г.В. Заломкина [Заломкина, 2003, с. 9].

Блуждание в пространстве сознания и города продолжает вызывать у Джона ощущение неведомой опасности. «Им овладело странное чувство нереальности. Что он здесь делает, какой в этом смысл? Лоры уже нет в Венеции, она исчезла, возможно, навсегда, с этими дьявольскими сестрами... Её след никогда не отыщется... Лучше отказаться, отказаться от бесполезных поисков...» [Дю Морье, 2013, с. 155].

Он всё же предпринимает попытки найти Лору. Действия Джона, разбитые на короткие эпизоды, подробно описывающие его возвращение в Венецию, встречу с обворованными соотечественниками, от которых он узнает о происходящих в городе убийствах, обращение в полицию и допросы в полиции, поиски сестер-близнецов, – всё это не что иное, как ретардация. Этот композиционный прием замедляет темп повествования и направляет внимание читателя на пространство сознания Джона. По словам Г.Р. Яусса, текст «задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии» [Яусс, 2004, с. 196]. Благодаря этому свойству литературного произведения у читателя складывается определенная картина изображаемого, и он может предвосхищать события, предугадывать движение сюжета, тем самым формируя свой горизонт ожидания. Возможно, читатель соглашается с Джоном, и тогда он просто ждет завершения истории.

Успокоившийся было ритм повествования ломает разговор с Лорой по телефону: она жива, она в Лондоне, сын Джонни выздо-

равливает после операции. Разрушив горизонт ожидания читателя и пустив его по ложному пути, дю Морье направляет действие к развязке. И уже никаких «задержек», ретардаций, действие стремительно движется к финалу.

В качестве основы любого художественного текста Ю. Лотман выделяет «принцип бинарной семантической оппозиции», которая реализуется в форме открытого и замкнутого пространства. «Классификационная граница между противопоставленными мирами получает признаки пространственной черты – Леты, отделяющей живых от мертвых» [Лотман, 1970, с. 287]. Пересечение этой границы сворачивает движение сюжета вглубь, приводя к предсказуемым последствиям.

На пересечении героем этой пограничной черты строится финал новеллы Д. дю Морье «Не оглядывайся». Попытки сестер объяснить появление Лоры вместе с ними на речном трамвае не привели к пониманию, очередное невнятное предостережение слепой просто не было принято во внимание. Очевиден прием саспенса, когда неведомое нагнетает страх и заставляет читателя ожидать следующих шагов героя произведения. После встречи с сестрами Джон направился в гостиницу, но запутался в лабиринте, из которого однажды удалось выбраться: «Площадь с обязательной церковью в одном конце была безлюдна. Он не помнил, какой дорогой они шли из управления полиции, кажется, там было много поворотов... Нет ли там дальше переулка? Он пошел по нему, но на полпути засомневался. Похоже, не то, хотя место это почему-то казалось ему знакомым» [Дю Морье, 2013, с. 174].

В ночном лабиринте Венеции он опять увидел фигуру девочки, которая, как ему кажется, убегает от преследователя. Он вспомнил крик прошлой ночью, детскую фигуру, мысленно связал убийства, о которых говорили в городе, и ужас преследуемого ребенка. Попытка спасти девочку заставила его перейти границу: «...он последовал за ней вниз по ступеньками и проскочил в подвальную дверь», и оказался в замкнутом пространстве, из которого нет выхода. Здесь он столкнулся со страшным явлением: «Это был не ребенок, а маленькая плотная женщина-карлица около трех футов ростом с огромной квадратной головой взрослого человека...» [Дю Морье, 2013, с. 177]. Готический ужас получает художественное воплощение, погружая читателя в шоковое состояние.

Исчерпана событийная часть новеллы, продолжение уже невозможно, соответственно завершено построение произведения. «Завершенность романной композиции – характерный признак

“готического романа”», – пишет Вл. Луков [Луков, 2006, с. 273]. Как показывает анализ новеллы Д. дю Морье, не только романа.

Эстетика пугающего и ужасного распространяется и на концепцию времени. Для классического готического романа было характерно обращение к условному прошлому. Это не обязательно, считает У. Эко: «...важно только разворачиваться не “сейчас” и не “здесь”» [Эко, 1989, с. 464]. Время готического романа – объективное, линейное, непрерывное и необратимое. Это время механики Ньютона.

В XX в. с появлением теории относительности формируется новая концепция времени. «Для нас, убежденных физиков, разница между прошлым, настоящим и будущим является иллюзией, хотя бы и весьма навязчивой», – писал А. Эйнштейн [цит. по: Хокинг, Млодинов, 2011, с. 66]. Понятие объективного времени сменилось понятием времени субъективного, собственного. «Другими словами, теория относительности положила конец идее абсолютного времени! Оказалось, что каждый наблюдатель должен иметь свою собственную меру времени и что идентичные часы у разных наблюдателей не обязательно будут показывать одно и то же время», – поясняет Ст. Хокинг [Хокинг, Млодинов, 2011, с. 24].

Время Д. дю Морье соразмерно этому пониманию. В ее представлении настоящее неотделимо от прошлого и будущего. В своей автобиографии «Возрастающая боль: формирование писателя» она писала: «Все мы – тени вчерашнего дня, а призрак завтрашнего подстерегает нас, равно при свете солнца и в темноте, едва ощущаемый во времени, и все же никогда полностью не исчезающий» [цит. по: Бузылева, 2005, с. 174].

Определяющими чертами времени в готическом хронотопе называют запутанность и интенсивность. Отмечается нелинейное развитие времени, фрагментарность повествовательной структуры, сложная хронология [Заломкина, 2003]. Предполагаемое время пребывания в Венеции героев новеллы «Не оглядывайся» – десять дней, но реальные события разворачиваются в течение двух суток. В новелле одновременно присутствуют все три времени: прошлое – в воспоминаниях о дочери, настоящее – время пребывания в Венеции и будущее, которого не понял Джон. Он упорно отказывается собрать и осмыслить все знаки грозящего ему неумолимого рока. Хронологическое изложение событий разрывается введением знаков будущего. Знакомство с сестрами-близнецами, которые наладили контакт с его дочерью, было первым знаком, предупреждающим об угрозе. Но он в него не поверил: «В чтении мыслей, в

телепатии было что-то жуткое. Ученые не могли дать этому объяснение», – и Джон посчитал это случайностью. Затем – фигура убегающей в ночной Венеции девочки и «крик человека, которого душат, хрипение, оборванное железной хваткой» [Дю Морье, 2013, с. 126]. За прямым посланием Кристины о необходимости немедленно покинуть Венецию следует известие о болезни сына. Джон увидит в этом всего лишь совпадение. И, наконец, картина того, что очень скоро случится: Лора в красном плаще с сестрами-близнецами возвращается в Венецию, где уже убит Джон.

А. Радклиф, одна из основательниц жанра готического романа, выделила два вида страха, порождаемых художественным произведением: «horror» и «terror». «Terror» создает напряженную атмосферу «суггестивным представлением пугающих явлений», «расширяет душу и пробуждает», вызывая волнение, обостряя восприятие. Ноггор изображает ужасное, описывая сцены насилия, кровавые детали, «подавляет, замораживает и почти уничтожает» все душевные способности [Radcliffe, 1826, p. 149]. В новелле Д. дю Морье представлены как horror, так и «terror». Ноггор – это финальная сцена, невероятная, страшная, шокирующая, прямолинейное воплощение ужаса; а «terror» – развитие действия до этой финальной сцены, когда акцент сделан на психологическом состоянии героя.

Творчество одной из самых известных английских писательниц XX века Дафны дю Морье отличается необыкновенным разнообразием. Детектив и любовный роман, психологический триллер и ироничная антиутопия, роман с серьезной интеллектуальной проблематикой и сборники рассказов неизменно находят своих читателей. Дафна дю Морье – это «сложный, мощный, уникальный писатель, настолько неординарный, что никакие традиции критики, от формализма до феминизма, не могут ее классифицировать», – пишет Н. Ауэрбах [Auerbach, 2000, p. 10]. Подтверждением этому служит новелла «Не оглядывайся», созданная в традициях готической прозы. Вместе с тем, готическая эстетика Д. дю Морье не исключает влияния реалистической традиции. Все напряженные, странные, пугающие события новеллы логически обосновываются и сопровождаются бытовыми подробностями. Как представляется, определение, которое дала Е.В. Скобелева роману «Ребекка» – «готический реализм», – достаточно точно характеризует творческий метод Дафны дю Морье [Скобелева, 2006, с. 133].

Так что же такое готическая литература и для кого она предназначена? Г. Уолпол в предисловии к первому изданию своего романа «Замок Отранто» писал, что «сочинение может быть ныне предложено публике только как предмет для занимательного времяпровождения» [Уолпол, 2020, с. 5]. Е.П. Зыкова придерживается примерно такого же мнения: литературные достижения готического романа (и готики в целом) и «собственно, вклад в развитие художественной прозы вовсе не очевидны» [Зыкова, 2002].

Список литературы

1. *Акройд П.* Венеция. Прекрасный город. – Москва : Изд-во Ольги Морозовой, 2012. – 496 с.
2. *Антонов С.А.* Роман Анны Радклиф «Итальянец» в контексте английской «готической» прозы последней трети XVIII века : автореф. дисс. ... к. филол. н. – Санкт-Петербург, 2000. – 22 с.
3. *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – Москва : Искусство, 1979. – 238 с.
4. *Бузылева К.* Дю Морье Дафна // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – Москва : Наука, 2005. – С. 174–175.
5. *Владимирова Н.Г.* Условность, созидающая мир. Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2001. – 270 с.
6. *Дю Морье Д.* Не оглядывайся // Дю Морье Д. Синие линзы. – Санкт-Петербург : Амфора, 2013. – С. 108–177.
7. *Дю Морье Д.* Кукла. – Москва : Астрель ; Минск : Харвест, 2012. – 288 с.
8. *Заломкина Г.В.* Поэтика пространства и времени в готическом сюжете : автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Самара, 2003. – 19 с. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения 15.11.2024).
9. *Зыкова Е.П.* Чудесное и сверхъестественное в сознании английских просветителей // Другой XVIII век : [сб. научн. работ] / отв. ред. Н.Т. Пахсарьян. – Москва : Эконинформ, 2002. – С. 20–29. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zykova-chudesnoe-i-sverhestestvennoe.htm> (дата обращения 15.11.2024).
10. *Каннингем В.* Английская литература в конце тысячелетия // Иностранная литература. – 1995. – № 10. – С. 227–232.
11. *Лавкрафт Г.* Сверхъестественный ужас в литературе / пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г. Собрание соч. : в 3 т. – Москва : Гудьял-Пресс, 2001. – Т. 3. – С. 407–480.
12. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – Москва : Искусство, 1970. – 387 с.
13. *Луков Вл. А.* Предромантизм. – Москва : Наука, 2006. – 683 с.
14. *Скобелева Е.В.* «Готический» реализм Дафны Дюморье // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. – 2006. – № 1. – С. 133–138.
15. *Уолпол Г.* Замок Отранто. – Москва : АСТ : AST Publ., 2020. – 222, [1] с.

16. Хапаева Д.Р. Готическое общество: морфология кошмара. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 148, [3] с. – (Библиотека журнала Неприкосновенный запас).
17. Хокинз Ст., Млодинов Л. Кратчайшая история времени. – Санкт-Петербург : Амфора, 2011. – 179, [1] с.
18. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / перевод Е. Костюкович // Эко У. Имя розы. – Москва : Книжная палата, 1989. – С. 427–467.
19. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная теория литературы : антология / сост., пер., прим. И.В. Кабановой. – Москва : Флинта, 2004. – С. 193–200.
20. Auerbach N. Daphne du Maurier : haunted heiress. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania press, 2000. – 192 p.
21. Radcliffe A. On the supernatural in poetry // New monthly magazine. – 1826. – Vol. 16, N 1. – P. 145–152.

ПЕРЕВОДЫ И ПУБЛИКАЦИИ

УДК 80

DOI: 10.31249/lit/2025.03.12

АУЭРБАХ Э. ВВЕДЕНИЕ В РОМАНСКУЮ ФИЛОЛОГИЮ (§§ 1–2) / пер.: Долгорукова Н.М.¹, Метелев М.С.², Кудалина А.А.³, Потоцкая С.А.⁴, Кулаков С.С.⁵; вст.: Долгорукова Н.М., Метелев М.С.

Аннотация. Статья представляет собой перевод первых двух параграфов французского учебника выдающегося немецкого филолога Эриха Ауэрбаха «Введение в романскую филологию»: «Критическое издание текста» и «Лингвистика». Перевод снабжен небольшим предисловием, в котором кратко описываются условия создания учебника Э. Ауэрбаха и даются сведения о подготовке самого перевода.

Ключевые слова: Э. Ауэрбах, романская филология, переводоведение.

Для цитирования: Ауэрбах Э. Введение в романскую филологию / пер.: Долгорукова Н.М., Метелев М.С., Кудалина А.А., Потоцкая С.А., Кулаков С.С.; вст.: Долгорукова Н.М., Метелев М.С. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7:

¹ **Долгорукова Наталья Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; ORCID:0000-0002-5553-058; natalia.dolgoroukova@gmail.com

² **Метелев Максим Сергеевич** – преподаватель кафедры истории театра и кино ИФИ РГГУ; maximilian.metelev@gmail.com

³ **Кудалина Анна Алексеевна** – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; ORCID: 0009-0002-0952-3396; annkudalina000@gmail.com

⁴ **Потоцкая Софья Александровна** – студент II курса бакалавриата, ОП «Филология» НИУ ВШЭ.

⁵ **Кулаков Семен Сергеевич** – студент I курса бакалавриата, ОП «Филология и перевод» РАНХиГС; semyonqulakov@gmail.com

Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 186–204. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.12

Поступила: 01.04.2025

Принята к печати: 31.05.2025

AUERBACH E. Introduction to Romance philology studies (§§ 1–2) / transl.: Dolgorukova N.M.¹, Metelev M.S.², Kudalina A.A.³, Pototskaya S.A.⁴, Kulakov S.S.⁵; intr.: Dolgorukova N.M., Metelev M.S.

Abstract. The article is a translation of the first two paragraphs of the French textbook *Introduction to Romance Philology Studies: The Critical Edition of the Text and Linguistics* written by a famous German philologist Erich Auerbach. The translation is provided with a short preface, which briefly describes the conditions for the creation of E. Auerbach's textbook and information about the preparation of the translation itself.

Keywords: E. Auerbach; Romance philology; translation studies.

To cite this article: Auerbach, Erich. "Introduction to Romance Philology Studies (§§ 1–2), transl. by Dolgorukova N.M., Metelev M.S., Kudalina A.A., Pototskaya S.A., Kulakov S.S.; intr.: Dolgorukova N.M., Metelev M.S.," *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2025, pp. 186–204. DOI: 10.31249/lit/2025.03.12 (In Russian)

Received: 01.04.2025

Accepted: 31.05.2025

Эрих Ауэрбах. Филология в изгнании

Вниманию читателей предлагается перевод части первой главы учебника «Введение в романскую филологию» (*Introduction*

¹ **Dolgorukova Natalia Mikhailovna** – Candidate in Philology, Senior Researcher at the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; natalia.dolgoroukova@gmail.com

² **Metelev Maxim Sergeevich** – lecturer at the Department of History of Theatre and Cinema, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities; maximilian.metelev@gmail.com

³ **Kudalina Anna Alekseevna** – Junior Researcher at the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0009-0002-0952-3396; annkudalina000@gmail.com

⁴ **Pototskaya Sofia Alexandrovna** – second-year undergraduate student, educational program "Philology", National Research University Higher School of Economics;

⁵ **Kulakov Semyon Sergeevich** – first-year undergraduate student, educational program "Philology and Translation", Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; semyonqulakov@gmail.com

aux études de philologie romane, 1943), написанного немецким филологом-романистом Эрихом Ауэрбахом (1892–1957). Его наследие, хотя и с опозданием, постепенно становится доступным и на русском языке: помимо второго издания (2001) самого известного труда Ауэрбаха «Мимесис» (1946), переведенного у нас еще в советские годы германистом А.В. Михайловым¹ (1976), не так давно появился сборник основных статей Ауэрбаха, переведенных и основательно прокомментированных Д. Колчигиным², а также перевод ауэрбаховских статей под общим заглавием «Филология мировой литературы», составленный немецким исследователем и комментатором Матиасом Бормутом³. Русский перевод «Введения в романскую филологию» по замыслу переводчиков должен восполнить знакомство российских гуманитариев с научным творчеством замечательного немецкого филолога.

Обстоятельства написания и публикации французского учебника Э. Ауэрбаха достаточно необычны. «Введение...» было написано Э. Ауэрбахом в период вынужденной эмиграции в Турции и в годы Второй мировой. Немецкому профессору, оказавшемуся после Марбурга в Стамбуле, пришлось преподавать турецким студентам, не зная их языка, по-французски, почти в отсутствие научной литературы и необходимых источников. Трудности преподавания отчасти удалось разрешить после того, как Ауэрбах написал учебник по-французски и напечатал его для своих студентов в местной типографии. С тех пор учебник постепенно переводили на европейские языки, в том числе на немецкий.

В переведенных двух параграфах «Введения...» («Критическое издание текста» и «Лингвистика») изложен взгляд ученого на преподаваемый им предмет и на вспомогательные для филологии дисциплины. Большим преимуществом для чтения учебника было (и остается сегодня) отсутствие научного аппарата и простой язык, понятный студентам, делающим первые шаги в изучении романской филологии.

Оба первых параграфа учебника переведены здесь студентами разных курсов и вузов, изучающими французский язык и фран-

¹ Ауэрбах Э. Мимесис / пер. с нем. А.В. Михайлова. – Москва : Прогресс, 1976. – 556 с.

² Ауэрбах Э. Историческая топология / пер., предисл. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2022. – 568 с.

³ Ауэрбах Э. Филология мировой литературы. Эссе и письма / пер. с нем. ; сост. М. Бормут. – Москва : Культурная революция, 2021. – 224 с.

цузскую филологию и в разные годы входящими в переводческий семинар Н.М. Долгоруковой. Непосредственное активное участие в данном переводе принимали: С.А. Потоцкая (студентка II курса бакалавриата, ОП «Филология» НИУ ВШЭ), С.С. Кулаков (студент I курса бакалавриата, ОП «Филология и перевод» РАНХиГС), М.С. Метелёв (магистр, 2024 г., ОП «Медиевистика», НИУ ВШЭ), А.А. Кудалина (аспирантка, аспирантская школа по филологическим наукам НИУ ВШЭ).

Н.М. Долгорукова, М.С. Метелев

Введение в романскую филологию¹ **Предисловие**

Эта небольшая книга была написана в Стамбуле в 1943 году с целью предложить моим турецким студентам *общий курс*, который позволил бы им лучше понять истоки и смысл романской филологии. Это было во время войны; я оказался вдали от европейских и американских библиотек, практически не имел контактов с иностранными коллегами. Долгие годы у меня не было доступа ни к новым книгам, ни к свежим журналам. Сейчас я слишком поглощен другими исследованиями и преподаванием, чтобы заниматься правкой «Введения...». Мои друзья, прочитавшие рукопись, сошлись во мнении, что и в таком виде она может быть полезна. Но я прошу критически настроенного читателя помнить, при каких обстоятельствах и с какой целью книга была создана: этим объясняются особенности ее структуры, к примеру, наличие главы о христианстве.

Я сердечно благодарен господину Фрицу Шальку, коллеге из Кёльнского университета, который указал мне на несколько ошибок и предложил расширить библиографию. Не хочу упустить возможность выразить благодарность коллегам из Стамбула, которые помогли мне во время работы над первой редакцией: это Су-

¹ Перевод выполнен по изд.: *Auerbach E. Introduction aux études de philologie romane.* – Frankfurt am Main : V. Klostermann, 1965. – 252 p. – *Прим. переводчиков.*

хейла Байрав, которая сделала турецкий перевод, вышедший в 1944 году¹, госпожа Нестерин Дирвана и господин Морис Журне.

*Стейт-колледж, Пенсильвания, март 1948,
Эрих Ауэрбах*

Часть первая

Филология и ее разделы

А. Критическое издание текста

Филология включает в себя сферы деятельности, которые систематически изучают человеческие языки и тексты, созданные на этих языках. Поскольку филология наука древняя, а подходить к языку можно с самых разных сторон, то слово «филология» приобретает широкий смысл и включает самые разные сферы деятельности. Один из наиболее древних видов филологической деятельности, можно сказать, классический, который и по сей день многие ученые считают наиболее благородным и «истинно филологическим», – это критическое издание текстов.

Необходимость в создании канонического текста начинает ощущаться тогда, когда представители высокой культуры осознают его высокое значение и хотят уберечь от разрушения временем произведения, которые составляют ее духовное наследие, – спасти не только от забвения, но и от небрежности переписчиков, от изменений, искажений и добавлений, неизбежно связанных с частым использованием рукописей. Такую необходимость ощущали уже в эпоху эллинизма, в III в. до н.э., когда филологи из Александрии начали редактировать и издавать древнегреческие поэтические тексты, в первую очередь – Гомера. С того времени издания древних текстов в античную эпоху не прекращались и имели решающее значение в создании канона священных христианских текстов.

Критическое издание текстов считают заслугой Ренессанса и возводят к XV–XVI вв. Известно, что к тому времени в Европе возродился интерес к греко-латинской античности. И хотя интерес этот никогда не иссякал полностью, но до эпохи Возрождения он касался не оригинальных текстов великих авторов, а скорее их вторичных переработок и адаптаций. Так, например, текст Гомера не был известен в Средние века, но история Троянской войны до-

¹ *Auerbach E. Roman filolojisine giriş / çeviren: S. Bayrav. – İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1944. – 251 s. – Прим. переводчиков.*

шла до них в позднеантичных версиях, на основе которых рождались новые европейские эпосы, несколько наивно приспособленные к нравам Средневековья. Что касается античных поэтов и ученых о стиле, то они не изучались и были практически забыты, сохранившись фрагментарно благодаря позднеантичным или раннесредневековым учебникам, лишь в малой степени отражавшим былое величие античной литературы.

Такое положение дел стало меняться в Италии XIV в. по самым разным причинам. Всем, кто желал писать на своем родном языке в возвышенном стиле, Данте (1265–1321) рекомендовал изучать античных классиков. В следующем поколении итальянских поэтов и ученых эта тенденция стала всеобщей: Петрарка (1304–1374) и Боккаччо (1313–1375) уже представляют ту группу писателей-творцов, которых впоследствии назовут гуманистами. Их образ мыслей постепенно распространился и по другую сторону Альп, а европейский гуманизм достиг своего расцвета в XVI в.

Гуманисты стремились изучать античных авторов и подражать им: писать в схожем стиле как на латыни, которая оставалась языком учености, так и на народных языках, которые гуманисты хотели обогатить, украсить, обтесать для того, чтобы те стали столь же прекрасными и, подобно древним языкам, годились бы для выражения высоких мыслей и чувств. Но чтобы достичь этой цели, сначала необходимо было найти рукописи текстов (причем самые ранние), которыми так привыкли восхищаться гуманисты.

Практически все античные рукописи исчезли во время войн и катастроф, в результате забвения и небрежения. До нас дошли только списки, которыми мы обязаны в большинстве случаев монахам-переписчикам, – эти списки оказались разбросаны по всем монастырским библиотекам Европы. Зачастую они сохранились не полностью, были повреждены, испорчены или искажены, в той или иной степени всегда неточны. Множество произведений, некогда знаменитых, были утеряны навсегда, от других остались только фрагменты, так что не было практически ни одного античного автора, чьи тексты дошли бы до нас полностью. Многие значительные книги существуют в единственном экземпляре, чаще всего неполном.

Задача, которая стояла перед гуманистами, заключалась, прежде всего, в том, чтобы найти сохранившиеся античные рукописи, сравнить их и постараться вычленив авторскую редакцию. А это было очень сложной задачей. Коллекционеры обнаружили много таких рукописей в эпоху Возрождения, но найдены были

далеко не все. Столетия потребовались для того, чтобы собрать остальное. Множество рукописей было обнаружено гораздо позже, их находили вплоть до XVIII – XIX вв. Совсем недавно найденные египетские папирусы по-новому обогатили наше знание античных текстов, особенно греческих авторов.

Дальнейшая работа состояла в сравнении и оценке манускриптов. Почти все они были копиями копий, причем последние нередко относились уже к тем временам, когда античная традиция была утрачена. В текстах было допущено множество ошибок: одни переписчики попросту не понимали переписываемый ими текст, порой отделенный от них несколькими веками; другие, спотыкаясь на повторяющемся слове, перескакивали через несколько строк, пропуская целые абзацы; третьи же, переписывая непонятный фрагмент, полностью меняли его смысл. Их последователи, в свою очередь, сталкиваясь с испорченным фрагментом, хотели любой ценой сделать текст понятным и вводили новые изменения, стирая, таким образом, последние следы первоначальных редакций. Добавьте к этому со временем утраченные строки, ставшие нечитаемыми, отсутствующие страницы, вырванные или изъеденные червями. Невозможно перечислить все неточности, ошибки, потери, понесенные этими хрупкими сокровищами за века забвения, полные катаклизмов.

Со времен гуманистов постепенно оформился строгий метод реконструкции текста. В его основе лежит техника классификации рукописей. Раньше, чтобы классифицировать манускрипты, разбросанные по библиотекам, нужно было сначала их переписать, что порождало невольные ошибки. Сегодня мы можем сфотографировать рукописи, что исключает такие ошибки и оберегает филолога от лишних издержек (правда, лишает радостей путешествия из одной библиотеки в другую). Сейчас исследователь получает фотокопию рукописи по почте.

Когда перед нами все известные редакции произведения, их нужно сравнить, и в большинстве случаев мы получаем классификацию. Оказывается, например, что некоторые манускрипты, которые мы обозначим А, В, С, содержат одну и ту же версию многих спорных фрагментов, тогда как другие рукописи, D и E, дают другую общую для них редакцию. Шестая рукопись, F, в целом следует за группой А, В, С, но содержит отличия, которых нет ни в рукописях А, В, С, ни в D и E. Учитывая все это, исследователь создает генеалогическое древо рукописи. В нашем случае, который относительно прост, можно предположить существование

утраченного манускрипта X, который прямо или косвенно служил моделью с одной стороны для F, а с другой стороны, для копии X, также утраченной, из которой выросли варианты A, B и C, в то время как D и E принадлежат не «семье» X, а какой-то другой и происходят от иного утраченного предка или «архетипа», который мы назовем Y. Ценные сведения могут сообщить филологу тип письма (время написания), место, где рукопись была найдена, другие тексты, написанные той же рукой, и прочие подобные обстоятельства.

После реконструкции генеалогического древа рукописи – а оно может быть очень разветвленным – редактор-филолог должен решить, какой версии он хочет отдать предпочтение. Иногда превосходство [supériorité] рукописи (или группы рукописей) настолько очевидно и бесспорно, что можно пренебречь всеми другими версиями. Но так бывает редко. В большинстве случаев первоначальный текст частично содержится в нескольких группах манускриптов. На основе проведенных исследований филолог подготавливает критическое издание, содержащее текст, который, по его мнению, написал автор. В примечаниях он указывает на существующие редакции, показавшиеся ему неправильными, указывая для каждого различия рукопись, в которой оно имеет место. Таким образом, читатель может сформировать собственное мнение о правильном прочтении.

Что касается лакун и абсолютно нечитаемых фрагментов текста, то их можно попробовать реконструировать с помощью конъектуры, то есть предположения о первоначальном виде утраченного фрагмента. В этом случае, естественно, исследователь откровенно даст понять, что это его реконструкция и приведет список прочтений того же фрагмента или слова в других изданиях, если таковые имеются.

Понятно, что критическое издание готовить легче, если сохранились лишь немногие манускрипты или вообще только один. В таком случае нужно просто затранскрибировать текст со скрупулезной точностью и, если потребуется, добавить конъектуры. Если же сохранилось много примерно равноценных манускриптов, содержащих один и тот же текст, то классификация и выбор окончательного варианта могут оказаться очень сложным делом. Несмотря на то, что многие ученые посвятили практически всю свою жизнь одной только этой задаче, у нас до сих пор нет ни одного критического издания со всеми вариантами «Божественной Комедии» Данте.

На последнем примере мы видим, что искусство издания текстов не сводилось к реконструкции только греко-романских источников. Например, в эпоху Реформации XVI в. метод реконструкции текста использовался в процессе формирования канонического текста Библии. Первые историки-эрудиты, среди которых преобладали иезуиты и бенедиктинцы XVII – XVIII вв., тоже прибегали к этому методу. Когда в начале XIX в. возник интерес к культуре и поэзии Средних веков, тот же метод использовали для издания средневековых текстов. Наконец, разные направления ориенталистики, которые, как мы знаем, активно развиваются в наше время, нередко следуют этому методу при издании арабских, турецких, персидских и других текстов. И речь здесь идет не только об изданиях рукописей, записанных на бумаге или пергамене, но также о надписях, папирусах, разнообразных табличках и т.д.

Книгопечатание, то есть механическое воспроизведение текстов, сильно облегчило задачу издателей. Однажды подготовленный к печати текст может быть многократно воспроизведен в точности, без угрозы, что новые ошибки, привнесившиеся ранее каждым следующим переписчиком, снова проскользнут в текст. Конечно, и печатный текст может быть не свободен от ошибок, но такие ошибки гораздо легче контролировать и обычно они не сильно влияют на восприятие текста. В отношении авторов, творивших после 1500 г., когда книгопечатание стало повсеместным и авторы чаще всего имели возможность принимать участие в процессе подготовки текста к публикации, – тогда проблема критического издания, как правило, не возникает, или решается гораздо проще.

Тем не менее, существует множество исключений и особых случаев, которые требуют усилий издателя-филолога. Так, Монтень (1533–1592) много раз издавал свои «Опыты» и всякий раз фиксировал на полях напечатанных экземпляров дополнения и изменения, надеясь увидеть их в последующих изданиях. Однако при его жизни этого так и не произошло. Его друзья, которые готовили к печати посмертные издания, опубликовали не все добавления и изменения. Поэтому теперь, когда филологи находят новый экземпляр с комментариями, сделанными рукой Монтеня, каждая такая находка позволяет получить более полный текст «Опытов». Современные издатели публикуют все варианты, которые Монтень подготовил для последующих изданий, под одной обложкой, обозначая каждую версию отдельной буквой или специальным типографским знаком, благодаря чему читатель может

следить за развитием мысли автора. Практически такая же ситуация сложилась с «Новой наукой» – главным произведением итальянского философа Джамбаттисты Вико (1668–1744). В случае Блеза Паскаля (1623–1662) всё намного сложнее. Он оставил нам свои «Мысли» на карточках, которые иногда трудно прочитать, поскольку они лишены какой-либо классификации; с 1670 г. издатели публиковали его «Мысли» в самых разных вариантах.

Мы видим, что после изобретения книгопечатания проблема критического издания встает, прежде всего, в отношении посмертных публикаций, а также при подготовке к печати юношеских произведений, черновиков, первых редакций, фрагментов, которые писатель не счел заслуживающими опубликования, личной переписки или текстов, не пропущенных цензурой или изъятых из продажи по другим причинам. Довольно часто (особенно если речь идет о драматургах, выступавших одновременно режиссерами и актерами) возникали случаи, когда авторы не следили за публикацией своих произведений, перепоручали издание текстов другим, или же кто-то печатал их сочинения без ведома или против воли автора с некачественной или подпольной копии. Самый известный пример – Шекспир. Но в подавляющем большинстве случаев для авторов Нового времени задача критического издания решается гораздо проще, чем для тех, кто писал до изобретения книгопечатания.

Очевидно, что подготовка критического издания – это не вполне самостоятельная работа: нужна поддержка других ветвей филологической науки и вспомогательных дисциплин, которые, строго говоря, не являются филологическими. Когда мы хотим реконструировать и опубликовать текст, нужно в первую очередь уметь его прочитать, ведь способы начертания букв менялись от эпохи к эпохе. Появилась даже специальная вспомогательная наука по изданию текстов – палеография, позволяющая расшифровывать буквы и сокращения, которые использовались в различные эпохи. Не будем забывать, что тексты, которые мы издаем, являются древними и написаны они на мертвых языках или древних формах современных языков. Необходимо понимать язык, на котором написан текст: требуются лингвистические и грамматические исследования. С другой стороны, сам текст зачастую дает толчок к развитию соответствующей области исследований. Именно за счет исследования древних текстов смогла сильно продвинуться вперед историческая грамматика – история развития различных языков: в текстах обнаруживались старые формы, ко-

торые позволили ученым XIX в. сформулировать конкретные гипотезы не только о развитии того или иного языка, но также о языкознании в целом (см. главу «Лингвистика»).

Даже когда умеешь читать текст и понимаешь язык, на котором он написан, этого часто недостаточно для того, чтобы постичь его смысл. Нужно понимать все нюансы текста, который хочешь опубликовать с научными комментариями. Как без этого определить, насколько корректен и аутентичен проблемный фрагмент? Здесь открывается простор для работы с текстом: невозможно предугадать, какие знания в области эстетики, словесности, юриспруденции, истории, теологии, естественных наук и философии потребуются исследователю. Обо всем, что только есть в тексте, редактирующий и комментирующий его филолог должен собрать сведения, которые содержатся в предшествующих исследованиях. Все это необходимо для того, чтобы понять, в какую эпоху был создан тот или иной текст и кто мог быть его автором; решить, соответствует ли спорный фрагмент стилю и мыслям рассматриваемого автора, вписывается ли он в общий контекст произведения и следует ли, принимая во внимание эпоху и условия создания текста, читать его по рукописи А или по рукописи В.

Таким образом, критическое издание текста опирается на все те знания, которые требует его интерпретация. Конечно, зачастую практически невозможно получить полное знание, но добросовестный филолог должен прибегать к помощи и советам коллег. Критическое издание готовится в тесном контакте многих филологических дисциплин, подключая порой и другие области знаний. Филология нуждается в их помощи, но и сама очень часто предоставляет им ценный материал.

В. Лингвистика

Эта область филологии (такая же древняя, как и научное издание текстов, поскольку развивалась она постепенно, начиная с александрийских филологов III в. до н.э.) в Новое время полностью изменила свой предмет и методы исследования. Характер и причины изменений разнообразны и весьма сложны: они обусловлены переменами в философском, психологическом и общественном мышлении, – но осознать их результаты достаточно просто. Предметом лингвистики является структура языка – то, что называется грамматикой. Однако до начала и даже до середины XIX в. лингвистика занималась почти исключительно письменной, а не

устной речью, которая рассматривалась только с точки зрения ораторского искусства (риторики), то есть, литературы. Разговорный язык – в особенности тот, на котором говорил простой народ и даже образованные слои общества, – никогда не был предметом изучения лингвистики, равно как диалекты и жаргоны. Элитарная сторона античного учения о языке проявляется, прежде всего, в тех целях, которые она преследовала: устанавливать правила, определять, что верно и что нет, иначе говоря – судить и предписывать, как следует говорить и писать. Естественно, что такая лингвистика ориентировалась только на «правильных авторов», на «хорошее общество», но никак не на общую речь. Античные работы о языке ограничивались изучением языков некоторых народов с развитой культурой, причем это были литературные языки, которыми пользовались высшие слои общества. Все остальное для античных авторов практически не существовало. Поэтому лингвистика была чрезвычайно статична, всякое изменение воспринимала как упадок и стремилась раз и навсегда установить незыблемый идеал правильности и стилистической красоты. Более того, такая лингвистика естественным образом тяготела к пониманию языка как объективной реальности, существующей независимо от человека; ведь изучали язык только по великим произведениям искусства, как некую совершенно объективную форму [une forme objective].

Все изменилось за последние сто с лишним лет – и до сих пор подходы в лингвистике все время меняются: практически каждый год появляются новые методы и идеи. В последнее время ученые стараются употреблять слово «лингвистика» вместо слова «грамматика», которое отсылает к античным подходам. У всех современных лингвистических течений есть нечто общее: они понимают язык не как текст, а, прежде всего, как устную речь, то есть спонтанную деятельность человека. Язык рассматривается во всех возможных аспектах, географических ареалах и социальных слоях и понимается как живой организм, как нечто такое, что живет вместе с человеком и постоянно воспроизводится людьми, то есть как бесконечное творчество, пребывающее в безостановочном развитии. Идеи о языке, как непрерывно порождаемой человеческой деятельности, первоначально были изложены Вико (ум. 1744) и Гердером (1744–1803), а позднее Вильгельмом фон Гумбольдтом (1767–1835) – правда, в довольно умозрительной форме. Начиная только с первой половины XIX в., лингвисты стали извлекать из представлений о языке практическую пользу.

Современный лингвист смотрит на своих предшественников [ancêtres] немного свысока и усмехается, читая грамматику начала XIX в., автор которой смешивает понятия звука и буквы. Тем не менее, именно традиционной грамматике мы обязаны той огромной аналитической работой, которая до сих пор служит фундаментом современных исследований. Определение членов предложения (подлежащее, сказуемое, дополнение и т.д.) и их соотношения; парадигмы склонений и спряжений; описание разных типов предложения (главное, придаточное, утвердительное, отрицательное, вопросительное); типы придаточных; прямая и косвенная речь и т.д., – это и многое другое в том же роде доступно нам сегодня благодаря многовековому труду ученых, стремившихся достичь идеалов логики и аналитической строгости. Это те столпы, на которых будет держаться здание лингвистики, пока есть люди, которые его возводят. Современная лингвистика, несмотря на очевидный и удивительный прогресс в последние десятилетия, рискует столкнуться с трудностями в создании подходов, сопоставимых с предшествующими фундаментальными концепциями, стремившимися к принципиальной устойчивости.

Лингвистика может заниматься языком вообще и сравнением языков: в первом случае – это общее языкознание, создателем которого является Франц Бопп (1791–1867), во втором – частное языкознание, изучающее группы родственных языков (романских, германских, семитских) или даже один конкретный язык (английский, испанский, турецкий и т.д.) Частная лингвистическая дисциплина может изучать как язык конкретной эпохи, например, современное состояние языка (описательная лингвистика или, по терминологии Соссюра (1857–1913), синхрония), так и историческое развитие языка (историческая лингвистика или, по Соссюру, диахрония).

Что касается разделов лингвистики, общепринятым считается разделение на фонетику (изучение звуков), лексикологию и морфологию (изучение форм глагола, существительного, местоимения и т.д.) и синтаксис (изучение структуры фразы). В свою очередь, лексикология делится на две части: этимологию (исследование происхождения слов) и семантику (исследование их значения).

Революция в лингвистике, о которой я ранее говорил, произошла в начале XIX в. в связи с открытием сравнительного мето-

да Боппом («Система спряжений в санскрите»¹, 1816). Практически в это же время у нескольких ученых, вдохновленных немецким романтизмом, родилась идея о лингвистическом становлении и развитии, позволившая им на примере нескольких языков наблюдать закономерности развития звуков и форм на протяжении столетий. Основные этапы этой эволюции были отмечены для германских языков Якобом Гриммом («Немецкая грамматика»², 1819–1837), а для романских языков – Фридрихом Дицем («Грамматика романских языков»³, 1836–1838). Это позволило им на более строгой научной основе построить историческую лингвистику во всем ее многообразии, особенно этимологию, которая до открытия основных фактов фонетического развития могла быть только дилетантской.

Однако Гримм, Диц и первое поколение их учеников еще не были чистыми лингвистами в современном понимании этого слова. Их лингвистические наблюдения строились на материале литературных текстов. Они, прежде всего, были издателями и комментаторами древних текстов, в которых в основном и черпали материал для своих лингвистических исследований. Как бы ни были они одержимы концепцией языковой эволюции, к разговорному языку с целью изучения его развития они не обращались, а их способ оценки языковых феноменов сохранил некоторый налет «традиционности». Их подход к языку чаще всего оставался, скорее, абстрактно-логическим, чем реалистическим или психологическим.

С тех пор многое изменилось, и на то были разные причины, я назову некоторые из них. Во-первых, влияние позитивизма в естественных науках: позитивизм хотел превратить лингвистику в точную науку и предлагал концепцию языка и самой разговорной речи как механического продукта психофизиологического устройства человека, взаимодействия мозга и речевого аппарата. Во-вторых, воздействие демократических и социалистических идей, противостоявших литературному аристократизму традиционной

¹ *Bopp Fr.* Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprachen. – Frankfurt : Andreae, 1816. – XXXXVI, 312 s. – *Прим. переводчиков.*

² *Grimm J.* Deutsche Grammatik : 4 Bde. – Göttingen : Dieterich, 1819–1837. – *Прим. переводчиков.*

³ *Diez F.* Grammatik der romanischen Sprachen : 3 Bde. – Bonn, 1836–1838. – *Прим. переводчиков.*

лингвистики и способствовавших обращению к народной речи и объяснению языковых феноменов, опираясь на социологию. В-третьих, активность местного традиционализма, приверженцы которого увлеченно культивировали и пропагандировали изучение диалектов. В-четвертых, влияние имперского колониализма великих европейских держав: колониализм подталкивал к изучению языков относительно примитивных народов, не имевших собственной литературы, – это было очень интересно, дало много новых наблюдений и материалов, ранее неизвестных и встреченных с энтузиазмом тем более горячим, что в Европе с конца XIX в. царила мода на примитивные культуры. В-пятых, развитие национализма малых народов, пестовавших свои традиции и посвящавших себя изучению национального языка – часто они получали поддержку от более крупных соседей, желавших втереться в доверие малыми средствами. В-шестых, наконец, влияние интуитивистского и эстетического импрессионизма, учившего видеть в языке индивидуальное выражение человеческой души.

Даже это неполное и пунктирное перечисление в достаточной мере показывает, до какой степени разнородны причины, приведшие к лингвистической революции, как по происхождению, так и по своим целям. Однако все они вместе способствовали разрушению духа эксклюзивности, аристократичности, литературности и логичности старинных методов. Был собран и проанализирован огромный материал, включавший языки целых народов, несравненно более объемный и заслуживающий доверия, чем был доступен в прошлые эпохи. Новый материал послужил основанием для интереснейших сравнительных и комплексных исследований, имевших большую ценность для психологии, этнологии и социологии.

Говоря о новых лингвистических методах, мы ограничимся кратким анализом тех из них, которые оставили серьезный след в романской филологии.

Со второй половины XIX в. появляются лингвисты-романисты, которые в своих исследованиях опираются уже не только на литературные тексты. Назовем прежде всего Гуго Шухардта (1842–1927), одного из крупнейших ученых того времени: в своих многочисленных работах (Лео Шпитцер издал их в сборнике «Избранные статьи по языкознанию»¹, 2-е изд., 1928) он представил

¹ *Schuchardt H.* Hugo Schuchardt-Brevier: Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissenschaft / ed. L. Spitzer. – Halle : Max Niemeyer, 1922. – 375 S.

очень перспективную концепцию специфически человеческой природы языка, которая сложилась у него в процессе борьбы против тех языковедов, кто хотел ввести в лингвистику систему законов по образцу естественных наук. Вклад Вильгельма Мейер-Любке (1861–1936) ценен не столько даже общими идеями, которыми он вдохновлялся, сколько тем, что он подвел итог достижениям ученых XIX в. в области романской лингвистики (см. «Грамматика романских языков»¹, 1890–1902; «Этимологический словарь романских языков»², 3-е изд., 1935). Он в меньшей степени, чем большинство предшественников, опирается на письменные источники, сосредоточиваясь в основном на устной речи и диалектах. С момента публикации его первых работ, возникло множество течений, методов, направлений, которые с трудом поддаются классификации из-за большого числа высококлассных специалистов, сознательно или бессознательно сочетавших в своих исследованиях множество различных тенденций. И все-таки я бы выделил в романской лингвистике последних пятидесяти лет три ключевых направления.

Систематическая тенденция обозначилась в современной лингвистике у основателя женеvской лингвистической школы Фердинанда де Соссюра («Курс общей лингвистики»³, посмертно, 1916, 3-е изд., 1931). Соссюр – сознательный реакционер в том смысле, что он не принимает исключительно динамическую точку зрения современной ему исторической лингвистики. Наряду с ней, и даже над ней, он устанавливает лингвистику статическую, описывающую состояние языка в данный момент вне исторического контекста. Конечно, он не привносит в свои исследования эстетический и нормативный дух старой грамматики, оставаясь непре-

На русском языке: *Шухардт Г.* Избранные статьи по языкознанию. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1950. – 292 с. – *Прим. переводчиков.*

¹ *Meyer-Lübke W.* Grammatik der romanischen Sprachen. – Leipzig : Fues's Verlag, 1890–1902. – Bd. 1–4. – *Прим. переводчиков.*

² *Meyer-Lübke W.* Romanisches etymologisches Wörterbuch. – Heidelberg : Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1911. – XXII, 1092 S. – *Прим. переводчиков.*

³ *Saussure F. de.* Cours de linguistique générale. – Lausanne ; Paris : Payot, 1916. – 337 p.

Первый полный перевод на русский язык: *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики / пер. с фр. А.М. Сухотина. – Москва : Соцэкгиз, 1933. – 272 с. – *Прим. переводчиков.*

клонным на позициях современного ему позитивизма, в духе которого Соссюр всегда довольствуется установлением фактов опыта, особенно если их удастся связать в единую систему. Кроме того, позитивистская методология вынуждает Соссюра изолировать языковой объект от всего того, что, согласно его теории, объектом лингвистики не является, – от этнографии, археологии, физиологии, филологии и т.д. Для него лингвистика – часть «семиологии», науки, которая изучает язык знаков внутри социальной жизни. Но даже социальная жизнь у Соссюра имеет характер слишком общий и абстрактный.

Соссюру удалось углубить концепции функционирования языка, предложив четкую классификацию, оказавшуюся весьма плодотворной для современной лингвистики. Во-первых, он предложил разделение между языком (*langue*) – как фактом социальной жизни, суммой словесных образов, существующих в сознании людей, статическим элементом речевой деятельности – и речью (*parole*), понимаемой как творческий индивидуальный акт, в котором человек в свойственной только ему манере использует код языка, образуя динамический элемент речевой деятельности. Во-вторых, разграничение между синхронической лингвистикой, которая изучает язык в современном его состоянии, и диахронической лингвистикой, которая изучает эволюцию, развитие языка от эпохи к эпохе. Однако Соссюр пытается показать, что эти две лингвистики противостоят друг другу, что их методы и принципы диаметрально противоположны, что их подходы невозможно объединить в одном исследовании.

Два других течения, которые я назову, явно ориентированы на динамику языка, хотя и совсем по-разному. Так называемая идеалистическая школа Карла Фосслера (1872–1949) вдохновлялась в особенности эстетикой Бенедетто Кроче (1866–1952) и находилась под влиянием историзма – идей, которые высказывали немецкие философы и историки. Фосслер видел в языке выражение индивидуальных форм человеческой деятельности, как они постоянно развиваются в процессе бесконечной эволюции от эпохи к эпохе.

Фосслер и его последователи, таким образом, изучают, по терминологии Соссюра, только речь (*parole*), но не язык (*langue*). Они придерживаются исключительно исторической точки зрения, пытаясь распознать в фактах языковой эволюции свидетельства различных эпох и – что в особенности характерно для этой группы ученых, – интересуются не столько материальной историей цивили-

лизации, сколько глубинными тенденциями, общей формой идей, образов, инстинктов, которые носит в себе язык и которые открываются только тому, кто умеет их истолковывать. Идеалисты ищут в лингвистических феноменах особый гений личностей, народов и эпох. Эта группа лингвистов принадлежит к направлению так называемой «истории духа» (*Geistesgeschichte*), о которой мы будем говорить в связи с историей литературы. Она оказала большое влияние также и на многих своих оппонентов, но столкнулась с большими трудностями в поисках точного метода и ясной терминологии.

С точки зрения развития практических методов и общих результатов, наиболее значительным из названных течений является третье. Оно связано с изучением диалектов. Идея фиксировать феномены диалектов на географических картах относится к середине XIX в. и принадлежит великому человеку по имени Жюль Жильерон (1854–1926), автору «Лингвистического атласа Франции»¹ (сост. совм. с Эдмоном Эдмоном, 1902–1912). Жильерон открыл новое поле исследований, став основоположником лингвистической географии или, если угодно, стратиграфии. Диалектные феномены, изучаемые под микроскопом, позволили рассмотреть функционирование лингвистических изменений и выявить общие закономерности, интересные как с точки зрения лингвистики, так и с точки зрения истории и социологии. Жильерон тоже придерживался представления о языке как о динамической системе. Его концепция была вдохновлена биологией, но не как наукой о жизни человека, а как учением о жизни звуков, слов и форм. Для него язык был полем битвы между сильными и слабыми, где есть победители и проигравшие, раненые и убитые. Благодаря такому подходу он и его последователи обнаружили большое количество психологических и социальных факторов, влияющих на развитие языка (например, влияние на язык близких официальному и литературному языкам диалектов образованных людей). Эти открытия способствовали изменению бытовавших во второй половине XIX в. слишком прямолинейных и узких представлений о «фонетических законах» и дали нам более глубокое и верное понимание лингвистических фактов.

Помимо всего этого, ученые занимались исследованиями географии слов, обозначающих те или иные вещи («школа “Слов и

¹ *Gilliéron J., Edmont E.* Atlas linguistique de la France : 13 vols. – Paris : Champion, 1902–1912. – *Прим. переводчиков.*

Вещей»»¹). В итоге это привело к появлению плодотворных исследований, посвященных материальной культуре, особенно ценных для истории земледелия и ремесел. В результате лингвистическая география приобрела важное значение в качестве вспомогательной исторической дисциплины. Поскольку диалекты часто сохраняют следы более ранних (иногда очень древних) этапов развития языка, то при умелом объединении исследований в разных областях, если его дополнить изучением топонимов и археологическими раскопками, это дает необходимый материал для написания истории колонизации тех или иных стран, переселившихся туда народов, их конфликтов с местным населением и постепенной ассимиляции на протяжении столетий. Материальная история развития романских языков эпохи германских завоеваний, которую мы кратко опишем в следующей главе, почти целиком основывается на исследованиях лингвистической географии.

Выделив три наиболее значительных течения в современной лингвистике, я вовсе не хочу сказать, что Соссюр, Жильерон и Фосслер – величайшие лингвисты прошлого поколения. Это было бы несправедливо по отношению ко многим другим; назову хотя бы Менендеса Пидалья, великого историка испанского языка. Что касается лингвистов моего поколения, то из них многие не принадлежат ни к одной из этих трех школ. Нет сомнений, однако, что Соссюр, Жильерон и Фосслер сформулировали важные проблемы и заложили методологическую основу современной романской лингвистики.

(В этом кратком очерке я воздержусь от упоминания одного современного и очень интересного лингвистического течения, которое по духу сближается со школой де Соссюра: это – фонология, разработанная несколькими лингвистами из России, основавшими «Пражский лингвистический кружок». Просто фонология, насколько мне известно, пока не внесла заметного вклада в романистику).

¹ Wörter und Sachen (нем.). – *Прим. переводчиков.*

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК: 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2025.03.13

ГУСЕЙНОВ А.С.¹ ОБРАЗ ДОМА КАК «ЖУТКОГО МЕСТА»
В ВИДЕОИГРЕ *SILENT HILL 4: THE ROOM*[©]

Аннотация. В статье анализируются особенности создания образа «жуткого / зловещего дома» в видеоигре *Silent Hill 4: The Room*. Рассматривается краткая история происхождения такого жанра, как «бытовой хоррор», его основные черты и их проявление в этой видеоигре. Проводится анализ игровых механик, визуального и звукового опытов, а также элементов геймдизайна. Рассматривается трансформация в видеоигре понятий «безопасного пространства» и «безопасности» как таковой.

Ключевые слова: *Silent Hill 4: The Room*; хоррор; геймдизайн; визуальное в фантастике, мистическое; бытовой хоррор.

Для цитирования: Гусейнов А.С. Образ дома как «жуткого места» в видеоигре *Silent Hill 4: The Room* // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 205–215. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.13

Поступила: 06.05.2025

Принята к печати: 31.05.2025

GUSEJNOV A.S.² The image of the home as creepy place in the video game *Silent Hill 4: The Room*

¹ **Гусейнов Алексей Сергеевич** – студент 2-го курса магистратуры «Русская словесность в мировом контексте» Самарского филиала Московского городского педагогического университета; atrva@inbox.ru

© Гусейнов А.С., 2025

² **Gusejnov Aleksej Sergeevich** – 2nd year of the Magistre degree in Russian Philology at the Samara branch of the Moscow City Pedagogical University; atrva@inbox.ru

© Gusejnov A.S., 2025

Abstract. The article contains an analysis of the specifics of creating the fantastic and frightening in the video game *Silent Hill 4: The Room*. It examines the brief history of the origin of such a genre as “domestic horror”, its main features and how these features manifest themselves in the video game in question. The analysis of mechanics, visual and sound experiences, as well as design elements is carried out. We also consider how *Silent hill 4: the room* transforms the concept of a safe space and problematizes the important concept of “security” as such.

Keywords: *Silent Hill 4: The Room*; horror; game design; visual in fiction, mystical; domestic horror.

To cite this article: Gusejnov, Aleksej S. “The image of the home as creepy place in the video game *Silent Hill 4: The Room*”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2025, pp. 205–215. DOI: 10.31249/lit/2025.03.13 (In Russian)

Received: 06.05.2025

Accepted: 31.05.2025

Одним из специфических аспектов «фантастического» можно назвать «жуткое» («зловещее»), внезапно проявляющее себя в повседневности и вызывающее чувство недоумения и тревоги. Мы называем жутким / зловещим то, что нам знакомо и даже близко, когда оно предстало перед нами таким образом, что показалось странным, или когда мы замечаем в нем нечто измененное или тревожно иное. Нас будут интересовать прежде всего образы пространства, в частности образы дома в видеоигровой эстетике, которая существует на стыке аудиовизуального и развлекательного.

Изменение какого-либо элемента системы референций, составляющих пространство (глубина, высота, расстояние и т.д.), – это еще один способ вторжения в повседневность фантастического, причем в его самом мрачном варианте [García, 2013]. Однако, кроме трансформаций окружающего ландшафта или телесных изменений, особенно впечатляющим в плане нагнетания жути может стать изменение привычного для нас дома, жилища, стен, в которых мы проводим большую часть своего времени. Приватное / личное пространство, с которым у человека возникает аффективная связь, создающая у него ощущение безопасности и комфорта, воспринимается в некотором роде как второе тело. Дом – одно из самых полисемичных понятий в мировой культуре.

Отметим, что и актуальное искусство изобилует произведениями, которые по разным причинам обозначают «прорастание» тревоги в домашнее пространство. Так, в знаменитых инсталляциях английской художницы палестинского происхождения Моны Хатум доминирует проблематика скрытых метаморфоз тела и дома. Обычные предметы быта, знаки повседневности, будь то стулья, кухонная утварь или детские кровати, становятся незнакомыми, пугающими и опасными [Said, 2000]. В одной из работ художницы («Homebound») все предметы – стулья, столы, лампы, столовые приборы – соединены наэлектризованной медной проволокой. Привычная комната для приготовления пищи или чтения превращается в опасное, почти смертоносное пространство, где, по замыслу Хатум, проявляется то мучительное и угнетающее, почти тюремное измерение, в котором оказываются многие женщины, поглощенные бытом и кухонными заботами.

Таким образом, концепт «дом как жуткое / зловещее пространство» активно используется в современной культуре. И здесь мы переходим от художественных практик прошлого века к видеоиграм – относительно новому медиа, существующему примерно полвека, но успевшему за это время сформировать собственный язык [Pérez-Lattore, 2012], в том числе благодаря плодотворному диалогу с кино и литературой [Gil González, 2011]. Видеоигры находятся где-то между художественным творчеством и производством потребительских товаров для рынка развлечений. Не случайно принято говорить об «индустрии видеоигр», хотя с 2000-х годов мы наблюдаем консолидацию разнообразных групп независимых разработчиков, которые работают в одиночку или небольшими коллективами и применяют индивидуальные творческие стратегии с установкой на экспериментаторство. Для того чтобы рассмотреть, как «страшное», «жуткое» может быть отображено в видеоиграх, мы будем учитывать нарративное и лудическое (игровое) измерение.

Определим важные для нас понятия. К. Сален и Э. Циммерман выработали определение игры, в котором учтены формальные компоненты: «Игра – это система, в которой игроки участвуют в искусственном конфликте, определяемом правилами, что приводит к количественно измеримому результату» [Salen, Zimmerman, 2003, p. 80]. Мы рассматриваем видеоигры как вымышленные конструкции на электронном носителе, смысл которых формируется набором тематико-нарративных конвенций – правил, стимулов, наказаний и возможностей совершать действия, которые принимают игроки. Интеграция между нарративным измерением (разви-

тие сюжета, прогресс в действии, аудиовизуальная вселенная) и лудическим измерением (характеристики и возможности персонажа, адаптированные к теме сюжета, правила и цели, способствующие погружению в сюжет) является ключевой для игрового опыта.

Привнесение в игру фантастического / жуткого может происходить разными способами, но изменение пространства – одна из самых плодотворных возможностей. Как показывает Юул [Juul, 2010], современные трехмерные видеоигры усложняют наше привычное представление о пространстве, открывая игроку пространство второе, цифровое, которое имеет свою собственную глубину.

Так, в игре *The Stanley Parable* (Galactic Cafe, 2013) мастерски сочетаются повествовательные приемы разрушения четвертой стены и изменения игрового пространства. В этой видеоигре мы управляем работником, в то время как закадровый голос рассказывает о наших приключениях в таинственно пустом офисе. Игрок может либо следовать указаниям диктора, либо послушаться, например, выбрать путь налево, когда нам говорят идти направо. Подобные решения приведут к тому, что игровое пространство, опосредованное попыткой рассказчика приспособиться к ситуации, будет меняться во время путешествия. Так, может случиться, что, когда мы захотим пройти через дверь, вопреки указаниям голоса за кадром, дверь резко закроется. История заставляет нас ходить по кругу до тех пор, пока «рассказчик» не примет иного решения в попытке сохранить вымысел.

В определенные моменты игры становится очень эффективно манипулировать текстурами, физикой, правилами игры и границами среды, в которой происходит действие, с целью дезориентировать, запутать или заинтриговать игрока. Пространство видеоигры – это не что иное, как среда, созданная с помощью различного программного обеспечения, которым можно манипулировать по желанию создателя. Эта податливость – одна из характерных черт цифрового изображения, позволяющая осуществлять всевозможные манипуляции, настолько, что иногда говорят о его «пластичности» [Santos Ortiz, 2013]. Именно поэтому при создании ужасов в видеоиграх ключевой задачей является формирование атмосферы, которая держит игрока в напряжении даже тогда, когда он не должен преодолевать конкретное препятствие.

В качестве конкретного примера мы выбрали игру *Silent Hill 4: The Room* (Team Silent, 2004), которая является частью саги *Silent Hill*, одной из наиболее изучаемых в последние годы. Ранее она рассматривалась с точки зрения отношений, устанавливаемых ме-

жду аватаром и игроком, и как образцовый пример цифровой культуры [Contreras Espinosa, Eguía Gómez, Lozano Muñoz, 2014]. Писали и о ее эстетике: туман, окутывающий места действия саги, является одной из отличительных черт, позволяющих говорить об использовании в игре эстетики возвышенного [Velasco, 2014]. Существует исследование стратегий, используемых в саге для передачи атмосферы ужаса [Petton, 2005] и в целом отмечается, что успех этой игры – результат способности ее создателей «напугать играющего» [Carr, 2003].

Японская компания Konami выпустила первую часть *Silent Hill* в 1999 году. Исторически *Silent Hill*, наряду с играми серии *Resident Evil*, является одним из главных представителей жанра, известного как survival horror, который расцвел в 1990-х годах. В играх этого типа игрокам приходится исследовать враждебный мир с очень скудными ресурсами, что заставляет их тщательно распорядиться всеми добытыми средствами. Одна из самых характерных особенностей *Silent Hill* – обстоятельство, что враги – это не зомби или биологические мутанты, а кошмарные существа, морфология которых меняется в каждой из частей серии. Эстетика их тела вызывает отвращение и нередко имеет сексуальный подтекст.

Действие первых игр серии (вплоть до третьей части) происходило в одноименной деревне – месте, легко узнаваемом поклонниками видеоигр благодаря густому туману, окутывающему все вокруг. Эта стратегия была чем-то средним между художественным выбором и решением технической проблемы: *PlayStation*, игровая консоль, для которой был выпущен первый *Silent Hill*, заставляла разработчиков тщательно управлять ресурсами (доступной памятью и графическими возможностями). Обычным способом воспроизведения трехмерного мира на *PlayStation* было ограничение поля зрения игрока искусственным туманом, чтобы консоли не приходилось обрабатывать и выводить на экран слишком много объектов одновременно. То, что в других играх было неудачным решением, в *Silent Hill* стало одним из главных эстетических ключей. Главные герои первых трех игр попадали в деревню в качестве чужаков, случайно или по собственной воле. Оказавшись там, игрок должен был исследовать различные районы. С точки зрения дизайнера открытые пространства, такие как улицы, проспекты или бензоколонки, служили промежуточными локациями, которые нужно было пересечь, чтобы добраться до центров, где происходило развитие игры: школа, больница, тюрьма, торговый центр –

все они были закрытыми местами, где фокус камеры и освещение подчеркивали атмосферу ужаса, присущую игре.

Однако несмотря на то, что улицы Сайлент Хилла являются точкой перехода в приключении, они вводят компонент, который будет повторяться во всех играх *Silent Hill*, – жуткое, которое создается деформацией того, что мы считаем привычно реальным. В данном случае это невозможность пересечь определенные пространства, поскольку они разделены надвое бездонной пропастью. Игрок не сможет пройти кратчайшим путем из точки А в точку Б. Всегда найдется линия разлома или какое-то другое препятствие, которое помешает ему двигаться дальше и заставит изменить маршрут. Таким образом разработчики вдохнули жизнь в центр города, который служит декорацией к игре, превратив его во враждебную сущность, которая, как кажется, реагирует на волю игрока.

Первые три игры *Silent Hill* имеют общий сеттинг и задумку, что позволяет представить их как тесно связанные между собой (сюжет первой и третьей частей имеет точки соприкосновения). Однако в случае *Silent Hill 4: The Room* мы имеем игру, построенную по другому принципу. На самом деле для поклонников серии четвертая часть стала некоторым разочарованием, поскольку была воспринята как отступление от сути оригинала. В сюжетном плане история *The Room* начинается с кошмара, разворачивающегося перед глазами Генри Тауншенда, главного героя игры: мы пройдемся по «испорченной версии» скромной квартиры, в которой он живет, 302 South Ashfield. Перед нами предстанет грязная обстановка, в которой преобладают охристые тона, а на полу валяются ржавые предметы. Когда мы покидаем спальню и попадаем в гостиную, нас удивит белый шум от телевизора, залитого кровью. Если мы посмотрим в сторону стены, то сможем различить нечто, напоминающее лицо, которое принадлежит, кажется, кому-то, кто пытается выбраться оттуда. Как только мы решим выйти из комнаты, стена начнет сочиться кровью.

Весь этот видеоряд оказывается дурным сном. Генри просыпается в той же спальне, которую мы уже знаем, но выглядит она вполне обычно – как и все остальные. Не будет ничего необычного, пока мы не увидим, оказавшись в гостиной, что входная дверь (или дверь выхода) запечатана бесконечным количеством цепей. На ней кровью написано предупреждение: «Не выходи! Уолтер». Как игроки, мы начинаем понимать, что квартира Генри станет ключевым местом в развитии игры. Несмотря на то, что за окном продолжается городская жизнь, Генри заперт в собственном доме,

и, кажется, никто не слышит его призывов о помощи. Единственный возможный выход – таинственная дыра, внезапно появившаяся в ванной комнате. Ее глубина непостижима, и неизвестно, куда она ведет, но если мы хотим продвигаться вперед, то альтернативы нет.

Благодаря этому краткому описанию мы можем увидеть, как *The Room* с первых минут вводит манипуляции с пространством дома с целью выявить его зловещую версию, а затем постепенно переходит к ужасу, к кульминации кошмара. Чувство угнетения усиливается по мере того, как мы вынуждены перемещаться по игровому пространству. Team Silent приняла очень рискованное, но эффективное решение: *The Room* стала первой игрой в серии *Silent Hill*, в которой была реализована оптика «от первого лица» героя внутри квартиры. Возможность предоставить игроку прямой доступ к взгляду своего персонажа является одной из отличительных особенностей трехмерных видеоигр и позволяет придумывать различные стратегии нарезки и монтажа, способствующие погружению в игровой мир. В случае *The Room* за пределами квартиры мы следуем за главным героем от третьего лица. Но внутри, увидев дом глазами его жильца, мы увеличиваем глубину и сложность пространства: мы можем более детально рассмотреть текстуру стены, чтобы понять, сохранилось ли лицо, появившееся в кошмаре, или, если захотим, обойти журнальный столик в гостиной и добраться до окна и выглянуть наружу. Но при этом мы не знаем, осталась ли комната позади нас такой, какой она должна быть... или что-то изменилось. С помощью этого приема разработчики делают акцент прежде всего на субъективном восприятии пространственности дома, предлагая игроку оценить глазами Генри его внешне нормальный вид, так что внесение в него изменений и искажений может восприниматься так, будто они происходят перед нами, за пределами экрана.

Генри Тауншенд знает эти комнаты, потому что живет в них, и даже если мы сталкиваемся с ними впервые, мы можем почувствовать его недоумение. На протяжении всей игры квартира будет неуловимо подавать признаки жизни, подобно другим классическим пространствам ужасов, таким как «Комната 1408» Стивена Кинга (2006) или квартира в фильме Романа Полански «Жилец» (1976), где происходят всевозможные кошмарные события и превращения.

Когда речь идет об эстетике видеоигры, необходимо учитывать, что опыт игрока отличается от опыта наблюдающего за игровым процессом зрителя или от опыта других медиа, таких, как кино.

Игрок будет уделять больше внимания тем факторам, которые связаны со вселенной самой игры. Б. Перрон ввел понятие «G-эмоции» для обозначения эмоций, тесно связанных с игровым процессом [Petton, 2005, p. 3]. Как объясняет К. Рамирес Морено, развивая мысль Перрона, это «эмоции, возникающие в результате связи между действиями игрока и их следствиями, которые влияют на состояние мира <...> Реакция на противостояние с монстром в хорроре может быть страхом – если наша способность к адаптации умеренная, отчаяния – если мы считаем, что у нас нет шансов на выживание, или триумф – если мы верим, что полностью способны победить» [Ramírez Moreno, 2015].

С точки зрения механики геймплея серия *Silent Hill* характеризуется тем, что главные герои плохо подготовлены к борьбе с враждебным окружением. В первой части игры Гарри Мейсон зарабатывает на жизнь писательством, а его боевые навыки более чем сомнительны. В результате доступный игроку репертуар движений очень ограничен: ходьба, бег и боковая прокрутка – вот самые распространенные действия, которые мы совершаем на протяжении всей игры (и это распространяется на последующие части). Когда мы сталкиваемся с врагами, нам нужно хорошо рассчитывать время, потому что сначала нужно прицелиться, а потом атаковать. В игровом плане это означает, что мы вынуждены удерживать одну кнопку и, удерживая ее, нажимать другую, чтобы выстрелить или нанести удар. В этот промежуток времени Гарри (и другие герои в последующих частях) будут двигаться гораздо медленнее, что сделает их более уязвимыми для нападения из засады или со спины.

В плане эстетики игры эти ограничения, накладываемые на игроков системой управления, создают образ главного героя как уязвимого человека, не привыкшего справляться с враждебными ситуациями, и приглашают скорее бежать от опасности (персонажи могут бежать бесконечно долго, не испытывая усталости), чем противостоять ей. Генри оказывается в такой же ситуации и в *The Room*, с тем дополнением, что иногда он может уклоняться от атак, чтобы застать монстров врасплох.

Игровая механика также может использовать нарушение некоторых пространственных условностей, чтобы усилить жуткое измерение видеоигры. Например, на протяжении всей истории существования в бесчисленных играх проводится различие между безопасной средой, где можно зафиксировать свой прогресс, и пространством, где продолжаются приключения. Точка сохране-

ния предлагает игроку пространство, в котором он может обдумать свои дальнейшие действия. Неписанная конвенция игрового дизайна гласит, что ничто не должно нарушать спокойствие игрока в этом месте: это время, выделенное для того, чтобы записать все, что было сделано, проверить снаряжение, запастись предметами и отдохнуть, прежде чем двигаться дальше. Этот обычай настолько прижился среди игроков, что новая точка сохранения после долгого путешествия часто служит предупреждением о том, что скоро произойдет важное событие – обычно битва с последним врагом.

Одна из самых устойчивых конвенций в видеоиграх – это различие между точками сохранения и сценариями, в которых происходит приключение. Что может быть эффективнее, чем нарушить это правило? Однако такое решение действительно рискованно с точки зрения дизайна и является вызовом написанным правилам видеоигр. *Silent Hill 4* – один из редких примеров нарушения этой конвенции разработчиками. Квартира 302 – это безопасное место в игре: стоит нам вернуться в нее через многочисленные дыры, которые мы обнаружим на протяжении всей игры, и действие приостановится. Однако по мере продвижения по сюжету и знакомства с новыми персонажами, которые дают нам все лучшее представление о ситуации, в доме начинает проявляться всё больше странностей – дыра в ванной станет шире и круглее, создавая впечатление, что она принадлежит другому измерению. Другое отверстие в стене позволит нам увидеть, что происходит в соседней комнате, где живет неизвестная молодая женщина. По мере усложнения сюжета в квартире будут проявляться новые опасности. Охристый цвет, который присущ комнате в кошмаре в начале игры, в ее финале вновь окрасит пространство, но на этот раз нам не удастся сбежать. Напротив, нам придется возвращаться туда снова и снова, чтобы закрепить пройденное и переставить инвентарь, но делать это нужно будет, остерегаясь жутких призраков, которые будут бродить по гостиной.

Интерес к разрушению безопасного места заставил команду *The Room* включить в игру возможность нанести игроку урон во время пребывания в квартире. Наступает момент, когда старое убежище, которое можно было бы считать домом, превращается в жуткое и враждебное пространство. Трансформация происходит не только в аудиовизуальном плане, но и на уровне игрового события: нарушение конвенций затрагивает эти два измерения видеоигры и влечет за собой изменение пространственных конвен-

ций (с появлением дыры без предупреждения квартира превращается из замкнутого пространства без звука в закрытое, нездоровое пространство, а вместо убежища, она становится пространством смерти).

В игру не только становится сложно играть, но это также усиливает страдания и ужас игрока, у которого больше нет ориентира и убежища. С точки зрения геймплея, несмотря на эффективность эстетического решения *Team Silent*, это сделало игру слишком сложной даже для опытного игрока. Призраков нельзя уничтожить, а возвращаться в квартиру, чтобы сохранить прогресс, нужно очень осторожно, так как предметы для восстановления жизни в дефиците.

В любом случае наследие *The Room* чрезвычайно ценно для изучения эстетики видеоигр. Эта игра показывает, как можно сочетать жуткое и фантастическое на аудиовизуальном и геймплейном уровне, чтобы эффективно способствовать возникновению у игрока чувства ужаса во время игры, причем с гораздо большей интенсивностью, чем у зрителя, который не управляет главным героем.

Как и в других медиа, в видеоиграх есть ряд формальных условностей, нарушение которых является своеобразным пуантом, точкой переворота, которым пользуются команды разработчиков, чтобы предложить интенсивный игровой опыт. Игроки принимают ряд правил и условностей, выполнение которых приближает их к цели (победа в игре, завершение приключения), и большая часть из них связана с взаимодействием с игровым пространством. В этом смысле эффективным ресурсом является использование пластичности игрового / домашнего пространства, чтобы запутать игрока и передать ему чувство незащищенности. Идеальная ситуация заключается в изменении условностей в игровом и аудиовизуальном пространстве, как в случае с квартирой 302 в *Silent Hill 4: The Room*. В ней повседневное пространство дома главного героя подвергается постоянным трансформациям окружающей среды (расширяющаяся дыра, закрытая дверь, сходящие с ума настенные часы или тревожный белый шум телевизора), пространственным трансформациям (даже если дверь остается закрытой, можно попасть в другие сценарии через выход, который внезапно появляется в неожиданном месте) и изменениям правил игры (квартира больше не является безопасным местом).

Таким образом, фантастическое, зловещее и жуткое «прорастает» сквозь домашнее, бытовое пространство. Квартира видеоигры *The Room*, без сомнения, пополняет богатую коллекцию

образов зловещих домов, имеющих в современной, в том числе и медийной, культуре.

Список литературы

1. Carr D. Play dead – genre and affect in *Silent Hill* and *Planescape Torment* // Game studies. – 2003. – Vol. 3, N 1. – URL: <https://web.archive.org/web/20091216172306/http://www.gamestudies.org/0301/carr/> (дата обращения: 25.03.2025).
2. García P. The fantastic hole : towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space // Brumal. Revista de investigación Sobre lo fantástico. – 2013. – N 1. – С. 15–35.
3. Gil González A.J. Comics and the graphic novel in Spain and Iberian Galicia // CLCWeb: Comparative literature and culture. – 2011. – Vol. 13, N 5. – URL: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss5/17/>
4. Juul J. A casual revolution : reinventing video games and their players. – Cambridge, MA : The MIT press, 2010. – 264 p.
5. Contreras Espinosa R.S., Eguía Gómez J.L., Lozano Muñoz A. Juegos multijugador : el poder de las redes en el entretenimiento. – Barcelona : Editorial UOC, 2014. – 138 p.
6. Pérez-Lattore O. El lenguaje videolúdico. – Barcelona : Laertes, 2012. – 678 p.
7. Perron B. A cognitive psychological approach to gameplay emotions // Proceedings of DiGRA 2005 Conference : Changing views : worlds in play, June 16–20, 2005, Vancouver, British Columbia, Canada. – [S.l.] : [DiGRA], 2005. – URL: <https://dl.digra.org/index.php/dl/article/view/112/112> (дата обращения: 25.04.2025).
8. Ramírez Moreno C. Maestros del terror interactivo. – Zaragoza : Sintesis, 2015. – 238 p.
9. Said E. Mona Hatoum : the entire world as a foreign land. – London : Tate Gallery Pub., 2000. – 40 p.
10. Salen K., Zimmerman E. Rules of play : game design fundamentals. – Cambridge, Ma : MIT Press, 2003. – 688 p.
11. Santos Ortiz R. De la maleabilidad del tiempo cinematográfico a la plasticidad del espacio digital. Análisis práctico de construcciones en la imagen código: tesis doctoral / Universidad de Salamanca, Facultad de filosofía. – Salamanca, 2013. – 451 p.
12. Velasco P. La estética de lo sublime en el survival horror : el caso de *Silent Hill* // LifePlay. – 2014. – N 2. – P. 35–50.

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

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2025 – № 3

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

Подписано к печати 05.11.2024

Формат 60×84/16
Усл. печ. 13,5
Тираж 800 экз.

Цена свободная
Уч.-изд. л. 12,1
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.: 8(499) 124-32-15
e-mail: izdat@inion.ru

Отпечатано в типографии
АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, к. 6