

**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

2026 – 2

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

Учредитель
Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук

Редакционная коллегия серии «Литературоведение»:

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

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/2026.02.00
ISSN 2219–8784

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

**SOCIAL
AND
HUMANITIES SCIENCES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

PEER-REVIEWED ACADEMIC JOURNAL

SERIES 7

LITERARY STUDIES

2026 – 2

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

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

Editorial Board:

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

«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 (ПИИ), 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/2026.02.00

ISSN 2219–8784

СОДЕРЖАНИЕ

К 250-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Э.Т.М. ГОФМАНА

Финогенов В.А. Новая жизнь классических героев в произведениях Э.Т.А. Гофмана	9
---	---

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Литература и общество

Ранчин А.М. Истоки русского мессианизма. – Рец. на кн.: Данилевский И. Интеллектуалы древней Руси: зарождение соблазна русского мессианизма	25
Соколова Д.А. Поэтика социального исключения в романе В. Гюго «Отверженные»: от традиции roman populaire к современным стратегиям репрезентации маргинальности	39

Литературные образы и мотивы

Белоусов М.Г. Антигерои Гражданской войны в ранней советской литературе (на примере эпоса М.А. Шолохова «Тихий Дон»)	57
Коваленко Е.В. Библийский интертекст в романе Пэт Баркер «Возрождение»	76

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература XIX в.

Русская литература

Рогов М.А. «Риголетто» Дж. Верди и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского: гипотеза о возможном источнике заглавия романа	94
---	----

Зарубежная литература

- Арефьев Д.А. Джакомо Леопарди – читатель (пред)романтической литературы: к вопросу о рецепции романов «Коринна, или Италия» Ж. де Сталь и «Страдания юного Вертера» И.В. Гёте в лирике поэта 102

Литература XX–XXI вв.

Русская литература

- Воробьев Р.С. Тема освоения новых земель русскими первопроходцами в романе Н.П. Задорнова «Амур-батюшка» 136
- Гамерман Ю.В., Киреева Н.В. Мифологическая символика как ключ к интерпретации духовного пути главного героя в поэме Леонида Завальнюка «В пути» (1956) 151

Зарубежная литература

- Бабаева А.М., Жуков А.П. Концепция поэзии в творчестве Габриэлы Мистраль 162

Филологический практикум

- Лихварь А.В. «Плетение словес» и поэзия приказной школы 172
- Ключников К.В. Язык как форма инаковости: поэтика цикла миниатюр Михаила Соковнина «Вариус» 188

CONTENTS

ON THE 250th ANNIVERSARY OF E.T.A. HOFFMANN

Finogenov V.A. New life of classical heroes in the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	9
--	---

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

Literature and society

Ranchin A.M. The origins of Russian messianism. Book review: Igor Danilevsky. Intellectuals of ancient Rus': the birth of the temptation of Russian messianism	25
Sokolova D.A. The poetics of social exclusion in Victor Hugo's <i>Les Misérables</i> : from the tradition of the "roman populaire" to modern strategies of representing marginality	39

Literary images and motifs

Belousov M.G. Antiheroes of the Civil War in Early Soviet Literature (Based on M.A. Sholokhov's <i>And Quiet Flows the Don</i>).....	57
Kovalenko E.V. Biblical intertext in <i>Regeneration</i> novel by Pat Barker	76

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Nineteenth-century literatures

Russian literature

Rogov M.A. Verdi's <i>Rigoletto</i> and Dostoevsky's <i>Crime and Punishment</i> : a hypothesis on the libretto and music as literary sources for the novel's title	94
---	----

Foreign literatures

Arefev D.A. Giacomo Leopardi as a reader of (Pre-)Romantic literature: the reception of Mme de Staël's <i>Corinne ou l'Italie</i> and J.W. Goethe's <i>Die Leiden des jungen Werthers</i> in his poetry	102
---	-----

Twentieth- and twenty-first-century literatures

Russian literature

Vorobyev R.S. The theme of the development of new lands by Russian pioneers in N.P. Zadornov's novel <i>Amur Saga</i>	136
Gamerman J.V., Kireeva N.V. Mythological symbolism as a key to interpreting the spiritual journey of the protagonist in L. Zavalnyuk's poem <i>On the Way</i> (1956)	151

Foreign literatures

Babaeva A.M., Zhukov A.P. The concept of poetry in the works of Gabriela Mistral	162
--	-----

Philological workshop

Likhvar A.V. "Word weaving" and the poetry of the Prikaz school .	172
Klyuchnikov K.V. Language as a form of otherness: the poetics of Mikhail Sokovnin's cycle of miniatures <i>Varius</i>	188

К 250-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Э.Т.А. ГОФМАНА

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/lit/2026.02.01

ФИНОГЕНОВ В.А.¹ НОВАЯ ЖИЗНЬ КЛАССИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э.Т.А. ГОФМАНА

Аннотация. В статье рассматриваются рассказы Гофмана, в которых эксплуатируются сюжеты хорошо известных произведений. В «Разбойниках» Гофмана двойники персонажей одноименной драмы Ф. Шиллера осознают свою взаимосвязь с предшествующим текстом. В новелле «Взаимосвязь вещей» сюжетная интрига строится вокруг девочки, на первый взгляд идентичной Миньоне из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте, в то время как центральная идея произведения отсылает к роману «Избирательное сродство». В «Выборе невесты» воспроизводится фабула «Венецианского купца», а ряд персонажей является отражением шекспировских героев. В «Известии о дальнейших судьбах собаки Берганца» Гофман адаптирует стилистические приемы М. де Сервантеса. Сопоставление пса Берганцы, ставшего у Гофмана бессмертным, и капельмейстера Крейслера отражает саморефлексию писателя. Использование чужих сюжетов представляет собой один из излюбленных приемов Гофмана, с помощью которого он вписывает собственные тексты в контекст мировой литературы.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; Ф. Шиллер; И.В. Гёте; М. де Сервантес; немецкий романтизм; двойничество.

Для цитирования: Финогонов В.А. Новая жизнь классических героев в произведениях Э.Т.А. Гофмана // Социальные и гуманитарные

¹ **Финогонов Виктор Анатольевич** – младший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН; ORCID: 0000-0002-1167-9376; p_jh@mail.ru

науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 9–25. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.01

Поступила: 07.02.2026

Принята к печати: 03.03.2026

FINOGENOV V.A.¹ New life of classical heroes in the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Abstract. The article examines Hoffmann's short stories that exploit the plots of well-known works. In Hoffmann's novella *The Robbers*, the characters adopted from Friedrich Schiller's play of the same name recognise their connection to the preceding text. In the novella *The Mutual Interdependence of Things*, the plot intrigue is built around a girl who, at first glance, is identical to Mignon from Johann Wolfgang von Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, while the central idea of the work refers to the novel *Elective Affinities*. *Choosing the Bride* recreates the plot of *The Merchant of Venice*, and several characters mirror Shakespearean heroes. In *Report on the Latest Fortunes of the Dog Berganza*, Hoffmann adapts Miguel de Cervantes' stylistic devices. The juxtaposition of the dog Berganza, immortalised in Hoffmann's work, and the composer Kreisler reflects the writer's self-reflection. The use of plots from other writers is one of Hoffmann's favourite techniques, by which he places his own texts into the context of world literature.

Keywords: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; Friedrich Schiller; Johann Wolfgang von Goethe; Miguel de Cervantes; German romanticism; romantic dualism.

To cite this article: Finogenov, Victor A. "New life of classical heroes in the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 9–24. DOI: 10.31249/lit/2026.02.01

Received: 07.02.2026

Accepted: 03.03.2026

В малой прозе Гофмана сюжет нередко строится вокруг того или иного произведения искусства – живописного, музыкального или литературного. Если таким каркасом служит классическое литературное произведение, то связь с непосредственным первоисточником может только подразумеваться: так, это происходит в

¹ **Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0000-0002-1167-9376; p_jh@mail.ru

«Состязании певцов» и «Фалунских рудниках», отсылающих к «Генриху фон Офтердингену» Новалиса. Совсем иными представляются те случаи, когда гофмановские персонажи напрямую соотносятся с героями текста-предшественника, а их вторичность становится предметом литературной игры. Как пишет А.В. Карельский, «гофмановские двойники как реальные явления обособляются от того, чей образ они повторяют, отчуждаются» [Карельский, 2007, с. 285]. Как правило, двойственная природа героев Гофмана либо реализуется в фантастическом пространстве и времени, либо воплощается в каком-либо предмете искусства – будь то картина, опера, или литературное произведение. В.В. Королева и О.В. Февралева, анализируя многочисленные отсылки к творчеству и личности И.В. Гёте в произведениях Гофмана, предлагают дополнить концепцию романтического двоемирия оппозицией «реальность – “литературность”» [Королева, Февралева, 2024, с. 79]. Гофман предпочитал повествовательную стратегию, когда читателю постоянно напоминает о том, что история – сплошная выдумка. Динамика творческого процесса – одна из главных тем «Фантазий в манере Калло», а «Серапионовы братья» и вовсе представляют собой плод фантазии шестерых героев рамочного повествования. Полубезумного отшельника Серапиона, у которого «некая враждебная звезда отняла понятие о двойственности» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (1), с. 52]¹, Гофман делает своим творческим манифестом. Если человеческим сознанием полностью овладевает мир вымысла, то тексты растворяются в культуре. Словно паразитируя на классических произведениях, адаптируя созданные другими писателями образы и мотивы под собственные эстетические нужды, Гофман показывает, что связь между автором и его произведением во многом носит эфемерный характер. В.В. Королева, рассматривая тексты Гофмана в рамках разработанной Ю. Кристевой теории интертекстуальности, отмечает, что благодаря «аллюзиям, цитации и диалогизму» писатель «создает свой особый мир произведения и тем самым вступает в полемику с автором заимствованного образа и сюжета» [Королева, 2019, с. 33].

Новелла «Разбойники» (*Die Räuber*, 1821), пародирующая одноименную драму Ф. Шиллера 1781 г., представляет собой самый яркий тому пример. Подзаголовок «Приключение двух друзей в одном божьем замке» («Abenteuer zweier Freunde auf einem

¹ «...irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte...» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 1, S. 70].

Schloss in Böhmen») сразу же говорит об ироническом снижении шиллеровской патетики. Во время путешествия, проезжая через богемские леса, два приятеля по имени Гартман и Виллибальд на пути из Берлина в Италию подвергаются нападению неизвестных разбойников, после чего попадают в замок, обитателей которого зовут так же, как и героев шиллеровской пьесы. На первый взгляд их взаимоотношения полностью соответствуют драматической коллизии оригинальных «Разбойников». Гофман, тем не менее, с самого начала показывает, что персонажи его истории вовсе не идентичны героям первоисточника. Семейство Мооров получает фамилию «фон Ц.», а Амалия – «фон Т.» вместо оригинального прозвания «фон Эдельрайх». Кроме того, графский замок перенесен из Франконии в Богемию, где по сюжету драмы орудовала банда Карла. Топосы леса и замка сливаются теперь в единое целое, в совокупности представляя собой пространство спектакля.

В отличие от написанного двумя годами ранее «Дон Жуана», где граница между сценой и реальностью обозначается отчетливо, в «Разбойниках» Гофман избирает совершенно иной способ репрезентации известного произведения. Если в «Дон Жуане» речь идет о влиянии искусства на жизнь, то здесь ситуация прямо противоположная – в литературный сюжет вторгаются зрители и пытаются оказать влияние на его развитие, что во многом напоминает раннюю драматургию Л. Тика. «Приключение» друзей предстает аллегорией посещения театра, что герои осознают далеко не сразу. Получивший легкое ранение во время нападения разбойников Гартман первым отмечает странные вещи, происходящие в замке старого графа Максимилиана: «Разве ты не заметил, что мы с тобой обеими ногами увязли в “Разбойниках” Шиллера? Местом действия является старинный замок в Чехии, – следовательно, с декорациями все в порядке. В качестве действующих лиц выступают: Максимилиан, владетельный граф, Франц, его сын, Амалия, его племянница. Ну вот! А Карл, вероятно, атаман напавших на нас разбойников. Я чрезвычайно рад столкнуться наконец в реальной жизни с событиями, заставившими Шиллера написать эту трагедию» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 53]¹. Ирония Гофмана здесь

¹ «Merkst du denn nicht, daß wir mit beiden Füßen recht in der Mitte der Schillerschen »Räuber« stehen? – Der Schauplatz ist ein altes Schloß in Böhmen, mithin die Dekoration richtig. Als spielende Personen treten auf: Maximilian, regierender Graf, Franz sein Sohn, Amalia seine Nichte. – Nun! und Karl mag der Hauptmann der Räuber sein, die uns anfielen. Es freut mich sehr, die Begebenheit endlich einmal in der

состоит в том, что конфликт, разворачивающийся на страницах его новеллы, будто бы и послужил прообразом шиллеровской драмы, а не наоборот.

Именно появление двух странствующих приятелей поднимает театральный занавес: для начала спектакля было готово все, не хватало только зрителей. Однако Гартман и Виллибальд становятся не только наблюдателями и комментаторами разворачивающегося действия, но и допускают возможность своего непосредственного вмешательства в сюжет: «Интересно только знать, допустим ли мы, в качестве случайно присутствующего хора, графу Францу запереть старого отца в башню» [Гофман, 1896, с. 280]¹. При таком подходе шиллеровская драма, как, собственно, и любое другое литературное произведение, размыкает зафиксированные границы текста, допуская наличие бесконечного множества интерпретаций. Появление Гартмана и Виллибальда в замке сравнимо со стремлением Фрица из «Щелкунчика» попасть в кукольный замок Дроссельмейера, чтобы заставить игрушечные фигурки двигаться по собственной воле. В отличие от мальчика, Гартману и Виллибальду удается не только попасть в замок и тем самым фактически запустить механизм кукольного представления, но и принять непосредственное участие в развитии альтернативной истории «Разбойников». Если Гартман, ассоциирующий себя с трагическим хором, избегает активного вмешательства в конфликт, то Виллибальд включается в действие, причем его роль в сюжете нарастает по мере развития его любовной интриги с Амалией. Парная композиция из двоих друзей, как и во многих других произведениях Гофмана, позволяет писателю метафорически противопоставить различные способы восприятия искусства – отстраненную позицию критика и экзальтированную реакцию романтика.

Ключевой эпизод рассказа – сцена, в которой Виллибальд рассказывает Францу об открытии, сделанном его другом: «...в этом старинном великолепном замке, собрались все главные персонажи шиллеровских “Разбойников”, за исключением Германа и

wirklichen Welt anzutreffen, die Schillern zu dem Trauerspiel Anlaß gab» «...irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte...» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 84].

¹ «Fraglich ist nur, ob wir als zufälliger Chorus es zulassen dürfen, daß Graf Franz den Vater in den alten Turm sperrt» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 84].

старого Даниэля» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 55]¹. Осознание этого факта сначала приводит Франца в ужас, после чего он в любовном неистовстве нападает на Амалию, спасающуюся благодаря помощи Виллибальда от его домогательств. Франц желает слиться со своим литературным прототипом, но одновременно осознает свою отчужденность: «Да, я и есть Франц! И хочу им быть! Я вынужден быть им, я...» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 56]². Постигание Францем собственной литературности вступает в противоречие с его нерешительным характером и делает именно его, а не карикатурного злодея Карла и беспутную Амалию, настоящим трагическим героем в интерпретации Гофмана. Обнаруженная связь с исходной пьесой позволяет Францу впервые определить свое место внутри разыгрывающейся на протяжении многих лет семейной драмы. Произведение Шиллера становится для него таким же откровением и открытием собственного «я», каким у Новалиса была для Офтердингена книга с описанием его жизни. Гофман пародирует этот типичный для немецкого романтизма прием, вкладывая в уста Франца целый набор клише: «Я не считаю, однако, случайностью, что вы напомнили мне о странном сходстве, существующем между нашей семьей и семьей, изображенной в той жуткой трагедии, – нет, тот же мрачный рок, что угрожающе навис надо мной, заставил вас обратить внимание на это странное сходство, которого я раньше не замечал, хотя оно действительно бросается в глаза. У меня появилось такое ощущение, словно вы передали мне ключ к страшной тайне, которая мне вот-вот откроется, и что вас привел сюда отнюдь не слепой случай, о нет, вас привел тот самый злой рок, дабы столкнуть меня в пропасть» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 57]³.

¹ «Hier in einem alten prächtigen Schloß wären die eben auch in einem Schloß spielenden Hauptpersonen der Schillerschen Räuber versammelt, bis auf Hermann und den alten Daniel; als nun bei der Tafel wirklich solch ein alter Diener namens Daniel –» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 85].

² «Ja, ich bin Franz! ich will es sein! ich muß es sein – ich –» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 89].

³ «Ich nenne es nicht unbedachtsam, nein, dasselbe finstere Geschick, das bedrohlich über mir schwebt, zwang Sie dazu, mich an die seltsame Ähnlichkeit der Gestaltung unseres Hauses mit der in jenem schauderhaften Trauerspiel zu erinnern, an die ich, so sehr sie ins Auge springen mag, doch früher niemals gedacht. Es war, als reichten Sie mir den Schlüssel dar zu dem furchtbaren Geheimnis, das sich mir nun auftun würde, und nicht der Zufall, nein, eben jenes finstre Geschick habe Sie hergeführt, mich zu stürzen in den Abgrund» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 90].

«Страшные» события в семействе графа Максимилиана представляют собой утрированный набор штампов, характерных для немецкой литературы начала XIX в. И Карл, и Амалия оказываются плодом внебрачной связи, причем находятся в довольно запутанных родственных отношениях: мать Карла и Франца вышла замуж за графа Максимилиана по принуждению, и предполагается, что Карл мог быть ее сыном от любимого мужчины, который в свою очередь также стал отцом Амалии от другой женщины. Тем не менее инцестуальная подоплека, вокруг которой строилась сюжетная интрига, например в «Мессинской невесте» Шиллера или «Белокуром Экберте» Л. Тика, у Гофмана преподносится между делом и не становится предметом рефлексии. Франц иронично отмечает: «Вы видите, что здесь многое нуждается в толковании опытного психолога, каковым ни один из вас не является» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 57]¹. Взяв за основу шиллеровскую тему соперничества двух братьев за сердце одной девушки, Гофман переосмысливает ее совершенно иным образом и делает сюжетное развитие новеллы нарочито непредсказуемым. Карл превращается в ходульного злодея, во многом напоминающего Эдмунда из шекспировского «Короля Лира», в то время как противоречивой фигурой становится именно Франц, объект зависти и ненависти со стороны незаконнорожденного брата.

Старый слуга Даниэль в новелле Гофмана играет роль, прямо противоположную его функции в шиллеровской драме. Тайный агент и ближайший сподвижник Карла, он помогает ему похитить Амалию, а затем напасть на замок отца с целью его ограбления. Похожий образ вероломного слуги по имени Даниэль появляется в новелле «Майорат» (*Das Majorat*, 1817). В ее основе также лежит братоубийственный конфликт, приводящий к уничтожению владетельного семейства. В этом произведении Даниэль фактически становится главным героем, вокруг которого строится вся интрига. Параллельной отсылкой к классическим «Разбойникам» и собственной более ранней новелле Гофман создает своеобразную линию преемственности. Шиллер остается источником вдохновения, но уже зеркально преломляется через предшествующие тексты Гофмана. Л.А. Бангертер, проводя сравнительный анализ «Разбойников», указывает на то, что гофмановский текст не представляет

¹ «Sie sehen, daß für einen handfesten Psychologen es hier viel zu deuteln gibt, keinen von Ihnen mag ich aber dafür halten» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 91].

собой имитацию, а предлагает «альтернативный способ трактовки литературного сюжета» [Bangerter, 1977, p. 108].

Центральная фигура новеллы «Разбойники» – это, безусловно, Амалия, которая предстает объектом восхищения не двух, а уже четырех мужчин, причем трое из них активно добиваются ее благосклонности. При первом появлении она выглядит безмолвной куклой и отчасти напоминает Олимпию из «Песочного человека» (*Der Sandmann*, 1817), но, по мере того, как Виллибальд своими ухаживаниями приводит в действие пусковой механизм, она обнаруживает черты роковой, соблазнительной интриганки. Если во время первого ужина в замке «графиня смотрела на него большими прекрасными, но точно мертвыми глазами, не достаивая его ни единым словом, и опять, отворачиваясь от собеседника, устремляла свой взор в пустое пространство» [Гофман, 1896, с. 278]¹, то под конец визита двух друзей она бросается на шею Виллибальду, убеждая его увести ее подальше от ненавистного Франца. Эти планы срываются вмешательством со стороны ее возлюбленного, атамана Карла, считавшегося ранее погибшим. Характерно, что Карл со своей бандой тоже активизируется только в момент появления Гартмана и Виллибальда. При этом отъезд героев уже не мешает сюжету развиваться своим путем.

Композиционно новелла делится на две неравные части. Основная часть представляет собой, собственно, само приключение. Оно начинается с появления героев в лесу и замке, а заканчивается их отъездом. О последующих событиях в замке графа Максимилиана мы узнаем уже из второй, эпистолярной части. Театральной линии с разбойниками подводит итог письмо Гартмана Виллибальду, тогда как о завершении любовной интриги между Амалией и Виллибальдом мы узнаем из его письма Гартману. Из первого письма становится известно о многочисленных событиях, поведанных Гартману замковым капелланом: Франц оправился от раны, полученной в столкновении с разбойниками; коварные планы Даниэля оказались вовремя раскрыты, Амалия была обнаружена в цыганской шайке и насильно возвращена в замок; Карл напал на замок и погиб от руки Франца, не узнавшего своего брата; граф умер от горя, Амалия исчезла бесследно, а замок сгорел дотла. От шиллеровской фабулы, на первый взгляд, остается не так уж и

¹ «Doch alles umsonst, die Gräfin blickte ihn mit ihren großen schönen, aber etwas toten Augen an und wandte sich, ohne ihn einer Antwort zu würdigen, wieder von ihm ab, um ins Leere zu schauen» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 81].

много: по сути, только нападение ватаги Карла на фамильный замок и его последующее разрушение, а также смерть старого графа. Однако Гофман показывает, что произведенная им инверсия мало что меняет: Карл в новелле – злодей вполне шиллеровского толка; Франц, напротив, принимает на себя всю неоднозначность оригинального Карла. Подобно Гартману и Виллибальду, оба брата символизируют две стороны театральной условности, только уже со стороны сцены, а не зрительного зала.

Письмо Виллибальда подводит итоги всему рассказу и содержит ряд концептуальных выводов, важных для понимания роли Шиллера в эстетике Гофмана. Во время пребывания на курорте в Теплице Виллибальд встречает в лесах обезумевшую и несколько постаревшую Амалию, которая излагает уже третью интерпретацию развернувшихся событий, совершенно отличную как от шиллеровского оригинала, так и от версии, изложенной в предыдущем письме. Героиня, подобно Францу прежде отмечавшая роковое сходство «здешних обстоятельств с расстановкой сил в некой известной и страшной трагедии» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 61]¹, теперь сливается со своим прототипом, отчетливо сознавая свою театральность: «Да, я – та самая несчастная Амалия, графиня фон Моор, но что мой Карл убил меня своими руками, это злобная клевета. Он только сделал вид, что убивает, дабы утихомирить беснующуюся свору. И приставил к моей груди не настоящий, а театральный кинжал» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 77]². Погруженная в альтернативную реальность Амалия напрасно ожидает возвращения своего Карла, причем она также упоминает о своем спасении от рук Швейцера и Косинского. Ненависть Амалии к Францу получает теперь аллегорическую трактовку: помешанная героиня утверждает, что у него три жизни, из которых он живет последнюю; и «как только она прервется насильственным путем, что и случится вскорости, все будет хорошо» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 77]³. Неслучайно именно фантазмагорическая трактовка сюжета

¹ «...die Verhältnisse hier im Schloß mit der Exposition eines gewissen furchtbaren Trauerspiels...» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 97].

² «Ja, ich bin jene unglückliche Amalia, Gräfin von Moor, aber die schwärzeste Verleumdung ist es, daß mein Karl mich selbst getötet haben sollte. Nur scheinbar tat er das, um die wilde Horde zu beschwichtigen. – Es war nur ein Theaterdolch, den er mir auf die Brust setzte» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 123].

³ «...ist das geendet auf gewaltsame Weise, wie es bald geschehen wird, so ist alles gut» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 123].

«Разбойников» фактически заключает новеллу. Амалия, вопрошающая обескураженного Виллибальда «Вы считаете меня красивой? Могли бы вы полюбить меня?» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 77]¹, словно говорит от лица знаменитой шиллеровской драмы, которая через три с лишним десятка лет утратила прелесть новизны, но по-прежнему оставалась одним из главных ориентиров в немецкой литературе. Пародийная новелла показывает одновременно уважительное и снисходительное отношение к оригинальным «Разбойникам» и самому Шиллеру. В финале исцеленный от своей меланхолии Виллибальд вместе с другом «вспоминают ту страшную трагедию в чешском замке, в первом действии которой им довелось участвовать, и в глубине души все еще содрогаются от ужаса» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 78]. Штюмерский период Гофман, тем самым, интерпретирует как первый акт современной литературной истории Германии. Как отмечает Н.Н. Мисюров, «переиначенная Гофманом шиллеровская драма “провоцирует” читателя на самостоятельное истолкование исходного текста и предложенного автором нового оригинального его прочтения» [Мисюров, 2020, с. 35].

Новелла «Взаимосвязь вещей», входящая в состав «Серапионовых братьев» (1819–1821), как кажется на первый взгляд, представляет собой аналогичную «Разбойникам» пародию, предметом которой предстают романы И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Избирательное сродство». Два друга, Евхарий и Людвиг, встречают старика с пятнадцатилетней девочкой, танцующей фанданго с яйцами. Людвиг сразу же распознает в ней литературный образец, и его реакция соотносится исключительно с сюжетом романа: «О Миньон, – вновь вскричал Людвиг, – божественная, небесная Миньон! Подобно второму Вильгельму Мейстеру я вырву ее из рук коварного злодея, которому она служит» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 352]². В отличие от «Разбойников», в состоянии литературной иллюзии пребывает только один из персонажей, а лже-Миньона оказывается испанкой Эмануэлой и вообще не понимает, о чем говорит Людвиг. Принципиальная для Гёте итальянская специфика полностью исчезает, и боль-

¹ «Finden Sie mich schön? – Könnten Sie mich lieben?» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 124].

² «“O Mignon!” rief Ludwig von neuem, “göttliche, himmlische Mignon! – Ja, ich rette sie, ein zweiter Wilhelm Meister, aus den Händen des heimtückischen Bösewichts, dem sie dienstbar!”» [Hoffmann, 1845, Bd. 4, S. 178].

шую часть произведения занимает рассказ Евхария о его приключениях в Испании во время Наполеоновских войн.

Тем не менее в своей любовной линии новелла воспроизводит вполне узнаваемые гётевские коллизии. Эротические фантазии Людвиг неслучайно сосредоточены именно в художественном мире знаменитого гётевского романа, столь значимого для Гофмана. Так, у Перегринуса Тиса из «Повелителя блох» (*Meister Floh*, 1821–1822) в конфискованных дневниках обнаруживают такие записи: «“Я похитил у него эту Марианну, эту Филину, эту Миньону!” Поскольку он чересчур увлекался этими персонажами, то фантазировал о старом арфисте и ссорился с Ярно. “Вильгельм Мейстер” – книга не для тех, кто только что оправился от тяжелого нервного расстройства»¹. Погруженность Людвиг в романизированный мир приводит в конечном счете к тому, что он вступает в брак с баронессой Викториной – женщиной, любящей на самом деле его друга Евхария, а перед этим ухитряется перепутать Викторину и ее кузину. Подобно Гартману в «Разбойниках», Евхарий отвечает за внешнюю часть фабулы, а Людвиг, как и Виллибальд, больше соотносится с рефлексивной стороной сюжета. Он следует путем Вильгельма Мейстера, в карикатурном и гипертрофированном виде воплощая неспособность последнего разобраться в любовных хитросплетениях и, говоря шире, в целях собственного существования. Учение о «взаимосвязи вещей», которое Людвиг называет «часовым механизмом макрокосма»², представляет собой не что иное, как пародию на теорию «избирательного сродства», изложенную в одноименном романе веймарского классика. Именно со спора двух друзей об этом романе начинается сама новелла: Людвиг отказывается принять вслед за Евхарием «прекрасную мысль Гёте о красной нити, которая проходит через всю нашу жизнь и благодаря которой мы, узрев ее в светлые миги нашего бытия, сознаем обитающий в нас высокий дух» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 348]³ и придерживается фаталистического взгляда

¹ «“Entführt habe ich ihm diese Marianne, diese Philine, diese Mignon”; denn zu sehr vertiefte er sich in diese Gestaltungen, phantasierte von dem alten Harfner und zankte mit Jarno. “Wilhelm Meister” ist kein Buch für solche, die eben aus schwerer Nervenkrankheit erstehen» [Hoffmann, 1961, S. 229]. Этот фрагмент повести не прошел цензуру.

² «Räderwerk des Makrokosmus» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 4, S. 191].

³ «Goethes schönen Gedanken vom roten Faden, der sich durch unser Leben zieht, und an dem wir, ihn in lichten Augenblicken gewahrend, den über uns, in uns

на мир – хотя и он вполне соотносится с ключевой концепцией романа Гёте. В этом смысле Евхарий и Людвиг, интерпретируя произведение веймарского классика, приходят к прямо противоположным выводам. Так же, как и в «Разбойниках», Гофман снова сталкивает между собой взаимодополняющие трактовки оригинального текста.

Любовный четырехугольник между Евхаром, Людвигом, Викторией и Эмануэлой также отсылает к аналогичной сюжетной композиции «Избирательного сродства». Викторина выступает главным критиком концепции своего супруга: «Вам известна теория моего мужа о взаимосвязи вещей. Однако истинную взаимосвязь создают, как мне кажется, глупости, которые мы совершаем, в которых раскаиваемся, чтобы немного спустя совершить их вновь, отчего наша жизнь представляется нам неким безумным призраком, что без устали преследует нас, пока не затравит и не загонит в гроб» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 392]¹. Благополучный конец новеллы, где Викторина объясняется с обоими мужчинами, Эмануэла предстает уже в роли знатной дамы и супруги Евхария, а Людвиг остается недоумевать по поводу действительной «взаимосвязи вещей», указывает на стремление Гофмана переписать классический текст в комически сниженном ключе. С другой стороны, воскрешая шиллеровскую Амалию и гётевскую Миньону, убитых своими авторами, он закрепляет за ними функцию бессмертного художественного идеала и тем самым отдает дань уважения своим литературным предшественникам.

По сравнению со «Взаимосвязью вещей», в «Выборе невесты» (*Die Brautwahl*, 1819) Гофман следует иным путем: лишь в финале новеллы полностью раскрывается смысл заглавия, отсылающего к шекспировской комедии. Золотых дел мастер Леонгард, выступающий в амплу сказочного помощника, своим вопросом отцу невесты «Видели вы на сцене “Венецианского купца”?» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 73]² театрализует действительность

wallenden höheren Geist erkennen, so entstellen darfst» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 4, S. 173].

¹ «Sie kennen meines Mannes System vom Zusammenhange der Dinge. Den wahren Zusammenhang unsers ganzen Seins bilden, denk' ich, die Torheiten, die wir begehen, bereuen und wieder begehen, so daß unser Leben ein toller Spuk scheint, der uns, unser eigenes Ich rastlos verfolgt, bis er uns zu Tode neckt und hetzt!» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 4, S. 235].

² «“Haben Sie,” fragte der Goldschmied, “haben Sie in dem Theater den ‘Kaufmann von Venedig’ gesehen?”» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 3, S. 105].

точно таким же образом, как в «Разбойниках» это делают Гартман и Виллибальд. Характерно, что шекспировские мотивы «Венецианским купцом» в новелле не ограничиваются: две шуточные отсылки к комедии «Как вам это понравится» не случайны, поскольку напоминают об универсалии «мир – театр», воплощенной в знаменитом монологе Жака-меланхолика. Поверхностно воспроизводя фабульные элементы «Венецианского купца», Гофман полностью переворачивает шекспировскую коллизию. Если незадачливые женихи Порции остаются ни с чем, то двое нежеланных воздыхателей Альбертины приобретают волшебные предметы, функционал которых для них оказывается намного более ценным, чем сама невеста. Однако главный приз теряет привлекательность в глазах счастливого жениха Эдмонда, променявшего возлюбленную на изучение живописи в Риме: «Как знать, возможно даже, что брак их расстроится» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 82]¹. Адаптация шекспировских мотивов у Гофмана здесь осуществлена в согласии с теми же принципами, как и в случае с Гёте и Шиллером. Ироничное отношение к первоисточнику, прямые и завуалированные отсылки, развитие сюжета в прямо противоположном направлении по сравнению с оригинальным текстом – характерные особенности «литературных» новелл Гофмана.

Иным и куда более очевидным случаем возвращения к жизни литературного персонажа предстает «Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца» (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, 1813), заявленное как непосредственное продолжение «Новеллы о беседе собак» М. Сервантеса. Н.Я. Берковский отмечает, что, «подобно Сервантесу, Гофман берет зверя на его путях к человеку, в его приближениях к человеческому миру и всего только удлиняет пути, заходя дальше черты, до которой дошло реальное это приближение» [Берковский, 2001, с. 485–486]. Тем не менее различия между испанским и немецким Берганцой существенны. Будучи наследником европейской новеллистической традиции, Гофман не столько следует за Сервантесом, сколько переворачивает его идею с ног на голову. Гофман делает собеседником Берганцы не хвостатого собрата, а рассказчика, от которого собака ожидает публикации их диалога: «Так, например, наш сегодняшний разговор ты без сомнения запишешь и отдашь печатать, а посему я буду стараться показать себя с наилучшей сторо-

¹ «Wer weiß, ob am Ende einmal gar aus der Heirat der beiden jungen Leute etwas wird» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 3, S. 120].

ны и говорить так красиво, как только смогу» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 97]¹. Если у Сервантеса новелла о собаках, представляющая собой продолжение «Обманной свадьбы», завершает весь цикл «Назидательных новелл», то гофмановский текст, несмотря на то, что он является составной частью сборника «Фантазии в манере Калло», сюжетно замкнут на самом себе. В структуре сборника «Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца» отделено от «Крейслерианы» «Дон Жуаном». Гофман, очевидно, хотел не только отдать дань повествовательной структуре сборника Сервантеса, связавшего вместе две новеллы, но и предложить более запутанную композицию, в которой его собственные герои проецировались бы как на персонажей Сервантеса, так и на героев его собственных сочинений.

У Сервантеса лицензиат Перальта подводит итог сочинению поручика Кампусано, якобы втайне записавшего подслушанный им разговор двух собак: «Хотя беседа эта – выдумка и никогда не имела места в действительности, но, по-моему, она так хорошо написана, что господин поручик может с успехом приняться за вторую» [Сервантес, 1961, с. 91]. Такое заключение относится не только к последней новелле из сборника, но и всему циклу новелл, постулируя тем самым близкий Гофману принцип безграничной свободы художественного вымысла. Берганца у него заимствует часть функций у поручика Кампусано, становясь соавтором текста о самом себе. В тот момент, когда рассказчик сомневается в истинности рассказа Берганцы, тот упрекает его, называя лицензиатом Перальтой: «Или ты тоже один из тех людей, которые не видят ничего чудесного в том, что вишни цветут, а потом приносят плоды, поскольку потом они могут их съесть, но зато считают настоящим все, что до сего времени не могли ощутить физически? О, лицензиат Перальта! Лицензиат Перальта!» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 105–106]² Пес прекрасно знаком не только с произведением Сервантеса, но и с творчеством самого рассказчика, кото-

¹ «So wirst du z.B. ohne Zweifel unser heutiges Gespräch aufschreiben und drucken lassen, weshalb ich mich denn bemühen will, meine beste Seite herauszukehren und so schön zu sprechen, als es mir nur möglich ist» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 114].

² «Oder bist du auch einer von denen, die es für gar nicht wunderbar halten, daß die Kirschen blühen und nachher zu Früchten reifen, weil sie diese dann essen können, die aber alles für unwahr halten, wovon ihnen bis dato die leibliche Überzeugung abgeht? O Lizentiat Peralta! – Lizentiat Peralta!» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 126].

рый «сочиняет плохие стихи и хорошую музыку, которого девять десятых сограждан терпеть не могут» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 97]¹ и держат его за дурака. Фигура рассказчика ассоциируется с другим персонажем Гофмана и его своеобразным альтер-эго, капельмейстером Крейслером. Тот показан в новелле промежуточным хозяином Берганцы перед тем, как пес попадет в дом прекрасной Цецилии, окружение которой и становится предметом язвительной иронии. Если в новелле Сервантеса хозяева пса являются собой обобщенные, универсальные примеры личных и социальных пороков, то Гофман делает сатирической мишенью конкретных лиц, включая самого себя.

По сравнению с испанским первоисточником, Гофман снимает всю сюжетную неопределенность. Берганца досконально объясняет свою фантастическую способность жить уже более ста лет и обретать дар человеческой речи раз в год. Поскольку «Фантазии в манере Калло» были написаны через двести лет после публикации сборника Сервантеса, такой анахронизм указывает на бессмертие художественного образа. Собака встает в один ряд с бесчисленным множеством гофмановских персонажей, либо существующих в параллельной сказочной реальности, либо представляющих выходцами из прошлых эпох: «...я скитаюсь по свету, как Вечный жид, и не найду места, где бы мог отдохнуть» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 108]². Это сравнение роднит гофмановского Берганцу с Манассией из «Выбора невесты», образ которого навеян легендой об Агасфере.

Для Гофмана «серапионовский принцип», которым руководствуются рамочные герои «Серапионовых братьев» при адаптации старинных хроник и рукописей, применим и в отношении к авторам классических текстов. Старый отшельник рассказывал об исторических событиях «так, словно они запечатлелись у него в душе и он видел все это вживе, собственными глазами, а не вычитал из книг» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 23]³. Этот же принцип Гофман кладет в основу своей концепции литературной преемственности. Произведения Сервантеса, Шекспира, Гёте, Шиллера

¹ «...der schlechte Verse und gute Musik macht, den Neunzehntel nicht mögen, weil sie ihn für unklug halten – den» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 114].

² «...stichfest in der Welt umher wie der ewige Jude; und meine Ruhestätte ist nirgends zu finden» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 130].

³ «...erzählte, wie er alles selbst mit eignen Augen lebendig erschaut und nicht, wie er es gelesen» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 2, S. 141].

и других классиков для него представляют собой источник вдохновения с неиссякаемым потенциалом, из которого можно черпать бесконечный материал для создания новых произведений.

Список литературы

Bangerter L.A. Die Räuber : Friedrich Schiller and E.T.A. Hoffmann // The Germanic review : literature, culture, theory. – 1977. – Vol. 52, Iss. 2. – P. 99–108.

Hoffmann E.T.A. Gesammelte Schriften : in 12 Bd. – Berlin : Reimer, 1844–1845.

Hoffmann E.T.A. Prinzessin Brambilla. Meister Floh // Hoffmann E.T.A. Poetische Werke : in 12 Bd. – Berlin : Walter de Gruyter, 1961. – Bd. 10. – 299 S.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 512 с.

Гофман Э.Т.А. Разбойники // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений : в 8 т. – Санкт-Петербург : Типография бр. Пантелеевых, 1896. – Т. 4. – С. 272–306.

Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений : в 6 т. – Москва : Художественная литература, 1991–2000.

Карельский А.В. Э.Т.А. Гофман // Карельский А.В. Немецкий Орфей. – Москва : Издат. центр Российского гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2007. – С. 277–301.

Королева В.В. Интертекстуальность как прием в творчестве Э.Т.А. Гофмана // Вестник Тверского государственного университета. Серия : Филология. – 2019. – № 1. – С. 28–34.

Королева В.В., Февралева О.В. И.В. Гете и Э.Т.А. Гофман: к вопросу о творческом диалоге (влияние И.В. Гете на формирование сказочной поэтики Э.Т.А. Гофмана) // Art Logos (искусство слова). – 2024. – № 4. – С. 78–90.

Мисюров Н.Н. Новелла Э.Т.А. Гофмана «Разбойники» как новое прочтение знаменитой драмы Ф. Шиллера // Вестник Томского государственного университета. – 2020. – № 451. – С. 34–39.

Сервантес М. де. Новелла о беседе собак // Сервантес М. де. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Правда, 1961. – Т. 4. – С. 21–91.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2026.02.02

РАНЧИН А.М.¹ ИСТОКИ РУССКОГО МЕССИАНИЗМА. – Рец. на кн.: ДАНИЛЕВСКИЙ И. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ: зарождение соблазна русского мессианизма. – Москва : Новое литературное обозрение, 2025. – 480 с., илл. – (Что такое Россия).

Аннотация. В рецензируемой книге известного историка И.Н. Данилевского рассматриваются мессианские идеи в памятниках древнерусской словесности. Автор пишет о таких произведениях, как «Слово о Законе и Благодати» Илариона, «Повесть временных лет», «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово» и «Моление» Даниила Заточника, проповеди Серапиона Владимирского, сочинения старца Филофея – создателя теории «Москва – Третий Рим», трактаты Ивана Пересветова и др. И.Н. Данилевский доказывает, что мессианская идея о Руси как хранительнице христианства и о Киеве как о сакральном городе, заменившем Константинополь и Иерусалим, была сформулирована еще в проповеди Илариона – одном из первых памятников древнерусской книжности и затем была с вариациями, в том числе в применении к Московскому царству, повторена в целом ряде сочинений. В древнерусском мессианизме исследователь видит истоки отечественной имперской экспансионистской политики. Концепция И.Н. Данилевского во многом уязвима, так как в ней не различаются мессианизм, имперский экспансионизм и деспотизм. Доказывается, что большинство интерпретируемых автором книги произ-

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

ведений не имеют отношения к собственно мессианству, а многие истолкования представляются произвольными.

Ключевые слова: русский мессианизм; имперский экспансионизм; деспотизм; древнерусская историософия; «Слово о Законе и Благодати» Илариона; «Повесть временных лет»; «Поучение» Владимира Мономаха; сочинения монаха Филофея; интерпретация.

Для цитирования: Ранчин А.М. Истоки русского мессианизма [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 25–38. – Рец. на кн.: Данилевский И. Интеллектуалы Древней Руси : зарождение соблазна русского мессианизма. – Москва : Новое литературное обозрение, 2025. – 480 с., илл. – (Что такое Россия). – DOI: 10.31249/lit/2026.02.02

Поступила: 02.02.2026

Принята к печати: 03.03.2026

RANCHIN A.M.¹ The origins of Russian messianism. Book review: Igor Danilevsky. Intellectuals of ancient Rus': the birth of the temptation of Russian messianism.

Abstract. The book under review by renowned historian I.N. Danilevsky examines messianic ideas in monuments of ancient Russian literature. The author writes about such works as Ilarion's *Sermon on Law and Grace*, *The Tale of Bygone Years (Primary Chronicle)*, *The Instruction to Children (Testament)* by Vladimir Monomakh, *The Oration* and *The Prayer* by Daniil the Prisoner, the sermons of Serapion of Vladimir, the writings of the monk Filolfeý – the originator of the “Moscow as the Third Rome” theory, the treatises of Ivan Peresvetov, and others. I.N. Danilevsky demonstrates that the messianic idea of Rus' as the guardian of Christianity and of Kyiv as a sacred city replacing Constantinople and Jerusalem was formulated in Ilarion's sermon – one of the first monuments of ancient Russian literature – and was subsequently repeated, with variations, including as applied to the Tsardom of Moscow, in a number of works. The researcher sees the origins of Russian and Soviet imperial expansionist policy in ancient Russian messianism. I.N. Danilevsky's concept is vulnerable in many ways, as it fails to distinguish between messianism, imperial expansionism, and despotism. It is argued that most 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.

works interpreted by the author have no connection to messianism per se, and many of the interpretations appear arbitrary.

Keywords: Russian messianism; imperial expansionism; despotism; Old Russian historiosophy; *The Sermon on Law and Grace* by Ilarion; *Primary Chronicle*; *The Instruction to Children* by Vladimir Monomakh; the works of the monk Filofey; interpretation.

To cite this article: Ranchin, Andrey M. “The origins of Russian messianism. Book review: Igor Danilevsky. Intellectuals of ancient Rus’: the birth of the temptation of Russian messianism”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 25–38. DOI: 10.31249/lit/2026.02.02 (In Russian)

Received: 02.02.2026

Accepted: 03.03.2026

Новая монография известного историка И.Н. Данилевского – не собственно научное исследование, а научно-популярная книга просветительского характера. Явные, бросающиеся в глаза признаки ее адресации не специалистам, а широкому кругу читателей – отсутствие ссылок с библиографическими описаниями при цитировании научных трудов, преимущественное использование современных переводов, а не оригиналов древнерусских текстов и наличие «Краткой библиографии» в конце, носящей рекомендательный характер. Не менее показательна публикация книги в серии «Что такое Россия», назначение которой – ознакомить любопытствующую публику с ключевыми проблемами российской истории.

Тем не менее в содержательном отношении «Интеллектуалы Древней Руси» – это скорее все-таки монография, претендующая на научную значимость. Во-первых, в ней нашли отражение идеи, наблюдения и интерпретации автора, представленные в его более ранних собственно ученых исследованиях¹. Во-вторых, предлагаемые И.Н. Данилевским интерпретации основаны на разработанном им герменевтическом методе, который один из критиков трактовал

¹ Например, раздел, посвященный «Повести временных лет», представляет собой сжатое и облегченное изложение монографии «Повесть временных лет: герменевтические основы источниковедения летописных текстов» (Москва : Аспект-Пресс, 2004), истолкование сочинений Даниила Заточника повторяет соображения, высказанные в статье: Данилевский И.Н. Как услышать «глас вопиющего»? // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2024. – Т. 15, Выпуск 6(140). – URL:<https://history.jes.su/s207987840031470-6-1/> (дата обращения: 02.02.2026). DOI: 10.18254/S207987840031470-6.

как вариацию названного им «центонно-парафразным» подхода, принадлежащего итальянскому слависту Р. Пиккио¹. В-третьих, в книге есть стержневая концепция. Ее основа – мысль, что русская / российская мессианская идея не является порождением позднего Средневековья эпохи Московского царства и Нового времени, а возникла еще в XI в. и развивалась на протяжении всего древнерусского периода. Именно мессианские представления – главная тема книги: ее название меньше соответствует содержанию, чем подзаголовок.

В предисловии сам автор объявляет: «Прежде всего, речь пойдет о заложенном тогда представлении, что Русь и государства, которые считали и продолжают считать себя ее “преемниками”, являются богоизбранной землей, носителем неких высших традиций, которая якобы единственная может – и должна! – спасти человечество» [Данилевский, 2025, с. 18]. А в заключении утверждает: «Конечно, не только Русь (а затем и Россия) пыталась “приватизировать” мессианские функции. Достаточно вспомнить империю Карла Великого (IX век) со столицей в “новом Риме” – Ахене, Священную Римскую империю (962–1512), трансформировавшуюся в Священную Римскую империю германской нации (1512–1806), и, наконец, “тысячелетний” Третий рейх (1923–1939)² – с “избранной арийской расой”... Однако лишь Русь/Россия в силу целого ряда причин (сакрализация правящей династии и культ личности правителя, деспотическая система управления, отсутствие частной собственности на землю и др.) смогла превратить мессианскую идею в основу государственной идеологии целого ряда сменявших друг друга государств – начиная с XI века и вплоть до наших дней» [Данилевский, 2025, с. 460]. Истинность этой декларации, не подтвержденной аргументами, далеко не бесспорна: сакрализация монарха была отнюдь не специфически русской / российской чертой, частная собственность на землю, пусть и с очень большими ограничениями, в России была – в форме вот-

¹ См.: *Каравашкин А.В.* Библейские тематические ключи // Ученые записки Московского гуманитарного педагогического института. Т. 3. – Москва : МГПИ, 2005. – С. 375–381; *он же.* Междисциплинарный подход к исследованию библейских тематических ключей // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2005. – № 3 (21). – С. 38–39; *он же.* Библейские тематические ключи: пределы верификации // Россия XXI. – 2006. – № 1. – С. 64–85; *он же.* Лабиринты центонно-парафразного метода // Источниковедение культуры : альманах / отв. ред., сост. А.Л. Юрганов. – Москва : РГГУ, 2007. – С. 374–381.

² Именно эти даты указаны в книге.

чинного, позднее дворянского землевладения, и мессианизм вполне способен уживаться с демократической политической системой, как показывает пример Соединенных Штатов Америки. Но главное не это.

Исследователь фактически не различает три совершенно разных и необязательно соотносящихся между собой понятия и, соответственно, явления: мессианизм, имперскую экспансию и деспотизм / тоталитаризм, причем ключевой термин «мессианизм» не получает четкого определения. Этим обстоятельством предопределен и выбор интерпретируемых текстов.

В книге рассмотрена серия древнерусских произведений: «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, «Повесть временных лет», сочинения Владимира Мономаха и Кирика Новгородца, «Слово» и «Моление» Даниила Заточника¹, проповеди Серапиона Владимирского, «Хожение за три моря» Афанасия Никитина², послания старца Филофея – создателя теории «Москва – Третий Рим», трактаты Ивана Пересветова. Между тем собственно мессианские мотивы, и то лишь при очень большом желании, можно найти только у Илариона и Филофея: киевский митрополит, вопреки утверждению И.Н. Данилевского, все-таки не пишет о миссии Руси как спасительницы и хранительницы христианских мира и ценностей, а псковский старец, признавая Россию наследницей христианских Рима и Царьграда и последним оплотом православия, совершенно чужд идее нести веру остальным странам и народам.

¹ Автор книги произвольно рассматривает «Слово» и «Моление» как один текст, называя его «Посланием». О необоснованности такого подхода, игнорирующего принципиальные различия произведений, см.: *Соколова Л.В.* Новый комментарий к «библейскому тематическому ключу» в «Слове»/«Молении» Даниила Заточника (по поводу статьи И.Н. Данилевского) // *Герменевтика древнерусской литературы* : сборник 24 / гл. ред. О.А. Туфанова, науч. ред. М.В. Каплун. – Москва : ИМЛИ РАН, 2025. – С. 477–515. – URL: <https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2025-24-477-515>. См. также статью: *Соколова Л.В.* К характеристике «Слова» Даниила Заточника (Реконструкция и интерпретация первоначального текста) // *Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН*. Т. 46 / отв. ред. Д.С. Лихачев. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1993. – С. 229–255.

² В понимании И.Н. Данилевского позиция Афанасия Никитина (отказ от осуждения иных религий) – это как раз неосуществившаяся альтернатива мессианской идее.

И.Н. Данилевский, опираясь прежде всего на статью К.К. Аментьева¹, показывает, что целью храмо- и градостроительной программы Ярослава Мудрого было символическое перенесение сакральной семантики Иерусалима и Константинополя на Киев: Ярославов Святая София напоминала о Святой Софии цареградской и о Соломоновом храме, киевские Золотые ворота соотносились с иерусалимскими и цареградскими Золотыми воротами, храм святого Георгия – с тезоименной константинопольской церковью. Иларион же в своей проповеди утверждал не просто равное достоинство новокрещеной Руси в сравнении с Греческим царством, но торжество, превосходство русского христианства над византийским. Всё это не новые и либо бесспорные, либо, возможно, справедливые утверждения. Как попытался показать С.Я. Седерович, статью которого И.Н. Данилевский не упоминает ни в основном тексте, ни в библиографии, древнерусский книжник выражает мотив торжества, богоизбранности русской, «младшей» ветви христианства с помощью аллегорического толкования ветхозаветного сюжета о благословении праотцем Иаковом младшего внука Ефрема и наделении его правами старшинства (Быт. 48)². Однако все упомянутые свидетельства еще не доказывают радикальный вывод И.Н. Данилевского: из нового Иерусалима – Константинополя «по словам будущего киевского митрополита, князь Владимир с бабкою своею Ольгой принесли на Русь Честной Крест, подобно тому, как когда-то Константин Великий с матерью своею святой Еленой принесли крест из Иерусалима. Такое сопоставление не просто уравнивало древнерусских правителей с византийскими властителями. Оно вполне может рассматриваться как образ, с помощью которого Иларион сообщает о том, что столица православия, богоспасаемого мира в целом перемещается из Константинополя в новый Царьград – Киев» [Данилевский, 2025,

¹ См.: Аментьев К.К. Мозаики киевской св. Софии и «Слово» митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // Литургия, архитектура и искусство византийского мира : труды XVIII Международного конгресса византистов (Москва, 8–15 августа 1991) и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / под ред. К.К. Аментьева. – Санкт-Петербург : Византиноворосика, 1995. – С. 75–94. – (Византиноворосика : труды Санкт-петербургского Общества византино-славянских исследований ; т. 1).

² См.: Седерович С.Я. Слово о законе и благодати как экзегетический текст. Иларион Киевский и павлианская теология // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Т. 51 / отв. ред. Д.С. Лихачев. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1999. – С. 43–57.

с. 52]. Иерусалим и после перенесения Господня Креста в Царьград не потерял значения сакрального города, не утратил он его и после завоевания арабами-мусульманами. Константинополь во время создания «Слова о Законе и Благодати» оставался центром православия, а Киевская митрополия в каноническом отношении зависела от Константинопольской патриархии. Оснований усматривать в Иларионовой проповеди, как и в храмостроительстве Ярослава Мудрого, мотив символического перемещения «столицы православия» в Киев недостаточно: можно говорить лишь о попытке подражания и соперничества.

Косвенным, хотя и недостаточным аргументом в пользу версии автора «Интеллектуалов Древней Руси» могло бы быть признание, что киевский книжник обосновывал в своей проповеди право Русской церкви на автокефалию. Эта гипотеза была относительно недавно выдвинута историком С.Ю. Темчиным, датирующим «Слово» мартовским 1050 годом, то есть кануном возведения Илариона в митрополиты без хиротонии в Царьграде¹. (Этот акт традиционно трактуется как установление независимости Киевской митрополии от Константинополя.) Однако И.Н. Данилевский работы С.Ю. Темчина даже не упоминает, а сочинение Илариона датирует более ранним временем – 1037–1038 годами.

Автор «Интеллектуалов Древней Руси» завершает раздел о «Слове о Законе и Благодати» весьма ответственным выводом: «По сути, трактат Илариона заложил основы государственной идеологии Древней Руси – и будущей России, а идеи, выраженные в нем, нашли продолжение и развитие у многих последующих древнерусских интеллектуалов. “Слово” Илариона стало, по суще-

¹ См.: Темчин С.Ю. Поставление киевского митрополита Илариона в свете грузинского Жития Георгия Святгорца // Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina: Festgabe für Hans Rhotе zum 80. Geburtstag / hrsg. D. Christians, D. Stern, V.S. Tomelleri. – München ; Berlin : Kubon&Sagner, 2009. – S. 345–358. – (Studies on Language and Culture in Central and Eastern Europe ; Bd. 3); *он же*. «Слово о Законе и Благодати» киевского митрополита Илариона и Προβερῖα Николая Андидского // Восточная Европа в древности и средневековье. Вып. 21. Автор и его источник: восприятие, отношение, интерпретация. – Москва : ИВИ РАН, 2009. – С. 318–323. – (XXI Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР В.Т. Пашуто, Москва, 14–17 апреля 2009 г. : материалы конференции); *он же*. О реакции Константинополя на поставление киевского митрополита Илариона // Именослов: история языка, история культуры / отв. ред. Ф.Б. Успенский. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. – С. 180–193. – (Труды Центра славяно-германских исследований ; [Вып. 1]).

ству, первой декларацией идеи мессианского призвания Руси» и именно в таком качестве оно было воспринято «большинством древнерусских книжников XI–XVII веков, так или иначе затрагивавших вопрос о роли Руси в мировой истории» [Данилевский, 2025, с. 60–61]. Однако необходимые аргументы для такого заключения в книге отсутствуют.

Что касается Филофея, то исторический контекст, казалось бы, побуждал его к созданию мессианской историософской идеи, способной стимулировать экспансионистскую политику России: Русская церковь к этому времени стала автокефальной, страна обрела политическую независимость, Россия оказалась единственным значительным православным государством, если не считать слабой и раздробленной Грузии. Псковский книжник писал об отпадении Византии от православия из-за заключения ею унии с Римом в 1439 г., прямо именовал Россию в послании государеву дьяку Михаилу Мисюрю Мунехину Ромейским царством¹ (то есть Римским, каким себя считала Византия). Однако одновременно он предупреждал, что Россия может не исполнить свою миссию последней православной державы и внушал великому князю Василию Ивановичу: «Подобаеть тебѣ, царю, сие дрѣжати со страхомъ Божиимъ. Убоися Бога, давшего ти сия»; «да премѣниши скупость на щедроты и немилосердіе на милость. Утѣши плачущихъ и вопиющихъ день и ночь, избави обидимыхъ отъ руки обидящихъ»², призывал следить за правильным наложением его подданными крестного знамения, заботиться о Церкви и не посягать на ее права и искоренять мужеложество – охранять благочестие, при отступлении от которого Россия может разделить участь первого Рима и Рима второго. «В этой схеме два аспекта: минор и мажор, апокалиптика и хилиазм. В русском восприятии первичным и основным был именно апокалиптический минор. Образ Третьего Рима обозначается на фоне надвигающегося конца – “посем чаемъ царства, емуже несть конца”. И Филофей напоминает апостольское предостережение: “Приидетъ же день Господень, яко тать въ нощи”. Чувствуется сокращение исторического времени, укороченность исторической перспективы. Если Москва есть Третий Рим, то и последний, то есть: наступила последняя эпоха, последнее земное

¹ Сеницына Н.В. Третий Рим: истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.). – Москва : Индрик, 1998. – С. 342.

² Цит. по: Там же. – С. 359, 360. Послание великому князю не во всех списках атрибутировано Филофею, но обычно рассматривается как его сочинение.

“царство”, конец приближается. “Твое христианское царство инем не останется”. С тем большим смирением и с “великим опасением” подобает блюсти и хранить чистоту веры и творить заповеди. В послании к великому князю Филофей именно предостерегает и даже грозит, но не славословит. Только уже вторично эта апокалиптическая схема была использована и перетолкована официальными книжниками в панегирическом смысле¹. Теория Филофея имела не государственнический, а религиозный² и изоляционистский характер.

Как признает и сам И.Н. Данилевский, ссылаясь на труды более ранних исследователей, Филофеева концепция не оказала особого влияния на современников. Кроме того, он замечает, что это была «очередная эсхатологическая “теория”, использованная духовным лицом для наведения порядка в богоизбранном государстве» [Данилевский, 2025, с. 369].

Ивана Пересветова И.Н. Данилевский объявляет приверженцем мессианской идеи Москва – новый Константинополь и новый Иерусалим. Автор книги утверждает: «...центр христианского мира <...>, по мнению <...> Ивана Пересветова (независимо от того, понимал ли это он сам), перешел из Константинополя в Москву» [Данилевский, 2025, с. 417]. Суждение довольно странное – какое же это мнение книжника, если сам его приверженец мог такового мнения «не понимать»? Пересветов, действительно, рассматривает державу Ивана Грозного как единственное православное царство. Но это не более чем констатация факта. Идея Москвы – нового Царьграда или нового Иерусалима в прямой форме у автора «Сказания о Магмете-салтане» нигде не заявлена. Он лишь считает, что на русского царя возложена миссия блюсти веру и устанавливать правду в своей державе.

Что касается, например, поучений Серапиона, то при их анализе исследователь делает акцент на проповеди смирения, непротivления перед лицом внешней угрозы – монголо-татарского нашествия, которое владимирский епископ – кстати, вполне традиционно – трактует как божественное наказание за грехи. И.Н. Данилевский полагает, что проповедник тем самым внушал пастве мысли о пассивности, учил безволию. А Даниила Заточника он уличает в апологии холопского, рабского состояния: «Перед

¹ Флоровский Г., *прот.* Пути русского богословия. – Москва : Институт русской цивилизации, 2009. – С. 24–25.

² См. об этом: Синецына Н.В. Третий Рим. – С. 174–268.

нами униженная мольба вернуть утраченное по собственной вине расположение князя, проникнутая лестью и смирением. И именно в этом ключе, судя по всему, следует воспринимать все прочие рассуждения Даниила» [Данилевский, 2025, с. 238] и резюмирует: «...начиная с Даниила Заточника практически всему населению России постепенно стал придаваться холопский, а затем и рабский статус – по отношению к правителю. Такое положение воспринималось как норма в общении с властями предрежащими. Невольно напрашивается вопрос: не здесь ли кроются корни культа личности главы государства в последующее время?» [Данилевский, 2025, с. 255].

Однако так называемая теория казней Божьих, Божьего бича, из которой исходил владимирский владыка, отнюдь не исключала сама по себе противления тем, кто выступал в роли такого карающего орудия. Показательны рассуждения летописцев в «Повести временных лет» под 6576 (1068) и (6601) 1093 годами: поражения, нанесенные половцами, книжники трактовали как наказания за грехи. Но при этом они приветствовали борьбу со степняками и прославляли победы русичей. Другое дело, что в случае с ордынцами, пленившими Русь в годы жизни Серапиона, борьба была до поры до времени попросту невозможна.

Но самое существенное даже не это. Ни мнимая проповедь пассивности, ни далеко не бесспорная апология холопства не имеют никакого прямого отношения к мессианизму – их можно «привязать», и то с большими натяжками, разве что к становлению деспотической власти.

В формировании российской имперской политики на ее раннем этапе были важны не только и не столько историософские древнерусские сочинения, сколько произведения, выражающие идею генеалогической и символической (через принятие регалий византийских василевсов) преемственности России от Греческого царства. Это «Послание о Мономаховом венце» Спиридона-Саввы и «Послание о князьях Владимирских», автор которого достоверно не известен. Правда, собственно мессианских мотивов в них нет. А мессианская идея непосредственным образом выражена в редакциях XVI в. «Повести о взятии Царьграда турками» Нестора Искандера – в одном из списков Никоновской летописи и в «Степенной книге». В этих версиях сообщалось о будущем освобождении Царьграда *русским родом*. (В изначальной версии приведенного в «Повести» пророчества это *русый*, то есть светловолосый род.) Но в «Интеллектуалах Древней Руси» ни «Послание о Моно-

маховом венце», ни «Сказание о князьях Владимирских» не рассмотрены, а «Повесть» Нестора Искандера упоминается только в связи с сочинениями Ивана Пересветова, причем И.Н. Данилевский не делает различия между ее версиями, ошибочно приписывая мотив отвоевания русскими Царьграда самому Нестору Искандеру и греческим пророчествам, на которые тот опирался [Данилевский, 2025, с. 415–417]¹. Между тем именно этот комплекс идей прямо или косвенно повлиял на замыслы (обещания царя Алексея Михайловича грекам отвоевать земли бывшей Византии) и реальные действия (Азовские походы) российских властителей во второй половине следующего столетия. Отголосок этих представлений слышится и в «Греческом проекте» Екатерины II и Г.А. Потемкина, и в мечте о Константинополе и проливах в годы Первой мировой войны.

Помимо уязвимости общей концепции книга И.Н. Данилевского содержит немало абсолютно фантастических частных интерпретаций, основанных на презумпции, согласно которой в исследуемых древнерусских произведениях содержатся некие сокровенные смыслы, подтексты, раскрывающиеся при сопоставлении со Священным Писанием и апокрифами. Автор «Интеллектуалов древней Руси» убежден, что ни совпадение словесных фрагментов, ни указание книжниками на источник не являются обязательными при поиске и установлении таких реминисценций. С этим можно согласиться². Нельзя принять другого: убежденности ученого в том, что «обнаруживаемые» им скрытые смыслы, «тайнопись» могут разительно противоречить явной семантике текста, а порой и религиозно-культурным представлениям эпохи. Кроме того, эти «отсылки» должны быть узнаваемыми для древнерусских читателей.

О произвольных толкованиях, свойственных И.Н. Данилевскому, мне уже приходилось высказываться довольно давно в статье, написанной в соавторстве с А.В. Лаушкиным³. Некоторые из этих интерпретаций повторены в новой книге в разделе о «Повести временных лет»: об изображении язычника Вещего Олега как «за-

¹ Автор книги безосновательно рассматривает *русый род* и *русский род* как синонимичные выражения.

² В этом отличие моей позиции от точки зрения А.В. Каравашкина (см. примеч. 4), признающего цитатами лишь такие вкрапления «чужого слова», которые сопровождаются указаниями на источник.

³ См. примеч. 1 на с. 28

щитника» христианского Царьграда, о предсказании того же Олега, что Киев станет центром христианского мира и новым Иерусалимом [Данилевский, 2025, с. 109–110]¹. Совершенно поразительна трактовка фрагмента «Поучения» Владимира Мономаха, где описываются его охотничьи подвиги. И.Н. Данилевский принимает высказанное еще в позапрошлом веке наблюдение П.А. Лавровского о сходстве этого пассажа с фрагментом апокрифического «Завета Иуды», где похожим образом повествуется об охотах Иуды – сына праотца Иакова. Автор рецензируемой книги задает вопрос: «Но как объяснить, зачем понадобилось такое сближение образов Владимира Мономаха и ветхозаветного патриарха?» [Данилевский, 2025, с. 147]. И отвечает на него, привлекая к интерпретации «Завета Иуды» антииудейское полемическое сочинение – Толковую Палею. Заключение изумляет: так как в Толковой Палее родословие Богородицы восходит к Иуде, то «(само?)отождествление с Иудой давало основания для формирования представления, что именно в роду Владимира Мономаха суждено родиться новой Богородице, которая даст земную жизнь Спасителю во время Его второго пришествия. Возможно, именно отсюда проистекает стремление владимирских правителей к закреплению и развитию культа Богородицы – как покровительницы их рода» [Данилевский, 2025, с. 150].

Между тем сама по себе перекличка повествования Мономаха о своих «ловах» с апокрифом может объясняться совсем иначе: киевский князь использовал фрагмент апокрифа всего лишь как стилистический образец. Из этого сходства вовсе не следует, что перед нами реминисценция, функциональное вкрапление «чужого текста», а не простое «полузаимствование». Никакой явной параллели между собою и Иудой Мономах не проводит, и нет доказательств, что князь рассчитывал на узнавание переклички между «Поучением» и апокрифом.

Кроме того, датировка Толковой Палеи – предмет многолетней дискуссии: возможно, в эпоху Мономаха она еще не была написана. Но главное не это: получается, что весьма начитанный, как свидетельствуют его сочинения, в церковной книжности князь

¹ Краткий критический анализ этих истолкований см. в моей заметке на портале «Горький Медиа»: Ранчин А. Соблазн интерпретаций. О новой книге Игоря Данилевского «Интеллектуалы древней Руси». – URL: <https://gorky.media/reviews/soblazn-interpretatsii>

додумался до абсолютно еретической мысли о Втором пришествии Христа как о его втором рождении от «новой Богородицы».

Что же касается особенной роли богородичного культа в землях владимирских князей – потомков Владимира Мономаха, то она объясняется отнюдь не представлением о будущем рождении «новой Богоматери» в их роде, а почитанием святыни – иконы Владимирской Богоматери, по преданию написанной евангелистом Лукой: Андрей Боголюбский перенес этот образ из-под Киева во Владимир, сделав палладиумом своей земли и придав своему любимому городу символические свойства новой столицы Руси.

На самом деле функция описания Владимиром Мономахом охотничьей доблести – иная, совсем не та, которую ему приписывает И.Н. Данилевский. Это изображение своего рода богатырских подвигов, свидетельствующих о бесстрашии и силе не меньше, чем ратные деяния. Подобным образом, например, представлены охотничьи подвиги отрока Девгения в «Девгениевом деянии», древнерусской повести – переложении византийской героической поэмы «Дигенис Акрит». Перевод-переложение был сделан, возможно, именно в эпоху Мономаха.

Идея, что летописный Вещий Олег представлен летописцем в роли защитника христианской Византии и мудреца, предсказывающего будущее Киева как центра православия, трактовка фрагмента Мономахова «Поучения» как сообщения о рождении «новой Богородицы» от его потомка – это всё совершенно необычные, сенсационные интерпретации. Между тем сенсационность – не лучшее свойство для истолкований, претендующих на научную достоверность. Научных сенсаций не может быть много. Они, говоря словами Гоголя, «редко, но бывают». Акцент здесь стоит поставить на слове «редко». Между тем в книге И.Н. Данилевского их «слишком много» – целая серия. Любопытных, но неискушенных читателей они могут побудить к разнообразнейшим произвольным толкованиям.

В книге имеются и вполне адекватные разборы и интерпретации древнерусских произведений, не вызывающие вопросов и нареканий и дающие хорошее представление и о самих памятниках, и об истории их изучения. Написаны они, как, впрочем, и вся книга, легким языком, ясно, доступно. Любопытствующему читателю, не являющемуся профессиональным ученым-медиевистом, они будут, несомненно, полезны. Эти разборы содержатся прежде всего в разделах, посвященных Серапиону Владимирскому, Афанасию Никитину, Филофею, Ивану Пересветову. Ряд важных све-

дений об историософских воззрениях московских царей, об их выражении в различных символических акциях представлен в заключении. Заслуживает внимания, в том числе и со стороны ученых, интересная мысль, что Пересветов, разделявший и отчасти противопоставлявший веру и правду, под правдой понимал «то, что на современном языке принято называть *верой*», а под верой «имеется в виду конфессиональная принадлежность и обрядовая сторона православия» [Данилевский, 2025, с. 425]¹.

Но, к сожалению, эти частности не перевешивают изъянов. Книга И.Н. Данилевского дает во многом искаженную картину развития древнерусских историософских идей, которая способна создать у широкого круга читателей, не являющихся специалистами по этой теме, ложное представление об «интеллектуалах Древней Руси».

Список литературы

Данилевский И. Интеллектуалы древней Руси : зарождение соблазна русского мессианизма. – Москва : Новое литературное обозрение, 2025. – 480 с., илл. – (Что такое Россия).

¹ Сама эта идея, впрочем, была уже довольно давно высказана И.Н. Данилевским в статье, написанной в соавторстве; см.: *Юрганов А.Л., Данилевский И.Н.* «Правда» и «вера» русского средневековья // *Одиссей. Человек в истории*. 1997: культурная история социального. – Москва : Наука, 1998. – С. 166–167. Мое понимание соотношения веры и правды у Пересветова отражено в книге: *Ранчин А.М.* Прикосновение к святости. Как читать древнерусскую литературу. – Москва : Common Place, 2024. – С. 177–189.

СОКОЛОВА Д.А.¹ ПОЭТИКА СОЦИАЛЬНОГО ИСКЛЮЧЕНИЯ
В РОМАНЕ В. ГЮГО «ОТВЕРЖЕННЫЕ»: ОТ ТРАДИЦИИ
ROMAN POPULAIRE К СОВРЕМЕННЫМ СТРАТЕГИЯМ РЕ-
ПРЕЗЕНТАЦИИ МАРГИНАЛЬНОСТИ[©]

Аннотация. В статье исследуется художественная репрезентация феномена социального исключения в романе В. Гюго «Отверженные» (1862) в контексте французской литературной традиции roman populaire и современных социологических концепций маргинальности. Применяя междисциплинарный подход, объединяющий методы социологии литературы П. Бурдьё, теории исключения С. Погама и нарративного анализа, автор выявляет специфические литературные стратегии изображения «отверженных» – от индивидуальной психологической драмы до коллективного социального протеста. Особое внимание уделяется эволюции концепта misérables от религиозно-моралистической интерпретации к социально-политической критике. Анализируется роль пространственных метафор (канализация, баррикады, монастырь) как символических топосов исключения и включения. Исследование демонстрирует, как Гюго предвосхитил современные дискуссии о прекариате и социальной эксклюзии, создав литературную модель, актуализирующуюся в контексте миграционного кризиса и роста социального неравенства в современной Европе.

Ключевые слова: Виктор Гюго; «Отверженные»; социальное исключение; французский социальный роман; roman populaire; маргинальность; социология литературы; репрезентация бедности; XIX век; литература и общество.

¹ Соколова Диана Алексеевна – аспирант кафедры теории языка и немецкого языка ЯГПУ им. К.Д. Ушинского; ORCID: 0009-0005-8038-4327; diana.falcone.exp@gmail.com

© Соколова Д.А., 2026

Для цитирования: Соколова Д.А. Поэтика социального исключения в романе В. Гюго «Отверженные»: от традиции roman populaire к современным стратегиям репрезентации маргинальности // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 39–56. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.03

Поступила: 10.07.2025

Принята к печати: 03.03.2026

SOKOLOVA D.A.¹ The poetics of social exclusion in Victor Hugo's *Les Misérables*: from the tradition of the “roman populaire” to modern strategies of representing marginality

Abstract. This article examines the artistic representation of the phenomenon of social exclusion in Victor Hugo's novel *Les Misérables* (1862) within the context of the French literary tradition of the “roman populaire” and contemporary sociological concepts of marginality. Employing an interdisciplinary approach that combines methods from Pierre Bourdieu's sociology of literature, Serge Paugam's theory of exclusion, and narrative analysis, the author identifies specific literary strategies for depicting the “outcasts” – ranging from individual psychological drama to collective social protest. Particular attention is given to the evolution of the concept of the “misérables” from a religious-moralistic interpretation to socio-political critique. The role of spatial metaphors (such as sewers, barricades, and the monastery) as symbolic topoi of exclusion and inclusion is analysed. The study demonstrates how Hugo anticipated contemporary discussions on the precariat and social exclusion by creating a literary model that remains relevant in the context of the migration crisis and the rise of social inequality in contemporary Europe.

Keywords: Victor Hugo; *Les Misérables*; social exclusion; French social novel; “roman populaire”; marginality; sociology of literature; representation of poverty; nineteenth century; literature and society.

To cite this article: Sokolova, Diana A. “The poetics of social exclusion in Victor Hugo's *Les Misérables*: from the tradition of the “roman populaire” to modern strategies of representing marginality”, Social sciences and humani-

¹ Sokolova Diana Alexeyevna – PhD student of the Department of Language Theory and German languages, Yaroslavl State Pedagogical University, ORCID: 0009-0005-8038-4327; diana.falcone.exp@gmail.com

© Sokolova D.A., 2026

ties. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 39–56. DOI: 10.31249/lit/2026.02.03 (In Russian)

Received: 10.07.2025

Accepted: 03.03.2026

Введение

Роман Виктора Гюго «Отверженные» (1862) занимает особое место в истории французской литературы не только как художественное произведение исключительной силы воздействия, но и как документ эпохи, запечатлевший кардинальные социальные трансформации первой половины XIX столетия. По разным данным, роман создавался от 17 до 30 лет, он вобрал в себя опыт революционных потрясений 1830 и 1848 гг. и предвосхитил события Парижской коммуны 1871 г. Изначальный вариант «Отверженных» был близок по сюжету и содержанию к приключенческому роману-фельетону «Парижские тайны» Эжена Сю [Брахман, 1968, с. 5]. Однако автор принял решение создать более сложную структуру, придав книге большую глубину. Финальная версия романа содержала множество авторских отступлений и философских размышлений.

Появление романа в период Второй империи Луи-Наполеона III не было случайным: именно в эту эпоху особенно остро встал вопрос о социальной справедливости и положении «четвертого сословия» – городского пролетариата и люмпен-пролетариата [А.С., 1959]. В этом контексте В. Гюго, находясь в эмиграции на Гернси, создал произведение, которое стало не только художественным высказыванием, но и формой гражданского протеста – текстом с ярко выраженным социальным и политическим пафосом, обращённым к проблемам неравенства и угнетения.

Методология нашего исследования представляет собой синтез социологии литературы П. Бурдьё [Bourdieu, 1992] и теории социального исключения С. Погама [Raugam, 1996]. Подобный междисциплинарный подход позволяет рассматривать роман Гюго не только как эстетический феномен, но и как социальный факт, формирующий общественное сознание и влияющий на политические процессы.

Принципиальная новизна подхода Гюго к изображению социальных низов заключается в отказе от традиционной для французской литературы XVIII – начала XIX в. модели морализатор-

ской филантропии: бедность в ней мыслится прежде всего как предмет воспитательно-исправляющего попечения со стороны «порядочных» и привилегированных, а сам «бедный» оказывается объектом назидательного взгляда и практик отбора «достойных / недостойных». Если предшественники Гюго – от Ретифа де ла Бретона до раннего Бальзака – рассматривали бедность преимущественно как объект филантропической деятельности привилегированных классов, то автор «Отверженных» представил маргинализированные слои как субъекта исторического действия. Творческий метод Виктора Гюго представляет собой уникальный синтез традиционных жанровых форм и новаторских художественных решений. Особенно показательной является трансформация писателем конвенций мелодрамы в масштабную социальную эпопею, что наиболее ярко проявилось в романе «Отверженные».

Французская мелодрама, возникшая в театральной практике конца XVIII в., характеризовалась четким разделением персонажей на положительных и отрицательных, морализаторским пафосом и эмоциональной насыщенностью действия. Как отмечает П. Брукс, мелодрама стремилась к моральной поляризации и схематизации, к драматическому выражению моральных истин [Brooks, 1985, p. 4].

Гюго, несомненно, опирался на эти конвенции: в «Отверженных» мы видим классическое противостояние добра и зла в лице Жана Вальжана и Жавера, патетические сцены узнавания и спасения, характерные для мелодраматической традиции. Однако писатель существенно усложняет эту схему, наполняя её социально-историческим содержанием.

Принципиальное новаторство Гюго заключается в том, что индивидуальные драмы его персонажей неразрывно связаны с социальными процессами эпохи. Таким образом, Гюго создает новый тип романа, где личная судьба героя становится призмой, сквозь которую рассматриваются все социальные противоречия того времени.

Трансформация каторжника Жана Вальжана из объекта социального отторжения в носителя высших моральных ценностей представляет собой не просто мелодраматический ход, но и глубокую социальную критику. Гюго показывает, что общественные институты – тюрьма, церковь, благотворительность – могут как разрушать, так и возрождать человеческую личность.

Особенность художественного метода Гюго состоит в эпическом расширении мелодраматических коллизий. Если традиционная мелодрама сосредоточена на частном конфликте, то Гюго встраивает личные драмы в широкую панораму исторических событий. Описание битвы при Ватерлоо, восстания на баррикадах 1832 г., социальной топографии Парижа – все это превращает роман в подлинную социальную эпопею. М. Шрёдер в анализе романной структуры «Отверженных» констатирует, что Гюго создает новый жанр – социальную мелодраму эпических масштабов, где индивидуальное и коллективное, частное и историческое находятся в диалектическом единстве [Schröder, 1961, p. 118]. Важнейшим аспектом этой жанровой трансформации является демократизация героического идеала. В отличие от классической эпопеи с её аристократическими героями, Гюго помещает в центр повествования представителей социальных низов – каторжника, проститутку, беспризорного мальчишку. Эта героизация отверженных представляет собой радикальную переработку как эпических, так и мелодраматических канонов.

Ж.-М. Ховассе справедливо отмечает, что Гюго осуществляет подлинную революцию в иерархии литературных персонажей, наделяя эпическим величием тех, кто в традиционной литературе оставался в тени [Novasse, 2001, p. 445]. Гюго мастерски сочетает документальную точность в изображении социальной действительности с символическим обобщением, характерным для мелодрамы. Подробные описания парижских трущоб, тюремного быта, студенческой среды соседствуют с символическими фигурами и ситуациями, придающими повествованию универсальное звучание.

Таким образом, художественное новаторство Гюго заключается в создании нового жанрового образования – социальной эпопеи, которая сохраняет эмоциональную силу и моральную определенность мелодрамы, но обретает масштаб и глубину исторического повествования.

Роман «Отверженные» представляет собой масштабную типологию социального исключения, где каждый из центральных персонажей воплощает определенную модель маргинализации и стратегию выживания в условиях общественного ostracism. Гюго создает своеобразную «энциклопедию отверженности», демонстрируя различные механизмы социального исключения и возможности преодоления или усугубления этого состояния.

**Ключевые персонажи романа: траектории маргинализации
и социального (не)включения**

***Жан Вальжан: от преступника к святому
(модель индивидуального искупления)***

Центральный персонаж романа представляет собой классический тип социального исключения индивида вследствие его криминального прошлого. Предыстория Жана Вальжана воплощает то, что М. Фуко определил как «дисциплинарную власть» пенитенциарной системы, которая не только наказывает, но и создает «делинквентную идентичность», закрепляющую индивида в статусе преступника [Foucault, 1993, p. 251].

Траектория Вальжана от каторжника к благодетелю человечества иллюстрирует возможность индивидуального преодоления социальной стигматизации через моральное самосовершенствование. Здесь Гюго создает модель христианского искупления в секуляризованном обществе, где духовная трансформация становится единственным способом преодоления социального клейма.

Особенно показательна символика имени героя: П. Альбуи указывает на значимость самого имени «Жан Вальжан»: «Жан» – это самое типичное французское имя, символизирующее обычного, простого человека, представителя народа. «Вальжан» (фр. Valjean) интерпретируется исследователем как «Voilà Jean» – то есть «Вот Жан», что подчеркивает архетипичность и универсальность образа человека, оказавшегося лицом к лицу с обществом и собственной судьбой [Albouy, 1963, p. 179].

Фантина: гендерное измерение социальной маргинализации

Судьба Фантины представляет собой типичную траекторию женской социальной деградации в условиях патриархального общества XIX в. Ее падение – от работницы до проститутки – демонстрирует специфические женские формы социального исключения, связанные с материнством вне брака и экономической зависимостью.

М. Перро в исследовании положения женщин в XIX в. подчеркивает, что незамужняя мать представляла собой фигуру тройной маргинализации: как женщина, как мать и как нарушительница моральных норм [Perrot, 2012, p. 167]. Гюго показывает, как

общественная мораль создает порочный круг, где женщина, ставшая жертвой социальных обстоятельств, подвергается дальнейшей стигматизации. Особенно важно отметить, что Фантина лишена возможности индивидуального искупления, доступного Вальжану. Ее смерть символизирует структурную невозможность преодоления гендерной дискриминации в рамках существующей социальной системы.

Гаврош: детство как территория исключения

В образе Гавроша находит выражение проблема детской беспризорности как следствия урбанизации и социального расслоения. Ф. Арьес в классическом исследовании истории детства показывает, как индустриальное общество породило новый феномен «покинутого детства» (*l'enfance abandonnée*), существующего вне семейных и образовательных институтов [Ariès, 1973]. Гаврош представляет собой тип «ребенка-взрослого», вынужденного преждевременно адаптироваться к жестким условиям городской среды. Гюго создает образ ребенка-философа, который превращает социальное исключение в форму свободы, недоступной взрослым.

Принципиально важно, что Гаврош не стремится к интеграции в «нормальное» общество, а создает альтернативную систему ценностей, основанную на солидарности отверженных. Его героическая смерть на баррикадах символизирует революционный потенциал детей, вытесненных на обочину жизни.

Тенардьё: люмпен-пролетариат как антисоциальная сила

Супруги Тенардьё демонстрируют тип социального исключения, который К. Маркс в пятой главе работы «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (*Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, 1851–1852) определил как «люмпен-пролетариат» – деклассированные элементы, существующие за счет паразитирования на обществе [Marx]. Маркс исключал их из своего видения идеального коммунистического общества. В отличие от других персонажей, Тенардьё сознательно выбирает асоциальное существование. Тенардьё – это анти-Вальжан, персонаж, который использует социальное исключение как ресурс для эксплуатации других отверженных. Его трансформация из трактирщика в главаря преступной шайки демонстрирует деградационную модель социального исключения. Особенно показательно, что в финале ро-

мана Тенардье эмигрирует в Америку, где становится работорговцем. В этом эпизоде показана способность люмпен-пролетариата адаптироваться к любой социальной системе, сохраняя при этом паразитическую сущность.

Представленная типология основана на критерии, связанном с выбором различных стратегий существования в условиях социального исключения: от духовного преображения (Вальжан) до героического самопожертвования (Гаврош), от виктимизации (Фантина) до откровенного паразитизма (Тенардье). Таким образом, Гюго создает не просто галерею отверженных, но взаимосвязанную систему образов и социальных положений, где каждый тип исключения порождает специфическую форму сопротивления или капитуляции. Художественный мир «Отверженных» представляет собой своеобразную социологию маргинальности, в которой личные судьбы персонажей становятся моделями для понимания механизмов социального исключения и возможностей их преодоления.

Париж как семиотическая система: места, знаки и социальная мобильность

Пространственная организация романа «Отверженные» – это сложная семиотическая система, в которой топография Парижа является материальным воплощением социальной стратификации и механизмов исключения. Гюго создает «социальную географию» города, где каждое место наделено символическим значением и определяет возможности социальной мобильности персонажей.

Пространственная структура романа основана на принципе контраста между «двумя Парижами» – аристократическим Сен-Жерменом и рабочим предместьем Сент-Антуан. Эта оппозиция отражает социологические размышления Гюго о растущей поляризации французского общества в эпоху Июльской монархии.

М. Альвакс в исследовании социальной морфологии Парижа подчеркивает, что «пространственная сегрегация становится в XIX в. основным механизмом воспроизводства социального неравенства» [Halbwachs, 1928, p. 46]. Гюго художественно воплощает эту закономерность, создавая своего рода топографию исключения, когда социальная мобильность оказывается буквально ограниченной пространственными барьерами.

Салон мадам де Т***, представляющий мир поместий Сен-Жермен, описывается как замкнутый универсум, где каждый

предмет обстановки свидетельствует о непрерывности аристократической традиции. Гюго использует архитектурные детали как знаки социальной принадлежности, создавая семиотику власти.

В противоположность этому трущобы Сент-Антуана предстают как лабиринт нищеты, в котором топографическая дезориентация отражает социальную дезинтеграцию. Район Сент-Антуан (Faubourg Saint-Antoine) в романе «Отверженные» – одно из ключевых мест действия, символизирующее бедность, революционный дух и народные волнения Парижа XIX в. Это исторический рабочий квартал, населенный ремесленниками, столярами, плотниками, а также беднейшими слоями населения, которые часто становились движущей силой восстаний. Гюго описывает его как место, где люди живут в нищете, но сохраняют достоинство и готовность бороться за свои права. Таким образом, Гюго демонстрирует, как урбанистическая политика XIX в. сознательно создавала зоны социальной сегрегации.

Принципиально важно, что персонажи романа оказываются «привязаны» к определенным районам: Мариус может перемещаться между разными сословиями благодаря своему дворянскому происхождению, в то время как Гаврош принадлежит исключительно пространству улицы. Право на город становится у Гюго привилегией, а не универсальным правом.

Подземелья и канализация: метафизика социального дна

Особое место в пространственной поэтике романа занимают подземные пространства – канализация, склепы, подвалы, которые становятся буквальным воплощением «социального дна». Гюго создает вертикальную модель общества: чем глубже пространство «залегает» под городом, тем сильнее его обитатели вытеснены на периферию социальной жизни и обречены на исключение.

Знаменитый эпизод путешествия Вальжана по парижской канализации – не только авантюрный элемент сюжета, но и метафизическое нисхождение в «преисподнюю» социального отчуждения. А. Корбен в исследовании истории запахов показывает, как в XIX в. подземные коммуникации стали символом скрытых социальных процессов [Corbin, 2008]. Гюго использует эту символику для создания «подземной географии» исключения, и канализация становится метафорой тех социальных процессов, которые официальная культура предпочитает не замечать.

Особенно показательно описание «утробы Левиафана» – парижской канализации как живого организма: «Клоака – это совесть города. Все стекается сюда, всему дается здесь очная ставка» [Гюго, 2013, т. 2, с. 407] («L'égout, c'est la conscience de la ville. Tout y converge et s'y confronte» [Hugo, 1882, p. 132]¹). Символично, что именно в подземелье происходит духовное преображение Вальжана: спасение Мариуса в канализации становится актом искупления, превращающим пространство отверженности в место святости.

Баррикады как пространство трансгрессии и социального перерождения

Баррикады восстания 1832 г. представляют собой принципиально иной тип пространства – зону, где действуют альтернативные социальные законы. Баррикада на улице Шанврери становится у Гюго микрокосмом утопии, где социальные различия временно стираются перед лицом общей цели. Революционное пространство у Гюго характеризуется принципиальной открытостью – здесь возможна встреча представителей всех социальных слоев. Гибель защитников баррикады приобретает сакральный характер: революционное пространство становится местом мученичества.

Важно, что баррикада представляет собой пространство не только сопротивления, но и педагогики: здесь Мариус получает политические навыки, а Гаврош проявляет свой героизм.

Пространственная поэтика «Отверженных» демонстрирует взаимную связь между топографией и социальными отношениями. Каждое место в романе не просто отражает социальную структуру, но активно ее формирует, создавая или разрушая возможности социальной коммуникации.

У Гюго пространство никогда не нейтрально – оно всегда идеологически нагружено и участвует в создании смысла. Топография исключения в романе становится материальной основой для понимания механизмов социальной дифференциации и возможностей ее преодоления.

¹ В оригинале автор употребляет лексему «L'égout», наиболее корректный перевод которой – «канализация». В других местах автор использует лексему «le cloaque» – собственно «клоака».

Между полифонией и авторской интенцией: «голос отверженных» и argot как элементы нарративной стратегии

Необходимость репрезентации «голоса отверженных» в романе Гюго ставит перед писателем сложную нарративную задачу, связанную с фундаментальным противоречием между демократическими интенциями автора и его принадлежностью к доминирующей культуре. Вопрос о том, кто и за кого имеет право говорить, — центральный для политической эстетики XIX в.

Нарративная структура «Отверженных» демонстрирует напряжение между полифоническими устремлениями и одноголозой природой романтического повествования. Гюго стремится создать «хор голосов» социально исключенных, но этот хор неизбежно организуется и интерпретируется авторским сознанием. Повествователь в «Отверженных» не исчезает за персонажами, а постоянно присутствует как организующая инстанция, интерпретирующая их судьбы в свете своей гуманистической философии. Это создает специфическую нарративную ситуацию, когда голоса отверженных звучат, но всегда опосредованы авторской интенцией.

Включение argot как языка исключенных

Одна из характерных черт романа — систематическое включение argot — специфического жаргона парижского «дна» — в текст литературного произведения. Гюго не только использует элементы этого языка, но и посвящает ему специальную главу «Argot», в которой анализирует его социальную функцию. До него этот язык социально замкнутых групп привлек внимание Эжена Сю в романе-фельетоне «Парижские тайны».

М. Коэн в исследованиях по французской социолингвистике подчеркивает, что «Арго XIX в. — это не просто профессиональный жаргон, а язык социального сопротивления, создающий альтернативную систему обозначений» [Cohen, 1954, p. 189]. Гюго осознает эту функцию жаргона, определяя argot как язык нищеты и язык преступления одновременно.

Включение argot в литературный текст представляет собой радикальный жест демократизации литературного языка. Однако следует отметить, что argot в «Отверженных» становится не столько аутентичным голосом исключенных, сколько экзотическим элемен-

том, подчеркивающим демократические симпатии автора, поэтому аргумент в романе Гюго звучит более метафорично, чем у Эжена Сю.

Документальная точность и романтическая идеализация в нарративе Гюго

Нарративная стратегия Гюго характеризуется постоянным напряжением между документальными интенциями и романтической идеализацией. Автор стремится к социологической точности в изображении условий жизни отверженных, но одновременно подчиняет эту документальность своей гуманистической миссии.

Реалисты XIX в. вырабатывают поэтику, сочетающую внимание к факту и обобщающую типизацию: социальная действительность осмысливается через художественно оформленные характеры и ситуации. Гюго обращается к проблемам своего времени, сопоставляя наблюдение за современной жизнью с масштабным нравственно-философским и публицистическим видением. Документальные элементы романа многочисленны и тщательно проработаны. Описания трущоб, рабочих домов, тюрем в «Отверженных» основаны на реальных социологических наблюдениях и соответствуют историческим документам эпохи [Chevalier, 2002]. Работая над романом, Гюго использовал статистические данные, изучал полицейские отчеты, знакомился с трудами филантропов и социальных реформаторов.

Однако эта документальность постоянно корректируется романтической идеализацией. Социальная правда у Гюго никогда не превращается в натуралистическую безысходность – она всегда содержит элемент надежды и возможности искупления. Это особенно заметно в образе Фантины: реалистическое изображение судьбы проститутки сочетается с романтической идеализацией материнской любви. Гюго в значительной мере следует логике филантропического дискурса XIX в.: документальность не является самоцелью, а демонстрирует необходимость социальных реформ.

«Отверженные» как фактор трансформации социально-политического дискурса Франции (1860–1880-е годы)

Публикация «Отверженных» в 1862 г. не только вызвала резонанс в литературной среде, но и стала значительным фактором трансформации социального дискурса эпохи. Роман функционирует

вал как литературное событие, которое изменяет не только литературное поле, но и способы общественного самосознания.

М. Агульон в знаменитом исследовании по социальной и политической истории Франции XIX в. «Республика в деревне» (*La République au village*, 1970) отмечает, что В. Гюго в контексте крестьянских и рабочих движений Прованса представляется как фигура, олицетворяющая демократические и социальные преобразования [Agulhon, 1979, p. 466]. Его популярность среди простого народа была настолько велика, что родители называли своих детей в его честь – в 1850 г. появилось множество мальчиков по имени Виктор, что исследователь связывает с его антиклерикальной позицией и республиканской репутацией [Agulhon, 1979, p. 386]. Для Гюго, как и для других лидеров Montagne (левого крыла парламента), Республика неразрывно связана с социальным прогрессом. Его политическая позиция выражала убеждение, что демократическая форма правления должна быть средством достижения народного благоденствия [Agulhon, 1979, p. 466]. Влияние Гюго проявилось не только в его литературных произведениях, защищающих бедных и угнетённых, но и в его способности вдохновлять массовые движения, где его имя становилось символом надежды на справедливое общество [Agulhon, 1979, p. 386].

Р. Фукс в исследовании истории французского социального права показывает, что сформулированная Гюго концепция «долга общества перед отверженными» стала одним из идеологических оснований для развития системы социального обеспечения [Fuchs, 1992, p. 48]. Это влияние особенно заметно в работах теоретиков солидаризма – Леона Буржуа (1851–1925) и Селестена Бугле (1870–1940), которые эксплицитно ссылаются на моральную философию «Отверженных».

В анализе дискурсов социальной политики отмечается парадоксальность ситуации: роман, написанный в изгнании противником режима, становится идеологическим инструментом легитимации социальных реформ империи. Действительно, уже в 1860-е годы администрация Наполеона III опирается на сформулированные Гюго аспекты «социального вопроса» для обоснования своих преобразований.

От литературной диагностики к социальной теории: актуальность «Отверженных» в XXI веке

Анализ «Отверженных» в контексте современных социологических теорий выявляет удивительную актуальность многих интуиций Гюго. Роман предвосхищает ключевые понятия современной социологии исключения и может рассматриваться как ранняя диагностика процессов, которые сегодня концептуализируются в терминах прекаризации и социальной дезинтеграции.

Р. Кастель в фундаментальной работе «Метаморфозы социального вопроса» анализирует исторические формы социальной дезинтеграции, выделяя процессы «десоциализации» и «дезаффилиации» [Castel, 1999]. Созданная В. Гюго типология отверженных удивительно точно соответствует схеме социальных траекторий, предложенной современным ученым.

Жан Вальжан представляет собой классический пример «дезаффилиации», то есть одновременной утраты двух типов опоры: работы и реляционных связей – устойчивых отношений с другими людьми и включённости в социальные связи (семья, соседи, община, признание и доверие). Его путь от интегрированного члена общества (чернорабочий-подрезчик) через зону «уязвимости» (безработица, голод) к полному исключению (каторга, клеймо рецидивиста) точно воспроизводит модель Кастеля. Более того, история реинтеграции Вальжана через восстановление экономических (мэр города и управляющий швейной фабрикой в Монтрёй-сюр-Мер) и социальных (благотворительность, отцовство) связей предвосхищает современные стратегии социальной инклюзии.

С. Погам развивает концепцию «социальной дисквалификации», понимаемой как многомерный процесс исключения из основных сфер социальной жизни [Paugam, 1996]. Фантина и Гаврош представляют два различных типа такой дисквалификации: первая – через гендерную стигматизацию и экономическую зависимость, второй – через возрастное исключение и урбанную маргинализацию¹.

Особенно актуальной представляется интуиция Гюго относительно роли стигматизации в воспроизводстве исключения. Исследования демонстрируют, что стигма создает порочный круг социального исключения, препятствующий реинтеграции, см. напр. [Wacquant, 2007; Link, Phelan, 2001]. Образ Жана Вальжана

¹ Термин впервые употреблен в журнале *Psychopathologie africaine* профессором G. Houchon [Houchon, 1982, p. 161].

можно рассматривать не как прямую «иллюстрацию» результатов исследований, а как художественную проблематизацию и наглядное моделирование того, как стигма закрепляется в социальных взаимодействиях и институциональных практиках, поддерживая траекторию исключения и затрудняя реинтеграцию.

«Отверженные» демонстрируют эвристический потенциал литературы как инструмента социального анализа. Роман выполняет функции, которые сегодня ассоциируются с социологическим исследованием: диагностика социальных проблем, типологизация форм исключения, анализ механизмов социальной дезинтеграции.

Современные теории «публичной социологии» подчеркивают необходимость диалога между академической наукой и общественным сознанием. В научной литературе публичная социология понимается как ориентация социологического знания на взаимодействие с внеакадемическими аудиториями (гражданами, сообществами, движениями, институтами) и на совместное обсуждение общественно значимых проблем; при этом задача состоит не только в популяризации результатов исследований, но и в выстраивании двусторонней коммуникации, когда публичные группы выступают соучастниками формирования повестки и интерпретаций (см., напр. [Burawoy, 2021; Calhoun, 2005]). Важным элементом этого подхода считается «перевод» профессионального языка в доступные формы и участие социологов в публичных дебатах без утраты исследовательской дисциплины (см., напр. [Gans, 2016]), а также внимание к тому, чьи голоса и опыт признаются легитимными источниками знания в публичном пространстве (см., напр. [Collins, 2007]). Роман Гюго может рассматриваться как прообраз такой публичной социологии: он делает социальные проблемы предметом общественного обсуждения, используя художественные средства для их концептуализации и критики. В контексте современных дебатов о социальном неравенстве и прекаризации роман Гюго сохраняет свою актуальность как модель социально ответственной литературы. «Отверженные» демонстрируют, что литература может выполнять функцию «раннего предупреждения» о социальных кризисах, выявляя процессы дезинтеграции до их полного развертывания. Эта диагностическая функция литературы особенно важна в современном контексте ускоряющихся социальных изменений.

Роман В. Гюго остается поразительно актуальным произведением, особенно при анализе современных социальных проблем Франции. Судьбы героев романа – от Жана Вальжана до семьи Те-

нардье – удивительным образом перекликаются с вызовами, стоящими перед мигрантскими сообществами в современной Франции. Многие мигранты сталкиваются с теми же барьерами, что и «отверженные» у Гюго: отсутствие документов или их непризнание, языковые барьеры, дискриминация при аренде жилья и найме на работу. Административные препятствия часто создают замкнутый круг исключения, напоминающий ситуацию Вальжана.

В романе на примере семьи Фантины показано, как бедность толкает людей к отчаянным поступкам. Фантина вынуждена продать волосы, зубы и в конечном счете достоинство ради выживания дочери. Гюго показывает, что это не просто экономическая необходимость, но проявление того, как власть проникает в самые интимные сферы жизни маргинализированных субъектов. Это согласуется с размышлениями Фуко о том, как власть действует не через репрессии, а через управление жизнью. Так, Фуко указывает на то, что «половые» темы – это не нейтральное накопление фактов, а устройство (диспозитив), в котором власть стимулирует дискурс о половых вопросах и извлекает из него эффекты управления [Foucault, 1976, p. 69].

Мигранты в пригородах французских городов, да и в самом Париже, часто оказываются в похожих условиях: неформальная экономика, низкооплачиваемый труд, жизнь в переполненных социальных кварталах. Экономическая маргинализация толкает некоторых к участию в теневой экономике и формированию организованных преступных группировок.

Встреча с епископом Мириэлем становится для Жана Вальжана поворотным моментом: он получает шанс на новую жизнь, постепенно интегрируется в общество под новым именем и в результате становится уважаемым мэром и благотворителем. Образ Мириэля у Гюго, как отмечает М. Агульон, имеет много общего с реальными представителями духовенства, которых современники почти «канонизировали» при жизни: так, аббат Виталь Поль – сын буржуа, но простой, приветливый и добродушный по характеру – пользовался особым почтением за близость к рабочим кругам, которых другие клирики нередко сторонились, и за редкую смиренность, проявлявшуюся в заботе не только о приговоренных к смерти, но даже о палаче, всеобщем объекте ненависти [Agulhon, 1979, p. 165]. Подобно ему, Мириэль ради каторжника встает против «единодушного предрассудка» и тем самым приобретает славу святого; биографы реального прототипа (епископа диньской епар-

хии Бьенвеню де Миоллиса) также подчеркивают, что вокруг него сложилось подлинное почитание [Agulhon, 1979, p. 166].

Современная Франция также знает множество историй успешной интеграции мигрантов, которые, получив поддержку, становятся полноценными членами французского общества, внося свой вклад в экономику и культуру страны. К ним можно отнести: футболиста З. Зидана, писателя Ж. Синуэ, режиссера З. Дуэйри.

Епископ Мириэль, семья Понмерси, сам Вальжан в отношении Козетты – роман полон примеров того, как индивидуальная человечность может преодолеть социальные барьеры. Во Франции существует множество неправительственных организаций, волонтерских движений и простых граждан, которые помогают мигрантам. Движения вроде «France Bénévolat» или инициативы по размещению беженцев показывают, что дух солидарности, воплощенный в образе епископа Мириэля, живет и сегодня.

* * *

«Отверженные» представляют собой не только художественное произведение, но и важный документ социальной истории, теоретический вклад в понимание механизмов исключения и модель социально ангажированного искусства, демонстрирующие свою применимость и в современном обществе. Роман Гюго остается актуальным не только как классика мировой литературы, но и как источник идей для понимания глобальных социальных процессов.

Список литературы

Брахман С.М. «Отверженные» Виктора Гюго. – Москва : Художественная литература, 1968. – 104 с.

Гюго В. Отверженные : роман : в 2 т. – Москва : Эксмо, 2013. – Т. 1 / [пер. с фр. Н.А. Коган, Н.Д. Эфрос]. – 800 с.; т. 2 / [пер. с фр. М.В. Вахтеровой, К.Г. Локса]. – 608 с.

[A.C.] [Bibliographie critique] // Population. – 1959. – Vol. 14, N 3. – P. 577–578. – Rev. du: Chevalier L. Classes laborieuses et classes dangereuses pendant la première moitié du XIXe siècle. – Paris : Plon, 1958. – 562 p.

Agulhon M. La république au village : les populations du Var de la Révolution à la Seconde République. – Paris : Seuil, 1979. – 576 p.

Albouy P. La création mythologique chez Victor Hugo. – Paris : J. Corti, 1963. – 541 p.

Ariès P. L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. – Paris : Editions du Seuil, 1973. – 316 p.

- Bourdieu P.* Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire. – Paris : Seuil, 1992. – 480 p.
- Brooks P.* The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. – New York : Columbia univ. press, 1985. – xvi, 235 p.
- Burawoy M.* Public sociology. – Cambridge : Polity press, 2021. – 232 p.
- Calhoun C.* The promise of public sociology // British journal of sociology. – 2005. – Vol. 56, N 3. – P. 355–363. – DOI: 10.1111/j.1468-4446.2005.00065.x
- Castel R.* Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat. – [Paris] : Gallimard, 1999. – 813 p.
- Chevalier L.* Classes laborieuses et classes dangereuses. – Paris : Perrin, 2002. – XXVIII, 566 p.
- Cohen M.* Grammaire et style : 1450–1950 : cinq cents ans de phrase française. – Paris : Éd. sociales, 1954. – 256 p.
- Collins P.H.* Going public // Public sociology. Fifteen eminent sociologists debate politics and the profession in the twenty-first century. – 2007. – P. 101–113.
- Corbin A.* Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social : XVIII^e–XIX^e siècles. – Paris : Flammarion, 2008. – 429 p.
- Foucault M.* Histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir. – Paris : Gallimard, 1976. – 212 p.
- Foucault M.* Surveiller et punir : naissance de la prison. – Paris : Gallimard, 1993. – 362 p.
- Fuchs R.* Poor and pregnant in Paris : strategies for survival in the nineteenth century. – New Brunswick (NJ) : Rutgers univ. press, 1992. – 344 p.
- Gans H.J.* Public sociology and its publics // The American sociologist. Vol. 47. – 2016. – P. 3–11. – DOI: 10.1007/s12108-015-9278-5
- Halbwachs M.* La population et les tracés de voies à Paris, depuis un siècle. – 2^e édition, augmentée et mise à jour. Première partie. – Paris : Presses universitaires de France, 1928. – 273 p. – (Les expropriations et le prix des terrains à Paris).
- Hovasse J.-M.* Victor Hugo. Avant l'exil, (1802–1851). – Paris : Fayard, 2001. – 1366 p.
- Houchon G.* La théorie de la marginalité urbaine dans le tiers-monde // Psychopathologie africaine. – 1982. – Vol. 18, Iss. 2. – P. 161–229.
- Hugo V.* Les Misérables. Cinquième partie : Jean Valjean. – Paris : Librairie Hachette, 1882. – 412 p.
- Link B.G., Phelan J.C.* Conceptualizing stigma // Annual review of sociology. – 2001. – Vol. 27. – P. 363–385. – DOI: 10.1146/annurev.soc.27.1.363
- Marx K.* Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte. – URL: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch05.htm> (дата обращения: 10.03.2026)
- Paugam S.* L'exclusion, l'état des savoirs. – Paris : La Découverte, 1996. – 583 p.
- Perrot M.* Les Femmes ou les silences de l'histoire. – Paris : Flammarion, 2012. – 494 p.
- Schröder M.* Icarus : the image of the artist in French romanticism. – Cambridge : Harvard univ. press, 1961. – 287 p.
- Wacquant L.* Territorial stigmatization in the age of advanced marginality // Thesis eleven. – 2007. – Vol. 91, N 1. – P. 66–77.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2026.02.04

БЕЛОУСОВ М.Г.¹ АНТИГЕРОИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ В
РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ЭПОПЕИ
М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»)[©]

Аннотация. Статья посвящена сопоставительному анализу двух второстепенных персонажей романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» Дмитрию Коршунову и Михаилу Кошевому. Принадлежа к двум враждующим лагерям Гражданской войны в России, далёкие от каких-либо теоретических догм, они являются практическими реализаторами её антигуманной сущности, воплощая предельную жестокость этого братоубийственного противостояния. Автор романа, писавший в условиях усиления тоталитарного государства и под жёстким контролем цензуры, продемонстрировал выдающееся гражданское мужество, фактически уравнивая между собой персонажей, которые в соответствии с идеологическими канонами времени, должны были изображаться полярно противоположными, правдиво изобразив насильственную ломку традиционного казачьего быта.

Ключевые слова: М.А. Шолохов; роман «Тихий Дон»; Григорий Мелехов; Гражданская война в России 1918–1922 гг.; донское казачество; Вёшенское восстание 1919 г.

Для цитирования: Белоусов М.Г. Антигерои Гражданской войны в ранней советской литературе (на примере эпopeи М.А. Шолохова «Тихий Дон») // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 57–75. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.04

¹ **Белоусов Максим Геннадьевич** – канд. филол. наук, доцент кафедры гуманитарных наук Московского международного университета; belousovm139@yandex.ru

© Белоусов М.Г., 2026

Поступила: 09.07.2025

Принята к печати: 03.03.2026

BELOUSOV M.G.¹ Antiheroes of the Civil War in early Soviet literature (based on M.A. Sholokhov's *And Quiet Flows the Don*)[©]

Abstract. The article presents a comparative analysis of two minor characters in Mikhail Sholokhov's novel *And Quiet Flows the Don*: Dmitry Korshunov and Mikhail Koshevoy. Belonging to two opposing camps of the Russian Civil War, far from any theoretical dogma, they act as the practical agents of its inhumane essence, embodying the ultimate cruelty of this fratricidal confrontation. Writing under the conditions of an increasingly totalitarian state and strict censorship, the author demonstrated outstanding civic courage. He virtually equated the two characters – who, in accordance with the ideological canons of the time, should have been depicted as diametrically opposed – yet remained true to a high humanistic ideal, truthfully depicting the violent destruction of the traditional Cossack way of life.

Keywords: Sholokhov M.A.; the novel *And Quiet Flows the Don*; Grigory Melekhov; Russian Civil War 1918–22; Don cossacks; Veshenskaya uprising of 1919.

To cite this article: Belousov, Maxim G. “Antiheroes of the Civil War in early Soviet literature (based on M.A. Sholokhov's *And Quiet Flows the Don*)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 57–75. DOI: 10.31249/lit/2026.02.04 (In Russian)

Received: 09.07.2025

Accepted: 03.03.2026

Гражданская война стала величайшей социальной драмой для русского общества начала XX в. Никакое другое событие не приводило до того к столь глобальному расколу населения страны и не сопровождалось таким яростным идеологическим накалом, как борьба белого и красного лагерей в 1918–1922 гг. Разумеется, это должно было найти и соответствующее отражение в искусстве, в первую очередь литературе. Одним из немногих, кому удалось в полной мере показать Гражданскую войну как национальную трагедию, стал М.А. Шолохов – автор величайшего русского романа XX столетия, посвященного этой кровавой эпохе. Настоящее ис-

¹ **Belousov Maxim Gennadievich** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Humanities, Moscow International University; belousovm139@yandex.ru

© Belousov M.G., 2026

следование посвящено анализу двух на первый взгляд второстепенных персонажей шолоховской эпопеи, которые являются воплощением предельных крайностей морально-нравственной деградации человека в условиях Гражданской войны и с полным правом могут быть названы главными антигероями романа – Дмитрия Коршунова и Михаила Кошевого.

Текст «Тихого Дона» приводится по последнему Собранию сочинений М.А. Шолохова советского периода, выпущенному в 1985–1986 гг. В этом издании было восстановлено большинство цензурных купюр, сделанных в сталинскую эпоху. Некоторые из вырезанных эпизодов, прямо или косвенно упоминающие Троцкого и весьма важные для авторского замысла в отношении Кошевого, удалось восстановить только в 1980 г. [Кузнецов, 2005, с. 176]. При этом ряд фрагментов, особенно 3-й книги, посвященной Вёшенскому восстанию, выпущенных цензурой ещё в процессе написания, сразу после первых журнальных публикаций 1930-х годов, по-прежнему отсутствует. Продолжавшаяся вплоть до кончины автора борьба за восстановление исконного текста романа не могла быть окончена в советский период. Тем не менее даже в таких условиях М.А. Шолохов сумел однозначно показать сходство двух рассматриваемых нами персонажей.

Сразу же после выхода первых двух книг романа Шолохов столкнулся с обвинениями со стороны советской критики в недостаточной приверженности «пролетарскому началу» в литературе [Вишнякова, 2018, с. 34, 36]. Не обошел вниманием и Главлит – вплоть до 1956 г. роман неоднократно подвергался цензурным изменениям [Ермолаев, 2005, с. 94]. Это создавало специфические условия работы – требовалось воплощать замысел с постоянными оглядками на действующую конъюнктуру. С другой стороны, сверяясь с текущими показаниями политического барометра, писатель получал возможность вести изощренную игру смыслов, понятную проницательному читателю и в основном ускользающую от бдительного ока цензоров. Многоплановость шолоховского текста хорошо заметна в образах Коршунова и Кошевого. В отличие от Григория Мелехова, который до самого конца не может решить, на чьей же он стороне, эти двое достаточно быстро определяются со своей политической принадлежностью к враждующим лагерям. Оба персонажа относятся к окружению главного героя, приходится ему некровной родней (шурин и свояк), тем самым вступая в дальнейшее родство и друг с другом. При этом оба являются друг для друга смертными врагами, взаимно ищущими мести. Та-

ким образом, как будто бы намечается типичная для советской литературы о Гражданской войне дихотомия положительного «своего» и безусловно отрицательного «врага». Однако в философско-нравственном контексте романа это противопоставление оказывается иллюзорным. Оба персонажа неожиданно приобретают схожие черты, а местами обнаруживают пугающую близость мотиваций своих ключевых поступков. Рассмотрим их путь в романе.

Дмитрий Коршунов появляется на страницах «Тихого Дона» первым из них, очень рано – уже во второй главе. Более того, он первый из персонажей романа после семьи Мелеховых, кто получает описание внешности, скупое, но своеобразное: «Идет Митька, играет концом наборного пояса. Из узеньких щелок желто масляются круглые с наглинкой глаза. Зрачки – кошачьи, поставленные торчмя, оттого взгляд Митькин текуч, неуловим» [Шолохов, 1985, т. 1, с. 21]. Обратим внимание на две детали: франтоватость (наборный пояс с серебром) и зооморфные глаза. Как выясняется в 15-й главе второй части, глаза у Коршунова все-таки не чисто желтые (что у людей встречается крайне редко), а желто-зеленые, но опять-таки «кошачьи».

Итак, бегающие, беспокойные глаза, неопределенного желто-зеленого цвета, с «кошачьим» зрачком. Необразован, даже в приходском училище выдержал только один год. Хорошо развит физически, вынослив (демонстративно не прячется от холода). Все это придает Митьке сходство с хищником. «Говорящей» является и сама фамилия. Скорее всего, семейство Натальи Коршуновой, состоящее вообще из людей почтенных, получило фамилию неблагородной хищной птицы именно из-за Митьки. Ранее в «Донских рассказах» Шолохов уже обращался к этой фамилии, но без каких-либо негативных коннотаций – в «Нахалёнке» её носит большевик Фома, отец Миньки, убитый восставшими казаками. Встречается там и фамилия Кошевой – в рассказе «Родинка» её носят отец и сын, сражающиеся по разные стороны фронта и невольно ставшие причиной гибели друг друга. Таким образом, обе фамилии уже были использованы писателем в ранних произведениях, однако ещё не выступали в качестве значимых деталей.

Во II, 2, Митька Коршунов совершает свое первое преступление – насилие над Елизаветой Моховой. Оно не является спонтанным: Коршунов знакомится с Елизаветой ещё в начале романа, когда на него, несомненно, от скуки, обращает внимание девушка иного круга. Уже давно вышедший из отрочества, он неожиданно чувствует сильное смущение: «внезапно покраснел... Ее коротень-

кая, таящая смех улыбка жиганула Митьку крапивой» [Шолохов, 1985, т. 1, с. 24], пытаюсь скрыть его напускной грубостью. Как следует из отвергнутой автором черновой версии I, 23, насилие над женщиной, причем в крайне грубой и циничной форме, не было вновь не только для Митьки, но и для самого Григория Мелехова [Шолохов, 2011, с. 107]. Но Коршунов после содеянного обнаруживает некоторую нежность к Елизавете. Похоже, что в это время Митька ещё не до конца испорчен, поскольку пытается исправить причиненное им зло традиционным у казаков способом – предложением брака и, не найдя понимания у отца, сам отправляется сватать Елизавету. Дед Гришака единственный, кто поддерживает его в этой ситуации. А Гришака Коршунов последовательно изображается в романе как праведник, способный видеть «помышления сердец». Следовательно, он не сомневается в честных намерениях внука в этот момент. Однако Митька встречает у Сергея Платоновича Мохова «теплый» прием с собаками – для богатого купца мысль о браке дочери с выходцем из простого казачьего семейства немыслима так же, как и для родителей Митьки. Видимо, именно в этот момент в душе Митьки происходит надлом, окончательно превращающий его в негодяя. После этого уже не приходится удивляться его циничному и бесстыдному обращению с брошенной мужем сестрой. Таким образом, инцидент с Елизаветой Моховой становится для Коршунова тем же, чем стала для Григория встреча с Аксиньей – поворотной точкой, определяющей судьбу персонажа на протяжении всего романа. Кроме того, преступление Коршунова непоправимо искалечило и всю последующую жизнь Елизаветы.

В дальнейшем появления Коршунова в тексте происходят эпизодически и вплоть до четвертой книги большой роли не играют. В последний раз он появляется на страницах романа в VII, 12 уже как член карательного отряда и в этом качестве вершит месть над семейством Кошевых. В это время он уже полностью сформировавшийся палач и садист, откровенно находящий удовольствие в расправах над беззащитными. Митька не чувствует ни малейших угрызений совести и дерзко отвечает на попытки Пантелея Прокофьевича пристыдить его. Н.В. Корниенко подметила глубинное сходство Коршунова с «естественным человеком» де Сада, исповедующим идею приоритета природы над культурой [Корниенко, 2003, с. 32]. Маловероятно, чтобы Шолохов сознательно проводил параллели с творчеством маркиза, но подобные садовским идеи в

русской литературе начала XX в. высказывались неоднократно («Санин» М.П. Арцыбашева, «босаяцкие» рассказы М. Горького).

Несомненно, Дмитрий Коршунов является безоговорочно отрицательным персонажем, который достаточно удачно вписывается в сложившийся к тому моменту в советской литературе образ врага-белогвардейца – насильник, убийца, садист, давно уже проявивший свою звериную сущность и многократно замешанный в преступлениях как военных, так и уголовных. Абсолютно лишен совести и каких-либо моральных устоев. Живя в казачьей среде, Митька наружно соблюдает некоторую религиозную обрядность, но не более того. Его способ мести за семью глубоко архаичен и выражает принцип коллективной ответственности: Коршунов даже не пытается встретиться с Кошевым, подлинным виновником гибели родных, а уничтожает первых попавших под руку близких врага. Немаловажно, что убитая Митькой мать Кошевого в целом не одобряла переход сына к большевикам, не была дома во время визита Мишки в хутор, следовательно, даже косвенно не причастна к его расправе над семьей Коршуновых.

Обратимся теперь к образу Михаила Кошевого и проследим его параллели с Коршуновым.

Ко времени создания «Тихого Дона» в советской литературе уже сформировались определенные приемы изображения героя-революционера, основанные на ряде произведений дореволюционной эпохи (романы Н.Г. Чернышевского «Что делать?», А. Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов» и в особенности «Мать» М. Горького). Катерина Кларк выделяет три «типа символических отношений», присущих положительным героям в этих произведениях: восприятие братьев по идеологии как семьи, которая нередко вытесняет семью настоящую; «прозрение» наивного персонажа под влиянием «учителя»-революционера старшего поколения; элемент мученичества (подчеркнуто аскетическая жизнь, тюрьма, ссылка, казнь) во имя торжества революции [Кларк, 2002, с. 37]. Немаловажен также облик героя: его изображали почти иконописным: «герой благообразен, серьезен, грозен и спокоен, горд и смел, со светом в глазах, открытых и полных ума, доброты и человеческой теплоты» [там же, с. 45]. Нетрудно заметить, что этот образ в значительной мере агиографичен и более напоминает идеализированные изображения святых воителей средневековой литературы, чем реальных людей. В «Тихом Доне» присутствует целая галерея революционеров, как вымышленных,

так и реальных, хорошо вписывающихся в этот стандарт. Но Михаил Кошевой явно не из их числа.

Кошевой появляется в романе сравнительно поздно – только в девятой главе второй части, однако его роль несравненно важнее, чем у Коршунова. На первый взгляд это типичный революционный персонаж: выходец из низов, который «прозрел» и безоговорочно принял «единственно верное учение» партии, беспощаден к врагам «народной власти», претерпел немало опасностей, но благополучно дожил до конца войны, чтобы в дальнейшем строить новую светлую жизнь. Подчиняясь требованиям цензуры усилить роль большевиков в романе, Шолохов должен был под конец выдвинуть Кошевого на первый план в повествовании. Однако его соответствие канону оказывается иллюзорным.

Внешность Кошевого одновременно производит впечатление упрямства и некоторого простодушия: «коренаст, одинаково широк и в плечах и в бедрах, оттого казался квадратным; на чугунно-крепком устое сидела плотная, в кирпичном румянце, шея, и странно выглядела на этой шее красивая в посадке небольшая голова с женским очертанием матовых щек, маленьким упрямым ртом и темными глазами под золотистой глыбой курчавых волос» [Шолохов, 1985, т. 1, с. 143]. Он сын батрака, причем, судя по реплике деда Гришаки в VI, 65, отец Кошевого не пользовался в хуторе уважением. Вначале Мишка вполне соответствует соцреалистической традиции изображения положительного героя: бедный малограмотный казак, искренне, как и его товарищ Котляров, веривший в незыблемость традиционного уклада, однако встретивший своего партийного учителя – Штокмана, под влиянием которого ему открывается истина.

В дальнейшем Кошевой не сразу начинает принимать активное участие в событиях – на фронте он не получает ни званий, ни наград; устав от войны, быстро скатывается к пораженчеству, пытается агитировать, но безуспешно. Его мечты о счастье остаются крайне примитивными: «я, парень, жадный до жизни стал – как вспомню, сколько на свете красивых баб, аж сердце защежит! Вздумаю, что мне их всех сроду не придется облюбить – и кричать хочу с тоски! <...> А то тоже с большого ума приладили жизнь: всучут одну тебе до смерти – и мусоль ее, нешто не надоисть?» [Шолохов, 1985, т. 2, с. 164]. Необходимо отметить, что в издании 1953 г. весь этот не подобающий истинному большевику фрагмент был опущен цензурой [Ермолаев, 2005, с. 167]. Окончательный переход Кошевого к большевизму происходит уже после возвраще-

ния в Татарский с фронтов мировой войны в начале 1918 г. В этом его поведении можно подметить особенность изображения революционных событий Шолоховым, указанную И. Сухих: «Революция, или «октябрьский переворот» (этикетки события в «Тихом Доне» варьируются), входит в мир романа, в отличие от войны, внезапно и тихо. Она не сваливается, а подкрадывается» [Сухих, 2000]. Именно так, «тихой сапой» до поры до времени действуют в романе и Кошевой, и другие большевики.

Советская критика обращала внимание на сцену ухода Кошевого из хутора к большевикам в V, 22, в особенности на фразу: «Расходятся, видно, наши тропки!», которой Кошевой прощается с Григорием Мелеховым и Христоней, отказавшимися сразу уходить, подавая это так, что «сильной и твердой натуре Кошевого чужды сомнения и колебания, он более никогда не свернет с избранного пути, хотя не раз вынужден будет силою обстоятельств отступать или таиться» [Семанов, 1982]. Действительно, Кошевой к тому моменту вполне созрел для участия в Гражданской войне. Однако есть в сцене прощания бывших друзей ещё одна деталь: когда Григорий сцепляется с Валетом, настаивающим на немедленном уходе к красным, Кошевой вступается за последнего со словами: «Казачьи замашки бросать бы надо». Следовательно, в сознании Кошевого действительно грубое поведение Григория, которое Валет определяет как «офицерство», уже слилось с понятием казачества как такового. В этот момент Кошевой не столько расходится с бывшими друзьями – с ними он ещё встретится неоднократно, причем они будут пытаться возобновить прежнюю дружбу, сколько отрекается от собственного происхождения. Это первая декларация разрыва Кошевого с казачеством, чего неизбежно требовал его путь к большевикам.

Показательна стычка Кошевого со старшим атарщиком Солдатовым (VI, 3), которому он неосторожно признался в своей симпатии к большевикам. Солдатов грозит донести, и перепуганный Мишка, опасаясь разоблачения, готов его убить. С.Н. Семанов использует этот момент, чтобы в очередной раз попытаться оправдать поведение Кошевого: «главное – возникает новое, и очень серьезное препятствие на пути присоединения его к общему делу, которое он избрал себе на всю жизнь («к своим не перебегу»)... он, Кошевой, может пропасть для общего дела, для революции, для новой России...» [Семанов, 1982]. Но так ли это на самом деле? В первый момент Кошевой настроен весьма решительно, он уже мысленно подыскивает оправдания задуманному убийству. Но

при виде презрительного превосходства Солдатова «Мишка потух, лишь ноги хлипко задрожали, да пот проступил на спине и под мышками... У него дрожала челюсть, растерянно бегали глаза» [Шолохов, 1985, т. 3, с. 32]. На убийство Кошевой так и не решается не только потому, что это неизбежно означало бы для него тюрьму, откуда невозможно уйти к красным. Он откровенно трусит, столкнувшись с более сильным противником, который ощущает полное моральное превосходство над ним. Солдатов в этот момент выступает убежденным защитником старого казачьего уклада, смертного врага которого он инстинктивно угадал в Кошевом. Несомненно, обвинения, возводимые им на Мишку («жидам ты продался»), сами по себе нелепы, но суть идей Кошевого Солдатов угадывает верно: «все вы такие-то, хотите искоренить нас?!... Чтоб нас от земли отнять?!» [там же, с. 31]. На страницы романа впервые падает черная тень будущей политики расказачивания, которая вызовет в недалеком будущем сначала яростное и масштабное Вёшенское восстание, а позднее, уже после укоренения советской власти на Дону – множество отдельных отчаянных выступлений, наподобие фоминского, которое тоже найдет объективное отражение в последних главах «Тихого Дона».

В этой сцене проявляются две важные черты, определяющие некоторые будущие поступки Кошевого – его отнюдь не привлекает перспектива стать мучеником революции, он и в дальнейшем будет испытывать постыдный для себя самого страх перед врагами, легко переходящий затем в жестокость к побежденным и беззащитным, а также намечается его враждебное отношение к Мironу Григорьевичу Коршунову, избавившему его от отправки на фронт, что Мишка отнюдь не счел благодеянием для себя. Вскоре Кошевой все-таки окажется на некоторое время в действующем полку, но уйти к красным так и не сумеет, вернувшись в Татарский уже после развала фронта, перед самым отступлением Донской армии.

После прихода красных Кошевой быстро оказывается на должности товарища хуторского председателя и успешно пробует себя в новом качестве – доносчика. Именно с его подачи составляются расстрельные списки, куда попадает сначала Мiron Григорьевич Коршунов с шестью другими стариками, а затем и отец с сыном Мелеховы.

В момент начала Вёшенского восстания Кошевой едва не погибает, оказавшись в руках разъяренных казаков, и только заступничество неизвестного спасает его от расправы. Как показал

Г. Ермолаев, первая публикация этой сцены в журнале «На подъеме» (1930. – № 6. – С. 15–17) содержала намного более беспощадные характеристики поведения Мишки: «И на миг не пришла Кошевому в голову мысль о защите. Он тихо слез с саней, не глянув на Емельяна, отошел к плетню... упал он не от боли (пуля лишь слегка оцарапала ему плечо), а скорее от страха. Он ждал разрешающего мгновения смерти». Позднее, прячась у Степана Астахова, Мишка униженно просит не выдавать его: «Всю жизнь буду слугой», и даже пускает слезу. Неприветливо встречает его в родном курене мать: «Смерть ты на меня наводишь. – Куда же я пойду, маманя? Куда ты меня гонишь? Али я тебе не сын? – Иди, куда хошь, нехай убьют, но не на моих глазыньках. Бери кобылу и езжай. Уходи. Не хочу я тебя тут зрить». Все эти места были выброшены советской цензурой при публикации в журнале «Октябрь» (1932. – № 1). Был убран и аргумент заступившегося за Мишку безымянного казака: «Ежли красные расстреливали, значит, и мы должны?» [Ермолаев, 2005, с. 35]. Эти изъятия не были восстановлены в дальнейшем и продолжают отсутствовать даже в постсоветских массовых изданиях романа.

Итак, в этой ситуации Кошевому и на миг не приходит в голову пасть смертью храбрых, как подобало бы «настоящему» герою-большевику, – он откровенно трусит, больше не пытаясь прикрываться никакими высокими соображениями о необходимости спастись для дальнейшего участия в борьбе.

Поворотным моментом в становлении Кошевого как «непоколебимого бойца революции» является убийство пленных казаков во главе с Петром Мелеховым. Если до этого Кошевой дебютировал на службе красным в качестве доносчика, то здесь он в первый, но далеко не последний раз выступает палачом. Несомненно, участь пленных была решена им заранее: «в слове «отпустим» показалась ему (Петру. – М. Б.) невидимая ухмылка». В последний раз в этой сцене Кошевой испытывает жалость к бывшему другу, но лишь на мгновение: «длинные выгнутые ресницы Мишки затрепетали, пухлая верхняя губа, осыпанная язвочками лихорадки, поползла вверх. Такая крупная дрожь забила Мишкино тело, что казалось – он не устоит на ногах, упадет. Но он сейчас же, рывком вскинул на Петра глаза, глядя ему прямо в зрачки, вонзаясь в них странно-чужим взглядом...» [Шолохов, 1985, т. 3, с. 185]. Известно, принимал ли Кошевой участие в казни десяти других пленников, но, скорее всего, в стороне не остался. Не приходится сомневаться, что, оказавшись в числе пленных Степан Астахов, со-

всем недавно приютивший Кошевого, его постигла бы та же участь. Обратим внимание на такую деталь, как приказ Петру раздеться перед расстрелом. Учитывая природную хозяйственность Мишки (ср. его реплику о вентерях в V, 22), можно подумать, что он намеревался с пользой употребить вещи казенных. Вероятно, здесь сказалось влияние Штокмана, который в VI, 24 распоряжался конфискованной одеждой. Однако из описания нескольких погибших в 34-й главе следует, что раздели не всех. Один из убитых «был в сапогах и шинели; даже шапка лежала на груди», не был раздет и Мартин Шамиль. Видимо, раздели одного Петра, и в этом случае поведение Кошевого нельзя расценить иначе, как намеренное унижение приговоренного с целью подавить последние остатки жалости к нему.

Следует заметить, что гибель Петра является началом конца семьи Мелеховых. До этого момента все в ней оставались живы, за исключением Дарьиного «дитяти», о котором неизвестно абсолютно ничего – ни имени, ни возраста, ни даже пола. Но начиная с этого момента смерть действительно «прилюбила курень Мелеховых». За полтора следующих года умирают Наталья, Дарья, Пантелей Прокофьевич, Ильинична, в дальнейшем умрет и маленькая дочь Григория Полюшка. Таким образом, роль Кошевого в этой сцене глубоко символична: именно он начинает истребление семьи главного героя, за которым встает разрушение вековой казачьей общины на Дону. Здесь Кошевой окончательно порывает с породившей его казачьей средой, становясь ее свирепым врагом и гонителем. В дальнейшем его зловещая роль в романе обрисовывается все более отчетливо. При следующем появлении он выступает уже даже не палачом, а убийцей и бессмысленным разрушителем.

Благополучно избежав второй раз за месяц гибели при сдаче Сердобского полка, Кошевой начинает мстить за Штокмана и Котлярова. В VI, 65 приведен впечатляющий список его подвигов: многочисленные казни пленных повстанцев: «Рубил безжалостно!» (ср. сцену экзистенциального ужаса, охватившего Григория Мелехова после боя, отнюдь не при расправе над безоружными, в VI, 44: «Кого ж рубил! <...> Братцы, нет мне прощения! Зарубите... смерти... предайте!»); полторы сотни сожженных дворов, какая-то уже нечеловеческая жестокость ко всему живому: «А когда, ломая плетни горящих базов, на проулки с ревом выбегали обезумевшие от страха быки и коровы, Мишка в упор расстреливал их из винтовки» [Шолохов, 1985, т. 3, с. 359]. Отличился Кошевой и

при наезде в свой родной хутор, где убил деда Гришаку и сжег восемь домов.

Понимая, что подобные действия «своего» персонажа неминуемо привлекут внимание цензуры, Шолохов был вынужден прибегнуть к сложной мотивировке, введя в роман неявные отсылки к распоряжениям Троцкого относительно рассказывания. В VI, 64 приведен, без указания автора, подлинный текст приказа Троцкого от 25 мая 1919 г. о подавлении восстания. 27 мая этот приказ слушал в строю Кошевой, которому «крепко запомнились слова: «...Гнезда бесчестных изменников должны быть разорены. Каины должны быть истреблены...» И ещё: «Против помощников Колчака и Деникина – свинец, сталь и огонь!» [там же, с. 356]. С 1929 г., после падения Троцкого, господствующей в советской печати тенденцией стало обвинять его во всех неудачах и преступлениях, начиная от попытки сорвать подписание Брестского мира и заканчивая сотрудничеством с нацизмом. Деятельность бывшего председателя РВС во время Гражданской войны служила прекрасным оправданием жестокости Кошевого – ведь, по сути, он изображен в романе троцкистом.

Тем не менее такое поведение «своего» героя в дальнейшем создавало определенные трудности для советской критики. Жестокость Кошевого предпочитали либо не замечать, изображая его «рыцарем революции» [Лежнев, 1948], либо оправдывали её контекстом Гражданской войны и увлечением троцкизмом [Семанов, 1982].

При въезде в родной хутор Кошевой, давно отрекшийся от породившей его среды, демонстративно соблюдает некоторые казачьи обычаи, в частности, украшает уздечку своего коня стеклянными шарами, содранными с трофейной купеческой кровати. Он нисколько не задумывается над нелепостью своего поведения: «Несмотря на то, что зрение коня страдало от блеска шаров, не глядя на то, что конские глаза, пораженные светом, истекали слезами, – Мишка не снял с уздечки ни одного шара» [Шолохов, 1985, т. 3, с. 360]. Это почти суеверное соблюдение Мишкой казачьего обычая лишь оттеняет его деятельность в хуторе как убийцы и разрушителя. В сущности, к этому моменту исчезает какая-либо разница между поведением Кошевого и Коршунова. Оба отличались в бессудных расправах, убивают, не разбирая своих жертв, оба демонстрируют крайнюю и совершенно бессмысленную жестокость. Вся разница между ними в том, что Кошевой рубил пленных и сжигал дома, а Коршунов сек пленных до смерти и не

гнушался убийством старух и детей. Однако по большому счету ни один из этих двоих не лучше другого – оба ведут себя в Татарском как враги, и в этом качестве воспринимаются семьей Мелеховых.

Ещё одна параллель между двумя антигероями наблюдается в сцене заочного сватовства к Дуняшке Мелеховой. И Коршунов, и Кошевой со своими притязаниями приходят незванными в чужой дом, с хозяевами которого их разделило преступление – насилие над Елизаветой Моховой у первого и кровь Петра на руках у второго. Однако Коршунов, ещё не до конца утративший в это время совесть, сознает свою вину и пытается почтительно говорить с хозяином, тогда как Кошевой цинично заявляет в глаза своей будущей свекрови, старшего сына которой недавно убил, что такая же участь ожидает и младшего: «Григорий, ваш сынок – самый лютейший для Советской власти оказался враг. Перейдем мы на эту сторону – и ему первому шворку на шею наденем». А озвучив цель своего визита, откровенно грозит: «Евдокею дуриком ни за кого не отдавайте, а то вам плохо будет», хотя и пытаюсь смягчить угрозу весьма специфическим посулом: «...а ежели вам что из буржуйского, купецкого имения надо – говорите: зараз пойду и приволоку» [там же, с. 366]. Кошевой явно ощущает себя хозяином в доме Мелеховых, поскольку реальные хозяева приговорены им к смерти, и он уже начал исполнять приговор.

Последнее и самое длительное по времени появление Кошевого в романе происходит в VIII, 2–9. Вернувшись с фронта большим осенью 1920 г., он на следующий же день навещает в опустевший курень Мелеховых, где ведет себя по-прежнему нагло и самоуверенно. Он все так же полон злобы на отсутствующего Григория, все так же ощущает себя хозяином в чужом доме. При этом Кошевой с удивительным двоедушием заявляет, что сердце у него, в сущности, доброе: «Животную не могу убить, может, со зла только, а такую, вы меня извиняйте, пакость, как этот ваш сват или другой какой вражина – могу сколько угодно! На них, на врагов, какие зря на белом свете живут, у меня рука твердая! <...> Станет меня совесть точить из-за такого барахла, как этот дед» [Шолохов, 1986, т. 4, с. 275]. Здесь происходит очередная, весьма яркая и демонстративная, манифестация принципов Кошевого – он давно уже научился делить людей на своих и чужих, не имея к последним никакой жалости независимо от того, кем они доводились ему прежде. Это единственная мерка, которой он пользуется в своей жизни – любая жестокость оправдана, если направлена во благо светлого будущего: «Все дело в том, за что души губить и какие, –

значительно сказал Мишка» [там же, с. 276]. Этим же принципом определяет он и свое отношение к Григорию, который остается для Кошевого смертным врагом, несмотря на честную службу у красных: новая власть щедро отпускает грехи своим верным сторонникам, но участники восстания не могут рассчитывать на прощение, так как бывших врагов не бывает: «А насчет прощения погодить надо... Надо ишо разглядеть, как он его заслужил. Нашей крови он пролил немало. Ишо примерить надо, чья кровь переважит....» [там же, с. 291]. Уроки, полученные им из наставлений Штокмана и приказов Троцкого, были усвоены в полной мере. Мишка теперь не принадлежит к казачеству даже формально, окружающая мирная жизнь, которой с таким нетерпением ждали во всех станицах Дона, ему чужда, поэтому, первоначально ретиво взявшись за хозяйство, он довольно быстро остывает к домашним заботам. Всем своим поведением он демонстрирует, что отныне в доме Мелеховых появился новый хозяин, а прежний, последний оставшийся в живых из мужчин семьи, всего лишь нежеланный пришелец, которому после возвращения совсем недолго суждено прожить под родным кровом. Однако семья Мелеховых ещё некоторое время не теряет надежды на примирение с Мишкой. Глубоко символичен поступок умирающей Ильиничны, которая, скрепя сердце, передает нелюбимому зятю бережно хранимую рубаху Григория, тем самым демонстрируя принятие Кошевого в их семью, состоявшееся несмотря на разделившую их кровь. Как отмечает В.В. Гура, «в этом значительном для Ильиничны жесте Шолохов вновь видит великую мудрость матери, уходящей из мира с верой в торжество добра в её доме» [Гура, 1989, с. 198]. Без всякой вражды встречается с ним и Григорий, вернувшийся домой с честным намерением мирно хозяйствовать, навсегда забыв о войне. Но всем этим надеждам не суждено исполниться.

До возвращения Григория Кошевой удается получить пост председателя хуторского ревкома. Ещё одна деталь: он не выбран, а назначен станичным партийным комитетом, видимо, с учетом бывших заслуг. В этом качестве Мишка разворачивает бурную деятельность и начинает поиск затаившихся врагов по хутору: «Я вам, голуби, покажу, что такое Советская власть!». По меткому и не лишённому юмора определению И. Сухих, он выступает здесь как «Немезида в лампадах с хутора Татарского» [Сухих, 2000]. Меняется и его внешнее поведение, теперь он откровенно упивается собственной значимостью, рисуясь перед земляками, и снова не замечает, насколько неестественно это выглядит: «Должность

председателя кое к чему обязывала... Мишка шел медленно и важно; походка его была столь необычна, что кое-кто из хуторных при встрече останавливался и с улыбкой смотрел ему вслед» [Шолохов, 1986, т. 4, с. 296]. Уверен он и в собственной безнаказанности: «Перед кем же я могу быть в ответе?» При этом он окончательно забрасывает хозяйство, проводя все дни в ревкоме, чем вызывает настороженное недовольство Дуняшки: «Беды я наберусь с таким муженьком! Как, скажи, он у чужих людей живет: полдня курит, полдня чухается, а работать некогда... ежели он будет и дальше так стараться в хозяйстве, нужду из дома и лопатой не выгребешь...» [там же, с. 289]. Вообще семейная жизнь Кошевого и Дуняшки довольно быстро дала трещину – постоянные намеки Мишки на то, что Григорию придется отвечать за свои дела, раздражали и возмущали её. Но и председательство Кошевого оказывается столь же бестолковым, как его домашние дела: он упускает из рук дезертира Кирилла Громова, неуклюже пытается объяснить хуторским старикам причину отсутствия соли, сваливая всю разруху на бывшую кадетскую власть, причем сам прекрасно понимает нелепость подобных доводов, но не смущается ею: «Не дюже большая беда будет, ежели я на сволочей и наговорю немножко. Все одно они сволочи, и им от этого не убудет, а нам явится польза...» [там же, с. 302]. Осмелимся предположить: не является ли такое поведение Кошевого метафорой всей той новой и отнюдь не радостной жизни, которая наступила на Дону после Гражданской войны? Впрочем, председательствовал Кошевой лишь несколько месяцев: из слов Аксиньи в VIII, 17 известно, что к лету 1921 г. его уже не было на должности. Видимо, Мишку все-таки сочли не справившимся с обязанностями, или он проштрафился, попытавшись вновь развернуть в Татарском политику рассказачивания, от которой власть в тот момент временно отказалась в связи с переходом к НЭПу.

Григорий, вернувшись домой, сразу сталкивается с холодной отчужденностью Кошевого: «хотел обнять Михаила, но увидел в безулыбчивых глазах его холодок, неприязнь, и сдержался». И в дальнейшем Мишка не выказывает ни малейшей радости по поводу встречи с бывшим другом. Он снова демонстрирует двоедушное поведение: устроив Григорию хлебосольную встречу, заявляет затем о своей неприязни: «Враги мы с тобой... Ненадежный ты человек». Показательно, что Григорий совершенно не ожидает подобного и ошеломлен этими заявлениями: «Ты выпил нынче лишнего, Михаил». Ему и в голову не приходит, что его намерение

бросить опостылевшую войну и вернуться к мирному хозяйствованию подвергнут сомнению. Однако все попытки переубедить Кошевого остаются тщетными – тот упрямо продолжает видеть в Григории только классового врага, к которому одержим ненавистью: «случись какая-нибудь заварушка – и ты переметнешься на другую сторону...» Кошевой снова напоминает, что не пощадил бы Мелехова, встретившись с ним в бою, и не верит, что тот поступил бы с ним иначе. За участие в восстании Григорий, по мнению Кошевого, заслуживает только смерти: «Ревтрибунал или Чека у тебя не будет спрашивать, чего ты хочешь и чего не хочешь, и торговаться с тобой не будут. Раз проштрафился – получай свой паек с довеском. За старые долги надобно платить сполна!». В конце разговора он открыто угрожает Григорию арестом: «Приказ есть такой: регистрироваться немедленно... Отправляйся завтра же, а ежели добром не пойдешь – погоню под конвоем» [там же, с. 314–324]. В результате, хотя Григорий и называет про себя слова Кошевого «дурацкими проповедями», он понимает, что это не пустая угроза, и его охватывает гнетущее ощущение, которым он на другой день делится с Прохором Зыковым: «Ежели и окружная власть обо мне такого мнения, как Кошевой, тогда мне тигулевки не миновать» [там же, с. 329]. Вопреки утверждению С.Н. Семанова, снова пытающегося оправдать Кошевого, он не «предчувствует» уход Григория к Фомину, а сознательно провоцирует его на новое противостояние с властью. Он уверен, что Григория не сегодня-завтра должны арестовать, и готов этому всячески содействовать. Враг, разумеется, не смирился и не раскаялся, а лишь затаился на время, нужно добиться, чтобы он проявил себя, и тогда со спокойной совестью его можно будет уничтожить – такова железная логика Мишки, в полной мере основанная на пресловутом «революционном правосознании». Ф.Ф. Кузнецов, указывая на хорошо известный факт, что прототипом Григория послужил Харлампий Ермаков, командир 1 повстанческой дивизии, расстрелянный в 1927 г., видит в этом разговоре ясное указание на последующую судьбу героя за пределами романа [Кузнецов, 2005, с. 189].

В результате всего через несколько дней Григорий вынужден снова бежать из едва обретенного дома: «Задыхаясь, Дуняшка торопливо сказала: – Братушка, уходи зараз же! К нам приехали четверо конных из станицы. Сидят в горнице... Они говорили шепотом, но я слыхала... Михаил говорит – тебя надо арестовать... Рассказывает им про тебя...» [Шолохов, 1986, т. 4, с. 343]. Кто же эти недобрые ночные гости? Едва ли они приехали случайно. Бо-

лее чем вероятно, что это местные чекисты, которые уже взяли Мелехова на учет как бывшего командующего повстанческой дивизией. Поскольку незнакомцев четверо, арест Григория, скорее всего, планировался в ту же ночь, к Кошевому, как председателю ревкома, они заехали только за необходимыми для дела показаниями. И разумеется, он готов к их появлению и щедро предоставляет всю нужную информацию. Снова Кошевой выступает в роли доносчика, намереваясь доделать начатое почти два года назад, когда только вспыхнувшее Вёшенское восстание спасло Григория от ареста. Это его последнее, и отнюдь не благовидное, действие в романе.

Подведем итоги. И Коршунов, и Кошевой последовательно действуют в романе как антигерои, в значительной мере схожие по характеру и поведению, несмотря на свою принадлежность к противоборствующим лагерям. Оба живут исключительно войной и не мыслят себе вне её – Коршунов открыто признается в любви к ней, Кошевой готов бесконечно воевать с тайными врагами Советской власти. Оба безмерно далеки от идеи прощения кого бы то ни было, проявляют крайнюю жестокость в расправах над невинными жертвами. Оба выступают в романе как мстители. Но Коршунов мстит за своих, что с точки зрения патриархального общества оправдано – убей он Кошевого в бою или даже безоружного, как это собирался сделать Антип Брехович в VI, 27, это едва ли вызвало бы осуждение казаков; неприемлемым представляется лишь осуществление мести по признаку коллективной ответственности. Кошевой же осуществляет классовую месть за погибших однопартийцев, которые, как требует соцреалистический канон, давно стали для него самыми близкими людьми, и вершит её по тому же принципу, не останавливаясь перед уничтожением бывших друзей. Этим они обнаруживают поразительное сходство мотивации. Жестокость Коршунова порождена его давними преступными наклонностями и войной, своеобразной персонификацией бедствий которой он становится. Кошевой же выступает в роли мрачного знамения времени: по мнению И.И. Цыценко, «появление внутри казачьей общности такого национального типа, который воплощен в образе Кошевого, отвергающего веру и все традиционные устои донского казачества, является в романе-эпосе трагическим знаком скорой гибели этой уникальной этнокультурной общности» [Цыценко, 2004, с. 171]. Не случайно в последней части романа Кошевой возвращается в родной хутор и действует там как торжествующий завоеватель на чужой земле. Он воплощает

новый порядок, пришедший всерьез и надолго, который ещё не раз проявит свою враждебную для казачества сущность.

Итак, оба персонажа совершают множество неприемлемых с точки зрения традиционной морали деяний, тем самым ставя себя вне породившей их казачьей среды. Неудивительно, что семья Мелеховых воспринимает их как врагов. При этом главный герой романа не видит между тем и другим какой-либо заметной разницы: «По мне они одной цены – что, скажем, свояк мой Митька Коршунов, что Михаил Кошевой» [Шолохов, 1986, т. 4, с. 327]. Разумеется, сам Григорий совершает в жизни немало жестоких поступков, подчас сближающих его с антагонистами. Собственно, насилие в военизированной казачьей среде является неотъемлемой частью жизни. Однако важно принципиально иное отношение к нему героя. Григорий был способен на мучительные колебания, жестокие сомнения в правильности своего пути, страшные минуты раскаяния. Ни Коршунов (за единственным исключением), ни Кошевой никогда не испытывали ничего подобного. Поэтому едва ли можно усомниться, что герой романа имел право на такую оценку.

Список литературы

Вишнякова Е.С. Роман М.А. Шолохова «Тихий Дон» в литературной критике конца 1920-х – начала 1940-х годов XX века : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2018. – 212 с.

Гура В.В. Как создавался «Тихий Дон». – Москва : Сов. писатель, 1989. – 460 с.

Ермолаев Г. «Тихий Дон» и политическая цензура, 1928–1991. – Москва : ИМЛИ РАН, 2005. – 253 с.

Кларк К. Советский роман : история как ритуал : пер. с англ. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2002. – 259 с.

Корниенко Н. Читатели и нечитатели у Шолохова : (Контексты темы) // Новое о Михаиле Шолохове : исследования и материалы / РАН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 5–95.

Кузнецов Ф.Ф. «Тихий Дон» : судьба и правда великого романа / РАН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького ; науч. ред. А.Л. Гришунин. – Москва : ИМЛИ РАН, 2005. – 864 с.

Лежнев И. Михаил Шолохов. – Москва : Сов. писатель, 1948. – 519 с.

Семанов С.Н. «Тихий Дон» – литература и история. – Москва : Современник, 1982. – URL: <http://sholohov.litinfo.ru/sholohov/kritika/index.htm> (дата обращения: 05.06.2025).

Сухих С.И. Одиссея казачьего Гамлета (1925–1940. «Тихий Дон» М. Шолохова) // Звезда. – 2000. – № 10. – С. 219–230. – URL: <http://sholohov.litinfo.ru/sholohov/kritika/index.htm> (дата обращения: 05.06.2025).

*Антигерои Гражданской войны в ранней советской литературе
(на примере эпоса М.А. Шолохова «Тихий Дон»)*

Шолохов М.А. Собрание сочинений : в 8 т. – Москва : Художественная литература, 1985–1986.

Шолохов М.А. Тихий Дон. Динамическая транскрипция рукописи. – Москва : ИМЛИ РАН, 2011. – 879 с.

Цыценко И.И. Концепция семьи в романе-эпосе М.А. Шолохова «Тихий Дон» : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2004. – 191 с.

УДК: 821.111'06-31

DOI: 10.31249/lit/2026.02.05

КОВАЛЕНКО Е.В.¹ БИБЛЕЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ
ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ»[©]

Аннотация. В статье рассматриваются библейские мотивы в романе Пэт Баркер «Возрождение». Центральное место в произведении занимают два ключевых библейских нарратива: жертвоприношение Авраама и образ Христа, принесенного в жертву. Оба они связаны с темой покинутости отцом – или оставленности Богом, – которая проходит через весь роман. Библейские образы (Армагеддон, Голгофа, распятие, страдание, кенозис) проецируются на судьбы поколения, брошенного в бойню Первой мировой войны. Так война предстает не просто историческим событием, но явлением, выходящим за пределы времени, – трагедией, ставящей под вопрос сами основы человеческого существования.

Ключевые слова: Пэт Баркер «Возрождение»; Первая мировая война; солдат-Христос; Голгофа; кенозис; Зигфрид Сассун.

Для цитирования: Коваленко Е.В. Библейский интертекст в романе Пэт Баркер «Возрождение» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 76–93. DOI: 10.31249/lit/2026.02.05

Поступила: 08.07.2025

Принята к печати: 03.03.2026

KOVALENKO E.V.² Biblical intertext in *Regeneration* novel by Pat Barker[©]

¹ Коваленко Екатерина Витальевна – аспирант кафедры зарубежной литературы Донецкого государственного университета; ORCID: 0009-0000-1673-7259; KovalenkoEck@yandex.ru

© Коваленко Е.В., 2026

² Kovalenko Ekaterina Vitalyevna – a postgraduate student of the foreign literature department, Donetsk State University. ORCID: 0009-0000-1673-7259; KovalenkoEck@yandex.ru

© Kovalenko E.V., 2026

Abstract. This article analyses biblical motifs in Pat Barker's novel *Regeneration*. The narrative is structured around two central biblical themes: the Binding of Isaac (the Akedah) and the sacrificial figure of Christ. Both are intertwined with the leitmotif of abandonment by the father – or forsakenness by God – that permeates the novel. Biblical imagery, including Armageddon, Golgotha, the Crucifixion, suffering, and kenosis, is mapped onto the fate of a generation sacrificed in the slaughter of the First World War. In this way, war is portrayed not merely as a historical event but as a timeless phenomenon – a tragedy that challenges the fundamental principles of human existence.

Keywords: Pat Barker *Regeneration*; Biblical imagery; World War I; the soldier-Christ; Golgotha; kenosis; Siegfried Sassoon.

To cite this article: Kovalenko, Ekaterina V. “Biblical intertext in *Regeneration* novel by Pat Barker”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 76–93. DOI: 10.31249/lit/2026.02.05 (In Russian)

Received: 08.07.2025

Accepted: 03.03.2026

Первая мировая война, вошедшая в историю Западной Европы как Великая война (the Great War), продолжает оставаться объектом пристального внимания британских писателей. Роман Пэт Баркер «Возрождение» (*Regeneration*, 1991), который открывает трилогию с тем же названием, – одно из наиболее известных произведений, разрабатывающих военную тематику.

Завязка романа основана на реальном историческом событии: нашумевшем в свое время антивоенном протесте английского поэта Зигфрида Сассуна (Siegfried Sassoon, 1886–1967), открытое письмо которого под названием «Покончить с войной: декларация солдата» (*Finished with the War: A Soldier's Declaration*) было зачитано в 1917 г. в Палате общин. Поэта с диагнозом «военный невроз» тогда отправили в госпиталь Крейглокхарт, где его лечащим врачом стал известный британский антрополог и психиатр Уильям Х. Р. Риверс (William H. R. Rivers, 1864–1922), выведенный в романе под собственным именем, как и многие другие герои.

Повествование в романе складывается из нескольких историй. Помимо сюжетных линий Сассуна и Риверса, читатель знакомится с Билли Прайером, оказавшимся в Крейглокхарте из-за психологической травмы, Сарой Ламб, его девушкой, кратковременная интрижка с которой постепенно превращается в более глубокое чувство. В повествование также включена история Дэвида Бернса,

молодого офицера, чья психическая травма привела не только к утрате жизненных сил, но и к физиологической неспособности принимать пищу.

Значительная концентрация в романе библейских аллюзий и эксплицитных образов Священного Писания обуславливает необходимость их интерпретации. В зарубежном литературоведении некоторые библейские образы и отсылки в романе Пэт Баркер, в частности мотивы жертвенности и жертвы, а также взаимоотношения отцов и сыновей, проанализированы в статье К. Ланон [Lanone, 1999]. В отечественном литературоведении пока отсутствуют исследования библейской образности в этом произведении.

В настоящей статье мы проведем анализ библейского интертекста в романе Пэт Баркер на различных уровнях – сюжетно-фабульном, мотивном и образно-символическом.

В высказываниях некоторых героев проводится мысль, что преодоление военной психологической травмы – и на личном, и на национальном уровнях – возможно только путем непредвзятого осмысления того, что произошло с поколением. Так, Риверс предлагает оставить в стороне соотнесенность судеб солдат с библейскими сюжетами и, соответственно, – с библейской символикой. Казалось бы, писательница демифологизирует и деконструирует заданный Библией нарратив о «великой жертве», восходящий к искупытельной жертве Иисуса Христа.

Однако в художественном поле романа всё оказывается гораздо сложнее. Присутствие библейской компоненты регистрируется прежде всего на сюжетно-фабульном уровне. Как уже говорилось выше, история протеста Зигфрида Сассуна, талантливого поэта и отважного офицера, является сюжетообразующей для романа «Возрождение». Герой сознательно пытается стать значимой жертвой, которая привлечет внимание социума к проблеме бессмысленного затягивания войны.

Сассун слишком настойчиво подчеркивает, что его протест не имеет религиозной основы, а сам он не является пацифистом: «Я не могу сказать, что “ни одна война не может быть оправдана”, потому что я недостаточно об этом думал. Возможно, некоторые войны таковыми и являются. Возможно, и эта война была такой, когда она началась» («I can't possibly say “No war is ever justified”, because I haven't thought about it enough. Perhaps some wars are.

Perhaps this one was when it started»)¹ [Barker, 2019, p. 19]. Поэт стремится вынести свой антивоенный протест на публичный уровень: он видит себя фигурантом будущего политического процесса, пострадавшим за вольномыслие, т.е. хочет стать в глазах общества идеологически «значимой жертвой», подобной искупительной жертве Христа, хотя и осознает, что не в силах остановить войну.

Возникающая параллель с образом Христа усиливается тем, что, как и Иисуса, Зигфрида Сассуна «предает» его лучший друг, капитан Роберт Грейвс. Но если предательство в евангельском контексте («фелония» Иуды, по замечанию С.С. Аверинцева [Аверинцев, 2004, с. 128] было одним из событийных элементов пути, который завершился для Иисуса Голгофой и последующим торжеством Воскресения, то Грейвс изначально лишает Сассуна его «Голгофы», к которой тот уже был готов, – возможности принести себя в жертву на суде. Не видя смысла в протесте друга, Грейвс клянется на Библии, что поэта не предадут военному суду, как тому хотелось бы, уговаривая его капитулировать и согласиться на психиатрическое лечение в госпитале.

Для властей предать поэта трибуналу означает принять его слова всерьез, что неизбежно приведет людей к размышлениям о причинах протеста Сассуна и высказанных им идеях. Как впоследствии отмечает доктор Риверс, он, подобно его пациентам, выжил отчасти благодаря подавлению своих размышлений о войне: «Но затем появился Сассун и сделал допустимостью оправдания войны предметом постоянной открытой дискуссии, и такое замалчивание стало невозможным. Временами Риверсу казалось, что все остальные его пациенты были наковальней, а Сассун – молотом» («But then along came Sassoon and made the justifiability of the war a matter for constant, open debate, and that suppression was no longer possible. At times it seemed to Rivers that all his other patients were the anvil and that Sassoon was the hammer») [Barker, 2019, с. 156].

Как полагает К. Ланон, библейский подтекст романа реализуется на мотивном уровне через образ покинутости отцом / оставленности Богом, когда «поле боя превращается в ад не потому, что солдаты умирают, а потому что они умирают бессмысленно. Бог покинул это место» [Lanone, 1999, p. 264].

Чувство богооставленности, часто сопровождаемое эсхатологическими настроениями и описанием фронтовых ужасов, –

¹ Здесь и далее перевод Е.В. Коваленко, если не указано иное. Курсив в цитатах принадлежит Пэт Баркер. – *Прим. авт.*

устойчивый мотив в европейской поэзии Первой мировой войны. Он встречается и у немецких экспрессионистов (Г. Тракл, В. Клемм, Э. Вайс, Р. Демель и др. [Андреюшкина, 2014]), и у английских «окопных поэтов» – З. Сассуна «Сновидцы» (*Dreamers*), У. Оуэна «Гимн обреченной юности» (*The Anthem for Doomed Youth*), «На Голгофе близ Анкре» (*At a Calvary near the Ancre*), И. Розенберга «Бог» (*God*) и др., а также в романах представителей «потерянного поколения» – Р. Олдингтона «Смерть героя» (*The Death of a Hero*); Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен» (*Im Westen nichts Neues*) и др. Богооставленность чаще всего воспринимается литературными героями «потерянного поколения» как щемящее чувство почти интимно-семейного плана – ощущение утраты внимания и сочувствия со стороны Отца (Бога Отца).

Вместе с тем практически у всех героев романа Пэт Баркер имеются проблемы в отношениях с их биологическими отцами. Так, Сассун не знал своего отца: тот ушел из семьи, когда будущему поэту было пять лет, а умер, когда ему исполнилось восемь. Почти сразу по прибытии в госпиталь, уже во время второго разговора с доктором Риверсом, Сассун внезапно вспоминает о художнике-отцеубийце Ричарде Дадде (Richard Dadd) и его кровавом преступлении [Barker, 2019, p. 47]. Эта явно спонтанная реплика свидетельствует о глубокой душевной травме поэта, его сиротстве и незащищенности. Неудивительно, что в поэте просыпаются подлинные сыновние чувства к постороннему человеку, Риверсу, но он осознает это уже после отъезда доктора, когда не успевает с ним попрощаться: «...он осознал, насколько Риверс занял место его отца» («...did he realize how completely Rivers had come to take his father's place») [Barker, 2019, p. 195].

Отец другого героя, Билли Прайера, – пример эмоционально холодного, недоступного родителя. Он стремился воспитать мальчика «настоящим мужчиной». Когда Билли избили в школе и он пришел за помощью к своему отцу, тот его ударил и прогнал – мальчика продолжали избивать до тех пор, пока он сам едва не убил своего обидчика. Именно такое воспитание отец Билли, недалекий и необразованный человек, находил правильным. В том что сын вырос «ни рыба ни мясо» («He's neither fish nor fowl») [Barker, 2019, p. 78], Прайер-старший обвиняет свою жену, которая, по его мнению, слишком баловала ребенка. В своих отношениях с Риверсом Прайер сначала также обнаруживает знакомую модель «отец – сын», а потому бунтует против доктора («отца»), его авторитета и необходимости ему подчиняться. Это особенно

заметно во время психотерапевтических сессий, когда Прайер бросает вызов «вертикальным» отношениям «врач – пациент», требуя от доктора Риверса взаимного обмена информацией.

Лейард – больной, которого Риверсу не удалось спасти и о котором он упоминает вскользь, – также имел сложные отношения с отцом [Barker, 2019, p. 145].

Наконец, и у самого Риверса был властный и эмоционально недостаточный отец-врач, который безрезультатно лечил его от заикания.

Сам Риверс, будучи для пациентов своего рода «отеческой фигурой», должен повторить то же, что делали «другие отцы»: после физического и психического восстановления молодых людей («сыновей») вновь отправить их в нечеловеческие условия фронта. Это вызывает в докторе чувство экзистенциальной вины, поскольку Риверса отличает от «других отцов» наличие эмпатии, рефлексивность, а также стремление к диалогу, желание услышать и понять собеседника.

Самосознание Риверса амбивалентно. С одной стороны, доктор видит себя едва ли не чудотворцем: он горд, что вылечивает офицера Уилларда от паралича ног, подобно тому, как Иисус исцеляет «расслабленных», т.е. парализованных (Мф. 9:2–7; Ин. 5:2–12; Лк. 5:12–25 и др.). С другой стороны, жестокость военных реалий, по Риверсу, не должна смягчаться использованием библейских образов, неправомерно героизирующих происходящее. С третьей стороны, Риверс выступает в роли собственного обвинителя: порой он ощущает себя предателем, отправляя вылеченных пациентов на фронт. Библейский интертекст, обращенный к имплицитному читателю, словно «мерцает» (Ю.М. Лотман) [Лотман, 1970, с. 89] в романе, захватывая зоны то сакрального, то профанного, отчего возникает эффект эмоциональных и оценочных «качелей». Так, военные врачи вовсе не восхищаются совершенным Риверсом «чудом», когда он ставит на ноги Уилларда, – как профессионалы они не видят в этом ничего особенного. Но один из его коллег обыгрывает применительно к себе сюжет о хождении Иисуса «по водам» и образ Христа-исцелителя, одновременно иронично называя удачное лечение «фокусом»: «А для моего следующего фокуса я должен буду пройти по воде» («And for my next trick I shall walk on water») [Barker, 2019, p. 294].

Еще один доктор, Льюис Йелланд, работающий в лондонском Национальном госпитале, воспринимается больными негативно как человек, склонный к насилию. Его поведение и манеры

вполне укладываются в религиозную пуританскую модель: строгая иерархичность, авторитарный стиль общения, стремление подавить волю пациента. При этом он блокирует попытки диалога со стороны больных и не позволяет другим выражать сочувствие, тем самым подчеркивая свой непререкаемый авторитет: «Если раньше Йелланд и казался властным, то теперь это было ничто по сравнению с его почти **богоподобным** тоном [the almost **God-like** tone he now assumed]» [Barker, 2019, p. 302] (выд. нами. – Е. К.). И кабинет Йелланда, и его почти инструментарий, и жестокое обращение с пациентами (удары током) – всё это напоминает пытки первых христиан. Здесь нужно принять во внимание тот факт, что обусловленная посттравматическим мутизмом немота пациентов – это молчание символического характера – молчание о страшной правде и страшной тайне войны, известной лишь посвященным. Безжалостное требование Йелланда, обращенное к молчащим офицерам: «Ты не уйдешь от меня <...> пока ты не заговоришь» («You will not leave me <...> until you are talking »); «Помни, ты должен заговорить прежде, чем уйдешь от меня» («Remember you must talk before you leave me») [Barker, 2019, p. 307]; «Ты должен говорить, о, я не буду слушать ничего из того, что ты хочешь сказать» («You must speak, but I shall not listen to anything you have to say») [Barker, 2019, p. 309]) – отсылает к издевательским репликам первосвященников и старейшин синедриона, допрашивающих Иисуса и унижающих его: «Что же ничего не отвечаешь? <...> Иисус молчал» (Мф. 26:62–63); «Прореки нам, Христос, кто ударил Тебя?» (Мф. 26:68); (см. также: Мк. 14:60–61). Молчание, по глубокому замечанию С.С. Аверинцева, опирающегося на тексты гимнов Романа Сладкопеева, еще со времен византийской экзегетики имеет не только мистический, но и неоспоримый этический смысл: «Когда суд “неправеден” и человек отчетливо видит свою незащищенность, когда слово всё равно не будет по-человечески расслышано, только молчанием еще можно оградить последние, остающиеся ценности» [Аверинцев, 2004, с. 76]. Фигуру Иисуса Христа и поколение воюющих «сыновей» объединяет, таким образом, страдание и незащищенность.

В романе явно присутствует мотивная дихотомия: с одной стороны – патриархальный Бог-отец, с другой – оставленный на поле битвы израненный Христос-солдат, о чем более подробно будет сказано ниже. Если же рассмотреть мотив покинутости отцом сквозь призму образа доктора Риверса, перед нами разворачивается

еще один нарратив – на этот раз соотнесенный уже с Ветхим Заветом: о том, как Авраам принес в жертву собственного сына.

Оба мотива, как видим, объединены темой отцов и детей в наиболее широкой ее трактовке. Первый извод этой темы затрагивает крайне личный, интимный, семейный план. Вторым, связанным с подростковым бунтом против отеческой фигуры, связан с областью социального. Третий коррелирует с религиозными установками героев, когда подростковый бунт оборачивается Богоборчеством, утратой веры (но по сути – всё той же обидой на покинувшего тебя отца). И, наконец, четвертый, исторический, вбирая на символическом уровне всё уже перечисленное, отражает реалии не только Первой мировой войны, но и любого другого военного конфликта в его, по словам А. Возняка, онтологической сущности [Возняк, 2021].

В этом контексте представляют интерес два храмовых витража, которые Риверс рассматривает во время церковной службы. Они визуализируют сюжеты о жертве Христа и жертве Авраама и воспринимаются доктором как «две кровавые сделки, на которых, как говорят, основана цивилизация» («the two bloody bargains on which a civilization claims to be based») [Barker, 2019, p. 200]. Жертва Христа интерпретируется как акт искупления, который лежит в основе христианской этики и морали, формируя представления о грехе, спасении и жертвенности. Ветхозаветный сюжет о жертвоприношении Авраама становится символом абсолютного подчинения сакральному закону – готовности индивида пожертвовать личным во имя высшей воли, какой бы жестокой она ни казалась. Оба этих сюжета, по мнению Риверса, формируют основу для понимания западной цивилизации как системы, построенной на жертвоприношении, подчинении и иерархии.

Критическое отношение Риверса к этим основам цивилизации – следствие того опыта, который доктор получил в антропологической экспедиции на острова Меланезии. Как он говорит своему другу и коллеге Генри Хэду, это было «свержение с трона Великого Белого Бога» («the Great White God de-throned») [Barker, 2019, p. 324]. В ходе экспедиции Риверс поделился с местными жителями западноевропейскими представлениями о социальной структуре общества и родственных связях, которые вызвали у них смех и полное непонимание. Эта ситуация подтолкнула Риверса к осознанию того, что любая глубокая тема – будь то страх, чувство вины или половая идентичность – вызвала бы подобную реакцию у представителей иной религиозной культуры.

Неожиданное чувство облегчения, которое тогда испытал Риверс, связано с осознанием относительности культурных норм и ценностей. Он приходит к пониманию того, что западноевропейские установления, воспринимаемые в Англии как незыблемые и универсальные, оказываются столь же непонятными и даже абсурдными для островитян, как их собственные верования и традиции кажутся странными и нелепыми для европейцев. Это становится для Риверса важным шагом в преодолении ограничений, накладываемых западноевропейской цивилизацией, и способствует его интеллектуальному освобождению от догматического мышления. В результате у Риверса формируется новое, безоценочное отношение к людям, что позволяет ему воспринимать пациентов вне косных моделей викторианского мышления, поэтому и свой метод лечения – разговорную терапию – доктор строит на принципах уважительного и заинтересованного диалога, включающего эмпатию и искреннее участие.

Свержение «Великого Белого Бога» указывает на аксиологический кризис викторианских и колониальных ценностей начала XX в., а также на кризис ценностей западноевропейских и христианских, названный Ф. Ницше в конце XIX в. «смертью Бога». Попутно отметим, что в немецкой литературе А. Цвейг использует образ «белого человека» как некоего аналога Белого Бога (Бога белых господ) в названии незавершенного цикла романов о Первой мировой войне – «Великая война белых людей» (*Der große Krieg der weißen Männer*) [Stoehr, 2001, p. 235]. «Белый Бог» выступает здесь метафорой европоцентризма, тогда как другие культуры и религии, особенно колониальные, маргинализируются. Метафора также подчеркивает искусственность таких категорий, как раса и религия.

Возвращаясь к витражному ветхозаветному сюжету о жертвоприношении Авраама, отметим, что и он может быть истолкован в соотнесении с происходящим на фронте. Так, в стихотворении «окопного поэта» и пациента госпиталя Сассуна «Спаситель» / «Искупитель» (*The Redeemer*), цитируемом Баркер, солдат сравнивается с Иисусом Христом: «Я говорю, что Он был Христом» («I say that He was Christ») [Barker, 2019, p. 112]. В полной версии стихотворения образ этот дополняется трогательной бытовой деталью, усиливающей трагизм происходящего: «На нем не было тернового венца, только шерстяная шапочка» («No thorny crown, only a woollen cap») [Sassoon, 1929, p. 16]. Таким образом, равнодостоинными оказываются и мученический терновый венец, и солдат-

ский подшлемник («шерстяная шапочка») оставленного Богом-отцом солдата – этого Богочеловека новейшего времени, искупительной военной жертвы.

На витражной композиции Риверс видит запутавшегося в ветвях овна, который должен стать заместительной жертвой вместо Исаака, сына Авраама (см. подробнее о сакральном анималистическом замещении у О.М. Фрейденберг: [Фрейденберг, 1998, с. 125–129]). На метафорическом уровне здесь происходит удвоение жертвы: жертва – Исаак, жертва – овен, что в пределах пространства храма считается и как будущее принесение в жертву самого Иисуса Христа, в отчаянье вопрошающего своего небесного Отца: «Зачем ты оставил меня?» А с учетом романного контекста – солдата-Христа (ср. выше: «I say that He was Christ»), которого Риверс (госпитальный «отец») так не хочет возвращать на фронт.

Библейские образы становятся в романе «Возрождение» элементом военного нарратива, подчеркивающим вневременной характер ужасов войны. Вот Сассун вспоминает поход на Аррас – французский город, который, как и его окрестности, сильно пострадал во время боевых действий: «...Армагеддон, Голгофа, не было слов, чтобы описать место настолько полного опустошения, что никакое воображение не смогло бы его придумать» («...Armageddon, Golgotha, there were no words, a place of desolation so complete no imagination could have invented it») [Barker, 2019, p. 60]. Первый библейский образ (апокалиптический Армагеддон) указывает на эсхатологичность происходящего, беспрецедентный масштаб разрушений, конец старого миропорядка и кризис прежних ценностей, а второй (Голгофа как место казни Иисуса Христа) фокусирует внимание читателя на страданиях солдат, оставленных Богом Отцом на поле брани.

Офицер Прайер рассказывает о «полевом наказании № 1» (field punishment No. 1), которое называли «распятием» (crucifixion) [Barker, 2019, p. 91]. Как описывает британский историк Ричард Холмс, ссылаясь на «Наставление по военно-судебному производству» (*Manual of Military Law*, 1914), полевое наказание № 1 заключалось в том, что признанного виновным солдата приковывали наручниками или привязывали к неподвижному объекту на срок до двух часов в день длительностью не более 21-го дня. Иногда руки солдат привязывали вытянутыми параллельно земле, за что наказание и получило название crucifixion [Holmes,

2004, р. 559], подчеркивающее нарочито издевательское профанирование акта распятия.

Поскольку для привязывания часто использовали тяжелые орудия, упоминание этого наказания может отсылать к реалиям колониального периода – так называемому «дьявольскому ветру» (devil wind), виду смертной казни, который использовался англичанами во время подавления восстания сипаев в Британской Индии (вторая пол. XIX в.). Казнь заключалась в том, что жертв привязывали к дулам пушек, а затем давали залп. Эта аллюзия привлекает внимание к кризису западноевропейских устоев: стремление сохранить однажды установленный порядок при помощи насилия и жестокости идет вразрез с принципами гуманизма, декларируемыми английским «человеком цивилизованным».

Билли Прайер в своем описании «полевого наказания № 1» подчеркивает его бессмысленную жестокость и в целом экстраполирует эту оценку на ошибочные действия правительства, негативно воспринимавшиеся военными: «Даже на уровне пропаганды можете ли вы себе представить, чтобы кто-то был настолько *глуп*, чтобы приказать *такое?*» («Even at the propaganda level can you imagine anybody being *stupid* enough to order *this?*») [Barker, 2019, p. 91].

Библейские мотивы присутствуют и в тех эпизодах, когда герои пытаются осмыслить травмировавшие их психику события, как это происходит с Дэвидом Бернсом. Он – один из наиболее сложных пациентов Крейглокхарта (его организм отвергает пищу после того, как юноша во время взрыва упал головой вперед в полуразложившийся труп). На первый взгляд, перед нами – всего лишь натуралистическая деталь, распространенная в произведениях «окопников». Однако высокая частотность таких деталей в сочетании с библейскими образами и мотивами заставляет задуматься об использовании автором кенозиса. Этот христианский богословский термин означает уничтожение и восходит к Посланию святого апостола Павла к Филиппийцам: Иисус «уничжил себя самого, приняв образ раба <...>» (Флп. 2:7). Война низводит Богоподобный человеческий образ до его телесной оболочки и разрушает его гармонию, выставляя на всеобщее обозрение процессы его телесного распада и патологической физиологии. В небольшом по объему романе такие эпизоды встречаются свыше тридцати раз. Приведем несколько примеров: ботинок с куском ноги внутри [Barker, 2019, p. 17]; мужчины с отстрелянной половиной лица, ползающие по полу (там же); руки, торчащие из кучи выщербленного мела,

«как корни поваленного дерева» («like the roots of an overturned tree») [Barker, 2019, p. 23]; описание приступов рвоты [Barker, 2019, p. 24–25]; постыдная нагота в сновидениях Андерсена [Barker, 2019, p. 38]; лежание пациентов на полу в луже мочи [Barker, 2019, p. 42] и мн. др.

Бернс размышляет о смерти Христа и, ужасаясь, вспоминает о его казни как примере ужасной изобретательности человеческого ума в проявлении насилия, когда распятие становится не только мучительным убийством, но и медленной пыткой, демонстрацией власти палачей над телом и духом.

Бернс вспоминает библейский текст: «Вы знаете эту фразу из Библии? “Помышление сердца человеческого – зло от юности его”» («You know that thing in the Bible? “The imagination of man’s heart is evil from his youth”?») [Barker, 2019, p. 245]. Фраза взята из книги Бытия (Быт. 8:21). Это слова Бога, сказанные после Всемирного потопа, когда Ной приносит Богу жертву в знак благодарности за спасение, и она принимается Всевышним.

Бернс, признавая правоту фразы, одновременно признает и наличие собственной греховности как следствия амбивалентности человеческой природы. «Юность» («зло от юности его») может также трактоваться как незрелость духовная, как неискушенность в жизни, неспособность обуздать дух и тело – сам Бернс действительно крайне молод (ему двадцать два года) и не может справиться со своей психологической травмой, мучающей и душу, и тело. Именно «воображение» как «образ, представляемый внутренним взором», мучает юношу – каждый раз, пытаясь что-нибудь съесть, он ощущает запах и вкус разлагающейся плоти. Пэт Баркер, как видим, использует библейский интертекст, чтобы сфокусировать внимание читателя на страданиях солдат (военных жертв).

Подобно Ною, Бернс едва не погибает от воды, когда впадает в оцепенение во рву во время морского прилива. С Ноем его сближает и принесение жертвы в начале романа, но жертвы весьма своеобразной. Во время своей прогулки в лесу он натывается на дерево, увешанное мертвыми животными. Юноша снимает их, раскладывает вокруг дерева, а затем, раздевшись, садится в этот магический круг, прислонившись спиной к стволу [Barker, 2019, p. 53–54].

Согласно ветхозаветным заповедям, в жертву должно приносить только самое лучшее. Слова из Книги Исхода «начатки плодов земли твоей приноси в дом Господа, Бога твоего» (Исх. 23:19), данные в синодальном переводе, уже более детально тол-

куются Талмудом (трактат «Мишна и Тосефта»). Здесь делается упор не просто на «первинах» (первых плодах), но на их качестве – «лучшие из первин земли твоей приноси в дом Господа, Бога твоего» [Талмуд, 1902, с. 394] (выд. нами. – Е. К.).

Но если жертвоприношение Ноя результативно (Господь обоняет «приятное благоухание» (Быт. 9:20) и дарует прощение человечеству, после чего весь мир возрождается), то попытка Бернса вернуться к жизни и восстановить контакт со своей витальной силой оборачивается неудачей: его животные изначально уже мертвы. Их принесение в жертву недопустимо, так как в символическом плане они лишены витальной силы.

Дерево в Библии – это манифестация жизненной силы. Так, в апокалиптических видениях Иезекииля и в Книге Откровения святого Иоанна Богослова деревья каждый месяц приносят разные виды плодов, а их листья используются «для врачевания» (Иез. 47:12) и «для исцеления народов» (Откр. 22:2). Другим значением дерева является «крест спасения, высшее проявление одновременно проклятия и благословения, суда и исцеления» [Словарь, 2005, с. 265]. Отметим в связи с этим, что казнь Христа имеет парадоксальные последствия – она приводит к гибели самой смерти (ср.: «Смертию смерть поправ» из пасхального тропаря и «Смерть, где твое жало?» из Первого послания св. Апостола Павла к Коринфянам (1Кор. 15:55)) и возрождению жизни. В истории Бернса дерево также связано с Древом жизни, соединяющим в себе и смерть («дерево мертвых» в лесу и как бы предуготовление самого Бернса к распятию – подобно Иисусу он снимает одежды рядом с деревом как аналогом «креста»), и бессмертие (языческий обряд развешивания на ветвях звериных шкур для обретения витальности), и невосполнимую утрату – отчуждение от жизни [Словарь, 2005, с. 287].

Сидение офицера Бернса под деревом имеет еще одну библейскую параллель, которая подчеркивает отчаяние, испытываемое молодым человеком. Когда Илия, спасаясь от смерти, пришел в крайнее уныние, он сел под можжевелевым кустом и «...просил смерти себе и сказал: довольно уже, Господи; возьми душу мою...» (3Цар. 19:4).

Спустя какое-то время после того, как Бернс говорит о «помыслах сердца», Риверс, продолжавший наблюдать за ним, приходит к ужаснувшему его выводу: травматический опыт Бернса привел к «полному распаду личности» («complete disintegration of personality») [Barker, 2019, p. 246]. Однако доктор не теряет

надежды, полагая, что полное разрушение, возможно, окажется и начальным этапом восстановления – подобно тому, как куколка трансформируется в бабочку, пройдя через полное разложение: «Вскройте куколку, и вы увидите гниющую гусеницу» («Cut a chrysalis open, and you will find a rotting caterpillar») [Barker, 2019, p. 246].

Этот вывод доктора подкрепляют и другие библейские образы, сопровождающие Бернса. Так, мертвая рыба, потроха которой юноша видит на берегу моря, на первый взгляд, считается в романе как травестирование христианской символики [Тресиддер, 1999, с. 316–317] и связана с утратой надежды. Однако, заглянув в комнату Бернса, Риверс отмечает активный интерес юноши к «церковной архитектуре, деревенским ремеслам, орнитологии, ботанике и – что немного удивило – теологии» («Church architecture, country crafts, ornithology, botany and – a slight surprise – theology»). Доктор задается вопросом, «было ли это выражением веры, поиском веры или просто навязчивой мыслью об отсутствии Бога» («whether this was an expression of faith, or a quest for faith, or simply an obsession with the absence of God») [Barker, 2019, p. 242]. Как видим, дальнейшая судьба Бернса может быть истолкована неоднозначно, и какой-то шанс на спасение (на возрождение) у него всё же имеется.

Ров, в котором едва не погибает Бернс, можно соотнести с библейскими мотивами ямы и преисподней, отчаяния, темницы и ловушки [Словарь, 2005, с. 1338–1339]. Они адресуют читателя к Псалмам Давида об «ископании ямы» для его души (*Пс* 34:7), об «обрушении народов в яму, которую выкопали» (*Пс* 9:16), к молитве об извлечении «из страшного рва, из тинистого болота» (*Пс* 39:3) и др. Вместе с тем аналогия с пророком Даниилом, брошенным в ров ко львам (*Дан.* 14:1–42), дает надежду на возможное исцеление Бернса, подобно тому как Даниил получил пищу от ангела и остался нетронутым львами. «Пища от ангела» в этой символической паре может быть прочитана как открывающаяся для Бернса возможность начать нормально питаться, а значит, выжить.

Один из наиболее частотных локусов в художественной топике романа «Возрождение» – лестница. Здесь встречаются лестницы, ведущие в «земное чрево» блиндажей, окопов и подвалов, парадные лестницы и лестничные пролеты зданий, напоминающие лестницы, подъемы и спуски в городе и т.д. Движение вверх-вниз при помощи лестниц, а также разновысотность природных объектов (холм, ров) коррелируют с библейским образом лестницы Иа-

кова (Быт. 28:12) и отражают циклическое движение между надеждой, временным духовным подъемом и отчаянием, падением в экзистенциальную «преисподнюю». Так, самая высокая и самая низкая точки романного пространства соотносятся с формированием у доктора Риверса негативного отношения к войне. Доктор размышляет о страданиях Бернса, находясь в башне госпиталя Крейглокхарт (ее высота около 30-ти метров). Упоминание башни уже само по себе содержит аллюзию к Вавилонской башне как символу человеческой гордыни и агрессии в масштабе цивилизации. Риверс приходит к выводу, что рассуждения о правомерности страданий и войны в целом, возможно, были бы уместны в его исследованиях, но «...в военное время, в переполненном госпитале, были для него совершенно бесполезны. Более чем бесполезны, поскольку они отнимали у него энергию, которая по праву принадлежала его пациентам» [Barker, 2019, p. 27].

Наиболее низкой пространственной точкой является упомянутый выше ров, в котором Риверс обнаруживает оцепеневшего Бернса во время прилива, грозящего юноше гибелью. Ужас от сложившегося положения вещей – опасности для жизни Бернса в конкретной ситуации и разрушающего влияния войны в целом – приводит Риверса к ее решительному неприятию: *«Ничто не может оправдать это [войну]. Ничто, ничто, ничто»* [Barker, 2019, p. 240].

Доктор Риверс, раздумывая о лечении Бернса, постоянно напоминает себе о необходимости демифологизации военных испытаний, выпавших на долю его пациентов. Целью демифологизации, по Риверсу, является отделение символического содержания, неизбежно возникающего в рамках военного нарратива (рассказов солдат о пережитом, их воспоминаний и пр.), от реально случившихся событий. Только так, полагает доктор, можно помочь пациентам избежать принятия на себя роли «жертвы» или «грешника». Риверс, следуя своей медицинской методе, сознательно отказывается от библейских параллелей, которые всегда мифологизируют произошедшее, дарят больным надежду на «чудесное спасение». Он всячески уходит от попыток смягчить происходящее посредством его перекодировки в культурные образы. Напротив, Риверс настаивает на проживании реальности, какой бы ужасающей она не была, на осмыслении пациентами своего военного опыта, на проживании его, – это непростая задача, но именно она, по его словам, может привести в итоге к психологической регенерации и возвращению солдат к нормальной жизни. Риверс, как врач и ма-

териалист, стремится работать непосредственно с последствиями травматичных событий. Однако в его «рассудительный» дискурс предательски вторгаются библейские ассоциации, от которых он хочет, но не может избавиться: «Он [Риверс] имел дело не с Ионой во чреве кита и тем более не с Христом во чреве земли, он имел дело с Дэвидом Бернсом, голова которого застряла в животе мертвого немецкого солдата, и ему каким-то образом нужно было помочь смириться с воспоминаниями» («He [Rivers] wasn't dealing with Jonah in the belly of the whale, still less with Christ in the belly of the earth, he was dealing with David Burns, who'd got his head stuck in the belly of a dead German soldier, and somehow had to be helped to live with the memory») [Barker, 2019, p. 232]. Подсознание настойчиво подсказывает доктору, что судьбы его пациентов словно воссоздают библейский нарратив о жертвенности и страдании.

Пытается снизить жертвенный пафос и Сассун, с деланным пренебрежением заявляя: «В конце концов, мне это так надоело. Все эти Голгофы на перекрестках, которые просто стоят и ждут, когда их превратят в символы» («I got so sick of it in the end. All those Calvaries at crossroads just sitting there waiting to be turned into symbols») [Barker, 2019, p. 113]. При этом он вспоминает сослуживца Поттера (Potter), которому настолько надоели истории о «чудом уцелевших во время обстрелов распятиях», что каждое такое распятие он использовал как мишень. Кульминацией профанного снижения самой идеи распятия становится фраза, которую Поттер громко кричал во время стрельбы: «РАЗ, ДВА, ТРИ, ЧЕТЫРЕ, по ублюдку на кресте, ОГОНЬ!» («ONE, TWO, THREE, FOUR, Bastard on the Cross, FIRE!») [Barker, 2019, p. 113].

Фраза Поттера концентрирует в себе всю глубину человеческого отчаяния и трагического ощущения Богооставленности, но затем она получает более взвешенную и примирительную характеристику Оуэна, которая словно подводит итог несостоявшейся демифологизации библейского нарратива: «Но я точно знаю, что не хотел бы иметь в-веру, которая не могла бы смотреть фактам в лицо» («But I do know I wouldn't want a f-faith that couldn't face the facts») [Barker, 2019, p. 113]. В этой реплике заключено не осуждение Поттера, но сочувственное понимание его Богохульства человеком, который сам побывал в окопах и прошел через ад.

Неоднозначным образом представлена и церковная служба, на которой присутствует Риверс: на ней он слышит «Гимн № 373», написанный английским поэтом-протестантом Уильямом Коупером в 1773 г.: «Бог действует таинственным образом, совершая

свои чудеса». Риверс отмечает, что после фактически проигранной англичанами битвы на Сомме этот гимн стал одним из самых популярных в стране [Barker, 2019, p. 199], вероятно, вселяя надежду, что разгромное поражение в конечном счете может обернуться победой Британии. Одновременно этот гимн в романе является поэтической аллюзией, которая отсылает к стихотворению Сассуна «Другие» (*They*) – оно завершается сходной по смыслу фразой: «Пути Господни неясны» («The ways of God are strange!») [Sassoon, 1929, p. 23]. Здесь же возникает перекличка и с другим известным библейским изречением: «Пути Господни неисповедимы» («his ways past finding out») (Рим. 11:33), – иными словами, Риверс и Сассун намекают на то, что Бог отвернулся от англичан.

Таким образом, библейские аллюзии, присутствующие в романе Пэт Баркер «Возрождение» на сюжетно-фабульном, мотивном и образно-символическом уровнях, а также интерпретация героями романа библейских топосов (порой неоднозначная или довольно сниженная) не отменяют сам библейский нарратив о великой жертве, но заставляют увидеть его в трагическом свете.

Использованные писательницей библейские мотивы способствуют тому, что в фокусе романного повествования оказываются абсурдность и жестокость войны, а также кризис западноевропейских и христианских ценностей. Война в интерпретации Пэт Баркер предстает не просто национальной и общечеловеческой трагедией, но антигуманным состоянием бытия, разрушающим основы человеческого существования.

Список литературы

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 480 с.

Андреюшкина Т.Н. «Конец мира» : немецкая поэзия периода Первой мировой войны // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. – 2014. – № 1(15). – С. 3–11.

Возняк А. Мир или событие? К онтологии войны / пер. с польского Г.Д. Ковтун, М.А. Григорьевой // KANT: Social science & Humanities. – 2021. – № 2 (6). – DOI: 10.24917/20841043.10.1.8 ; URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-ili-sobyitie-k-ontologii-voyny> (дата обращения 20.05.2025).

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – Москва : Искусство, 1970. – 383 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).

Словарь библейских образов : [справочник] / под общ. ред. Р. Лиланда, У. Джеймса, Л.Ш. Тремпера ; ред.-консультанты: К. Дюриес, Д. Пенни, Д. Рейд ; пер.: Б.А. Скороходов, О.А. Рыбакова. – Санкт-Петербург : Библия для всех, 2005. – 1423 с.

Талмуд. Мишна и Тосефта. / критич. пер. Н. Переферковича. – Санкт-Петербург : Изд-во П.П. Сойкина, 1902. – Т. 1, кн. 1–2. – 430 с.

Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

Barker P. Regeneration. – London : Penguin books, 2019. – 336 p.

Holmes R. Tommy. The British soldier on the Western front, 1914–1918. – London : Harper Collins publishers, 2004. – 717 p.

Lanone C. Scattering the seed of Abraham : the motif of sacrifice in Pat Barker's *Regeneration* and *The Ghost Road* // Literature and theology. – 1999. – Vol. 13, N 2. – P. 259–268. – DOI:10.1002/9780470757611.ch42

Sassoon S. Collected poems, 1908–1956. – London : Faber and Faber ltd, 1929. – 317 p.

Stoehr I.R. German literature of the twentieth century : from aestheticism to postmodernism. – New York : Camden House, 2001. – 529 p. – (Camden House history of German literature ; v. 10).

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК: 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2026.02.06

РОГОВ М.А.¹ «РИГОЛЕТТО» Дж. ВЕРДИ И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ГИПОТЕЗА О ВОЗМОЖНОМ ИСТОЧНИКЕ ЗАГЛАВИЯ РОМАНА[©]

Аннотация. Исследование посвящено анализу возможного влияния оперы Джузеппе Верди «Риголетто» (1851) на возникновение названия романа Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание» (1866). В центре внимания находится знаменитая реплика из либретто Франческо Мариа Пьяве “Lui è il delitto, io la punizione” («Он – преступление, я – наказание»), восходящего к лежащему в основе оперы сюжету пьесы Виктора Гюго «Король забавляется» (1832). Научная стратегия на основе учета интермедialности (взаимодействия различных искусств) позволила обосновать новый подход для более глубокого понимания сложного процесса формирования заглавия романа. Посредством анализа типологического сходства между пьесой Гюго, оперой Верди и романом Достоевского, а также исторических свидетельств о популярности оперы в России 1860-х годов и личного отношения писателя к оперной музыке в период написания романа демонстрируется высокая вероятность прямого или косвенного влияния либретто и музыкального образа «Риголетто» на

¹ **Рогов Михаил Анатольевич** – кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент, научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS) Фонда «Новое искусствознание», доцент Государственного университета «Дубна»; ORCID: 0000-0001-7573-3370; rogovm@hotmail.com

© Рогов М.А., 2026

**«Риголетто» Дж. Верди и «Преступление и наказание»
Ф.М. Достоевского: гипотеза о возможном источнике заглавия романа**

формирование названия романа «Преступление и наказание». Ключевое значение придаётся воспоминанию жены писателя Анны Григорьевны Достоевской о событиях ноября 1866 г., которое прямо свидетельствует о глубоком знакомстве Достоевского с этой оперой Верди и его эмоциональной привязанности к её мелодиям.

Ключевые слова: Достоевский; Верди; Гюго; «Преступление и наказание»; «Риголетто»; «Король забавляется»; интермедialность.

Для цитирования: Рогов М.А. «Риголетто» Дж. Верди и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского: гипотеза о возможном источнике заглавия романа // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 94–101. DOI: 10.31249/lit/2026.02.06

Поступила: 04.11.2025

Принята к печати: 03.03.2026

ROGOV M.A.¹ Verdi's *Rigoletto* and Dostoevsky's *Crime and Punishment*: a hypothesis on the libretto and music as literary sources for the novel's title[©]

Abstract. The study examines the possible influence of Giuseppe Verdi's opera *Rigoletto* (1851) on the origin of the title of Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* (1866). The focus is on the famous line from Francesco Maria Piave's libretto "Lui è il delitto, io la punizione" ("He is the crime, I am the punishment"), which traces back to Victor Hugo's play *Le roi s'amuse* (1832), which served as the source of the opera. Employing a research strategy based on an intermedial approach, the study substantiates a new hypothesis regarding the origin of the novel's title. Through analysis of the typological parallels between Hugo's play, Verdi's opera, and Dostoevsky's novel, as well as historical evidence of the opera's popularity in Russia during the 1860s and the writer's personal engagement with operatic music during the period of the novel's composition, this study demonstrates a high probability of direct or indirect influence of *Rigoletto*'s libretto and musical imagery on the formation of the title of *Crime and Punishment*. Particular significance is attributed to the memoirs of the writer's wife,

¹ **Rogov Mikhail Anatolyevich** – PhD in Art History, PhD in Economics, Associate Professor, Scientific Director of the Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS) of the New Art Studies Foundation, Associate Professor at Dubna State University; ORCID: 0000-0001-7573-3370; rogovm@hotmail.com

© Rogov M.A., 2026

Anna Dostoevskaya, recounting the events of November 1866, which directly attest to Dostoevsky's profound familiarity with Verdi's opera and his emotional attachment to its melodies.

Keywords: Dostoevsky; Verdi; Hugo; *Crime and Punishment*; *Rigoletto*; *Le roi s'amuse*; intermediality.

To cite this article: Rogov, Mikhail A. "Verdi's Rigoletto and Dostoevsky's Crime and Punishment: a hypothesis on the libretto and music as literary sources for the novel's title", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 94–101. DOI: 10.31249/lit/2026.02.06 (In Russian)

Received: 04.11.2025

Accepted: 03.03.2026

Вопрос об истории возникновения названия романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» является существенным для этого важнейшего произведения мировой литературы и пока остается открытым. В июне 1865 г. Достоевский впервые предлагает название «Пьяненькие» для романа о семье Мармеладовых [Достоевский, 2019, с. 309]. В сентябре того же года в письме из Висбадена писатель предлагает редактору журнала «Русский вестник» Михаилу Каткову новое произведение, описывая его как «психологический отчет одного преступления» [Достоевский, 2019, с. 310]. В середине октября в черновиках романа появляется заглавие «Исповедь» [Достоевский, 2019, с. 92], затем «Под судом» [Достоевский, 2019, с. 96] и «Рассказ преступника» [Достоевский, 2019, с. 144]. В ноябре Достоевский сжёг первый черновик и начал переписывать роман. В этот период, видимо, окончательно сформировалось название «Преступление и наказание», под которым роман начинает публиковаться в январе 1866 г., однако прямые свидетельства о том, как родилось окончательное заглавие, отсутствуют в письмах, дневниках или высказываниях писателя. В 1935 г. Л.П. Гроссман отметил [Гроссман, 1935, с. 21], что заглавие романа Достоевского отсылает не только к названию знаменитого трактата Чезаре Беккариа «О преступлениях и наказаниях» (*Dei delitti e delle pene*, 1764), но и к журналу «Время», где в 1863 г. среди других материалов появилась статья В.П. Попова «Преступления и наказания (эскизы из истории уголовного права)» [Достоевский, 2019, с. 334]. В настоящей работе предлагается новая версия о литературных источниках заглавия романа – либретто оперы Джузеппе Верди «Риголетто» (1851), созданном

Франческо Мариа Пьяве по пьесе Виктора Гюго «Король забавляется» (1832) [Verdi, Piave, 2005].

Между пьесой Гюго, оперой Верди и романом Достоевского есть определенное типологическое сходство: в центре каждого из этих произведений контраст трагических переживаний униженного главного героя, ставящего себя выше закона и считающего себя имеющим право причинить смерть обидчику, и нравственной чистоты и самоотверженной любви юной обесчещенной женщины. В романе доведенный до отчаяния нищетою студент Родион Раскольников думает, что обладает правом на убийство, и его образ контрастирует с образом молодой проститутки Сонечки Мармеладовой, воплощающей идеал самоотверженности в любви, следующей за убийцей на каторгу. На сцене (в пьесе Гюго / опере Верди) униженный придворный шут (Трибуле / Риголетто) идет на организацию убийства, видя себя орудием справедливого отмщения за поруганную честь своей юной дочери (Бланш / Джильды), которая, в отличие от него, самоотверженно жертвует собственной жизнью ради обесчестившего ее возлюбленного (короля / герцога).

Раскольников обосновывает свое решение пойти на убийство и ограбление постановкой ключевого вопроса *«тварь ли я дрожащая или право имею...»* [Достоевский, 2016, с. 362]. Заказчик убийства (Трибуле / Риголетто) отождествляет себя с абстрактной идеей наказания буквально, отвечая наемному убийце на вопрос о том, как зовут их предполагаемую жертву:

Triboulet

Son nom ? Veux-tu savoir le mien également ?

Il s'appelle le crime, et moi le châtiment ! [Hugo, 1836, p. 170]¹

Вольфганг Оsthoff отмечал, что соответствующая реплика Риголетто: «Vuoi sapere anche il mio? Egli è Delitto, Punizion son io», – это дегуманизированная до абстракции аллегория, которая сопровождается музыкой зловещей жесткости, выраженной в уникальном для этой оперы предписании Верди: «Этот речитатив должен быть спет без обычных длинных форшлагов» («Questo Recitativo dovrà essere detto senza le solite appoggiature»), – предназначенном для того, чтобы подчеркнуть нечеловеческую атмосферу этого эпизода, лишив его интонаций человеческой речи [Osthoff, 1973, p. 1279–1280]. Похожая абстракция встречается в

¹ «Его имя? Хочешь узнать и моё?

Он зовётся Преступление, а я – Наказание!»

первой сцене второго акта оратории Георга Генделя «Саул» (1738), в которой хор взывает к Зависти:

Most thyself thou dost torment,
At once the crime and punishment! [Handel, Jennens, 1738, p. 9]¹

Достоевский хорошо знал и высоко ценил творчество Виктора Гюго. Как известно, в предисловии к переводу романа Гюго «Собор Парижской богородицы», напечатанному во «Времени» в 1862 г., Достоевский определил как его основную идею оправдание униженных и всеми отринутых парий общества, а главных героев «Преступления и наказания» он прямо называет в подготовительных материалах «париями общества» [Достоевский, 2019, с. 330]. Обсуждая творческие принципы Достоевского в 1982 г., Р.Г. Назиров отмечал, что «болевой эффект Достоевского родствен романтической гиперболизации страдания (например, в драме Гюго “Король забавляется”»» [Назиров, 1982, с. 111]. Хотя русский писатель мог быть знаком с этой многократно переизданной драмой Гюго, ее постановки после первого спектакля были долгое время запрещены, а сюжет был широко известен прежде всего благодаря знаменитой опере Джузеппе Верди. Аналогичный пример драматургического произведения, в котором Достоевский черпал вдохновение для «Легенды о Великом инквизиторе» (1879), как и Верди для оперы «Дон Карлос» (1867), – одноимённая драма Фридриха Шиллера (1787), переведенная на русский язык старшим братом писателя М.М. Достоевским (1848).

Опера «Риголетто» Джузеппе Верди была поставлена в Венеции в 1851 г. и быстро завоевала популярность по всей Европе. Ее ставили в 1852 г. в Вене, затем в Пеште, Праге, Лондоне, в 1853 г. в Санкт-Петербурге, в 1857 г. в Париже, в 1859 г. в Москве (на итальянском языке). Таким образом, работа Ф.М. Достоевского над романом «Преступление и наказание» происходила в период, когда эта опера уже была хорошо известна в Европе и в России.

О том, насколько Достоевский в период создания романа дорожил посещением оперных спектаклей, свидетельствуют его строки в письме от 18 февраля 1866 г. к А.Е. Врангелю: «...сидю над работой, как каторжник <...> Всю зиму я ни к кому не ходил, никого и ничего не видал, в театре был только раз на первом представлении “Рогнеды”. И так продолжится до окончания романа –

¹ «Больше всего себя ты мучишь –
Одновременно преступление и наказание!»

**«Риголетто» Дж. Верди и «Преступление и наказание»
Ф.М. Достоевского: гипотеза о возможном источнике заглавия романа**

если не посадят в долговое отделение» [Достоевский, 2019, с. 319]. Уже в период работы над романом Ф.М. Достоевский достаточно хорошо знал оперу Джузеппе Верди «Риголетто», мелодии которой были знакомы петербургским жителям, ведь шарманщики играли их на улицах города. Ярким свидетельством этого является воспоминание его жены, Анны Григорьевны Достоевской, о событиях ноября 1866 г., когда писатель диктовал ей последнюю часть книги:

«Домашний арест» Федора Михайловича продолжался с неделю, и я каждый день приезжала к нему повидаться и подиктовать «Преступление». В одно из этих посещений Федор Михайлович меня очень удивил: в разгар нашей работы раздались звуки шарманки, игравшей из «Риголетто» известную арию «La donna est mobile». Федор Михайлович оставил диктовать, прислушался и вдруг запел эту арию, заменив итальянские слова моим именем-отчеством: «Анна Григорьевна!» Пел он приятным, хотя несколько заглушенным тенором. Кончилась ария, Федор Михайлович подошел к форточке, кинул монетку, и шарманщик тотчас ушел. На мои расспросы Федор Михайлович объяснил мне, что шарманщик, очевидно, приметил, после какой именно пьесы ему бросают деньги, каждый день приходит под окно и играет только эту арию из «Риголетто».

– А я хочу и под этот мотив всегда напеваю твое дорогое имечко! – говорил он.

Я смеялась и притворно обижалась, что такие легкомысленные слова Федор Михайлович применил к моему имени; я уверила, что непостоянства нет в моем характере, и если я его полюбила, то уж полюбила навек.

– Увидим, увидим! – смеялся Федор Михайлович.

Эту арию шарманщика и пение Федора Михайловича я слышала и в следующие два дня и удивлялась верности, с которою он следовал мотиву. Очевидно, у него был хороший музыкальный слух» [Достоевская, 1971, с. 99].

Антитеза преступления и наказания в её аллегорическом выражении была артикулирована Гюго в пьесе «Король забавляется» (1832) как философское выражение идеи неизбежного возмездия и психологического разрушения того, кто пытается присвоить себе право на справедливость. Эта концепция была сохранена либреттистом Пьяве в опере «Риголетто» (1851) и получила ещё более острое художественное воплощение в музыке Верди, соответствующей этой реплике. Творческим принципам Достоевского были созвучны произведения Гюго. Кроме того, писатель не был равнодушен к оперному искусству и обладал достаточным музыкаль-

ным слухом, чтобы петь оперные арии по памяти. Опера «Риголетто» к 1865–1866 гг. была одной из самых популярных в России и в Европе в целом. Мелодии из неё звучали в театрах, в концертных залах, на улицах города. Между пьесой Гюго, оперой Верди и романом Достоевского существует глубокое структурное сходство: в центре каждого произведения находится трагический герой, решившийся на преступление из убеждения в собственном праве совершить справедливость, образ которого контрастирует с образом чистой любви самоотверженной юной «падшей женщины». Параллелизм образной системы (Раскольников – Сонечка; Риголетто – Джильда; Трибуле – Бланш) свидетельствует об общих истоках романтической традиции, критически переосмысливающей индивидуализм и нигилизм в период создания романа. Автор статьи допускает отсутствие какого бы то ни было влияния на выбор Достоевским заглавия романа, а предложенная в данной работе гипотеза, допускающая прямое или опосредованное влияние либретто оперы Верди, не отрицает и не исключает предложенные исследователями альтернативные литературные источники названия (трактат Ч. Беккариа, статью В.П. Попова) [Тихомиров, 2024, с. 51–52]. Однако обращение и к опере Верди позволяет современному читателю объемнее представить образность эпохи. Таким образом, процесс возникновения названия романа целесообразно рассматривать как синтез взаимодействующих влияний в культурной атмосфере 1860-х годов. Данная работа также демонстрирует, что при анализе контекста важно учитывать интермедийные художественные связи, в частности музыкальное наследие эпохи.

Список литературы

Гроссман Л.П. Город и люди «Преступления и наказания» // Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – Москва : Гослитиздат, 1935. – С. 5–52.

Достоевская А.Г. Воспоминания / вступ. статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова, В.А. Туниманова. – Москва : Художественная литература, 1971. – 494 с.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем : в 35 т. / сост., подг. текстов, прим. К.А. Баршт и др. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : Наука, 2016. – Т. 6 : Преступление и наказание / [подгот. С.В. Березкина]. – 473, [2] с.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем : в 35 т. / сост., подг. текстов, прим. К.А. Баршт и др. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : Наука, 2019. – Т. 7 : Преступление и наказание. Рукописные редакции. Наброски, 1864–1867. – 846, [1] с.

**«Риголетто» Дж. Верди и «Преступление и наказание»
Ф.М. Достоевского: гипотеза о возможном источнике заглавия романа**

Назирова Р.Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1982. – 160 с.

Попов В.П. «Преступления и наказания (эскизы из истории уголовного права)» // Время. – 1863. – № 3. – С. 17–53.

Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении : Книга-комментарий. –Изд. 3-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Серебряный век, 2024. – 576 с.

Handel G.F., Jennens Ch. Saul, an Oratorio; or Sacred Drama. – London : Tho. Wood, 1738. – 24 p.

Hugo V. Le roi s’amuse // Œuvres complètes de Victor Hugo. Drame. – Paris : E. Renduel, 1836. – Т. 5. – Р. 153–190.

Osthoff W. The musical characterization of Gilda = Caratterizzazione musicale del personaggio di Gilda, in *Rigoletto* // Bollettino quadrimestrale dell’Istituto di Studi Verdiani. – 1973. – Vol. 3, N 8. – Р. 1275–1314.

Verdi G., Piave F.M. Rigoletto : melodramma in tre atti. – Milano : Ricordi, 2005. – 262 p.

Зарубежная литература

УДК 82.091

DOI: 10.31249/lit/2026.02.07

АРЕФЬЕВ Д.А.¹ ДЖАКОМО ЛЕОПАРДИ – ЧИТАТЕЛЬ (ПРЕД)РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ РОМАНОВ «КОРИННА, ИЛИ ИТАЛИЯ» Ж. ДЕ СТАЛЬ И «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА» И.В. ГЁТЕ В ЛИРИКЕ ПОЭТА[©]

Аннотация. В статье предпринимается попытка очертить круг чтения крупнейшего итальянского лирика XIX в. Джакомо Леопарди и уделить более пристальное внимание рецепции им (пред)романтической литературы. В творческом становлении поэта ключевое место занимает классическая античная и итальянская поэзия, представленная именами Гомера, Вергилия, Горация, Петрарки, Данте и др., однако известно, что он имел возможность читать и современную литературу, оказавшуюся в его распоряжении в семейной библиотеке и представленную французским романом «Коринна, или Италия» Ж. де Сталь и переводом с немецкого языка на итальянский «Страданий юного Вертера» И.В. Гёте. Демонстрируются специфика восприятия двух романов XVIII–XIX вв. итальянским поэтом и элементы их влияния на его собственное поэтическое творчество на примере стихотворений «Последняя песнь Сафо», «Вечер праздничного дня» и «Воспоминания». Автор приходит к выводу, что, в том числе благодаря им, Леопарди выработал те писательские принципы, которые будут лежать в основе множества его лирических произведений, а именно: автобиографичность, обращение к древности и детству как

¹ **Арефьев Дмитрий Андреевич** – аспирант, младший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, ведущий библиотекарь Центра междисциплинарных исследований Библиотеки иностранной литературы; ORCID: 0000-0002-1346-2939; dima-aref@mail.ru

© Арефьев Д.А., 2026

*Джакомо Леопарди – читатель (пред)романтической литературы:
к вопросу о рецепции романов «Коринна, или Италия»...*

свидетельствам естественного состояния человека, выражение личного чувства через трансмузыкальную топику и мотив памяти.

Ключевые слова: Дж. Леопарди; «Дневник размышлений»; Ж. де Сталь; «Коринна, или Италия»; И.В. Гёте; «Страдания юного Вертера».

Для цитирования: Арефьев Д.А. Джакомо Леопарди – читатель (пред)романтической литературы: к вопросу о рецепции романов «Коринна, или Италия» Ж. де Сталь и «Страдания юного Вертера» И.В. Гёте в лирике поэта // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2 – С. 102–135. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.07

Поступила: 21.08.2025

Принята к печати: 03.03.2026

AREFEV D.A.¹ Giacomo Leopardi as a reader of (Pre-)Romantic literature: the reception of Mme de Staël's *Corinne ou l'Italie* and J.W. Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers* in his poetry[©]

Abstract. This article attempts to delineate the reading repertoire of Giacomo Leopardi, the foremost Italian lyric poet of the nineteenth century, and to focus closely on his reception of (pre-)Romantic literature. While classical antiquity and Italian poetry, represented, among others, by figures such as Homer, Virgil, Horace, Petrarch, and Dante, play a pivotal role in the poet's creative formation, it is known that he also had access to the contemporary literature available in his family library. This collection included such works as Germaine de Staël's *Corinne ou l'Italie* and an Italian translation of Johann Wolfgang von Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers*. The article demonstrates the specific nature of the Italian poet's reception of these two novels from the eighteenth and nineteenth centuries and traces elements of their influence on his own poetic output, as exemplified in the poems *Ultimo canto di Saffo*, *La sera del dì di festa*, and *Le ricordanze*. The author concludes that, partly due to these influences, Leopardi developed the literary principles that would underlie many of his poems, namely, the autobiographical mode, a turn to ancient times and childhood as evi-

¹ **Arefev Dmitry Andreevich** – PhD student, Junior Researcher of the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Leading Librarian of the Interdisciplinary Research Center of the M.I. Rudomino All-Russia State Library for Foreign Literature; ORCID: 0000-0002-1346-2939; dima-aref@mail.ru

© Arefev D.A., 2026

dence of the natural human state and the expression of intimate feelings through the topos of transmusicality and motif of memory.

Keywords: G. Leopardi; *Zibaldone*; G. de Staël; *Corinne ou l'Italie*; J.W. von Goethe; *Die Leiden des jungen Werthers*.

To cite this article: Arefev, Dmitry A. “Giacomo Leopardi as a reader of (Pre-)Romantic literature: the reception of Mme de Staël’s *Corinne ou l’Italie* and J.W. Goethe’s *Die Leiden des jungen Werthers* in his poetry”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 102–135. DOI: 10.31249/lit/2026.02.07 (In Russian)

Received: 21.08.2025

Accepted: 03.03.2026

Писательская техника, стиль, приемы, метод складываются, как известно, в немалой степени на основе читательского опыта, изучение которого позволяет проследить генезис взглядов и поэтики автора. Так, для понимания некоторых особенностей творчества крупнейшего итальянского лирика XIX столетия Джакомо Леопарди (1798–1837) представляется немаловажным осмыслить то, с какими текстами он имел дело. Известно, что, с одной стороны, греческая, латинская и итальянская классика оказали перво-степенное влияние на творческое и личностное становление Леопарди. С другой стороны, такие произведения, как «Коринна, или Италия» (*Corinne ou l’Italie*, 1807) Ж. де Сталь и «Страдания юного Вертера» (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) И.В. Гёте, произвели на него глубокое впечатление. Мы сфокусируемся на двух романах XVIII–XIX вв., так как именно они показали Леопарди, «что можно высказать» [Blasucci, 2021, p. 16] в творчестве.

Следы рецепции как классической, так и современной для Леопарди литературы можно обнаружить в «Дневнике размышлений» (*Zibaldone di pensieri*), который создавался с 1817 по 1832 г. и представляет собой собрание многочисленных записей и выписок, в том числе пространных, на разные темы – творческую лабораторию поэта. Обращение к ним позволяет если не полно, то хотя бы частично проследить ход создания того или иного стихотворения и описать формирование творческих установок, художественного метода, критической позиции, вкусовых предпочтений писателя. Будет небезынтересно прояснить, какую роль сыграли авторы не только периода Античности и Средних веков, но и литература рубежа XVIII–XIX столетий, в частности переводные произведения, в собственном творчестве Леопарди, ведь без учета последних, по словам Ю.Д. Левина, картина становления национальной культуры

(в данном случае – итальянской) «не будет полной» [Левин, 1985, с. 4].

Под рецепцией мы понимаем знакомство Леопарди с определенными произведениями литературы – факт их восприятия и чтения, а также их освоение в практическом плане: усвоение и креативное применение поэтом в своей лирике их особенностей, выявленных в процессе самостоятельного анализа сюжетов, характеров персонажей, идей, мотивов, топосов и образов.

Интерес к мировому литературному наследию, в первую очередь античному, прослеживается в биографии Леопарди с раннего возраста. Общеизвестно, что существенное влияние на образование поэта и формирование его широкой эрудиции оказала библиотека его отца, Мональдо Леопарди (1776–1847), в которой, судя по опубликованному под редакцией А. Кампаны каталогу [Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847–1899), 2011]¹, насчитывалось около 14 000 единиц хранения [Benussi, 2002, p. 158]. В этой библиотеке «латинские и греческие классики, как и следовало ожидать, присутствуют в полном объеме», «другой раздел посвящен, конечно же, крупным итальянским авторам от истоков до XVIII в.», «наличествуют, разумеется, и крупные итальянские писатели XIX в.», а иностранная литература представлена «многочисленными книгами французских авторов, в меньшей степени английских, небольшим количеством немецких и испанских, преимущественно в переводе» [Benussi, 2002, p. 188–189].

Список авторов, которым Леопарди отдавал предпочтение перед всеми остальными, включает имена античных поэтов и писателей. Практически с первых страниц «Дневника размышлений» появляется имя Гомера, которого Леопарди считал величайшим поэтом всех времен и народов, а «Илиаду» – эталонным произведением. При выяснении отношения Леопарди к Гомеру обнаруживается и его специфический подход к литературным произведениям, выражающийся в том, что «Одиссея» не признавалась им в качестве поэмы, принадлежащей древнегреческому поэту, хотя он и осуществил перевод первой книги на итальянский язык². По осо-

¹ Эта книга представляет собой новое пересмотренное и исправленное издание впервые опубликованного в 1899 г. каталога семейной библиотеки Леопарди (см.: [Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati, 1899]).

² Об этом см.: [Sole, 1982]. Переводческая деятельность рассматривалась Леопарди в качестве элемента обучения литературному творчеству. В юношеском возрасте проблемы писательского мастерства и данный вопрос, в частности,

бым причинам, которые Леопарди приводил в разных местах своего письменного наследия, гомеровским творением называется исключительно «Илиада»¹.

Заметную роль в становлении Леопарди как автора сыграло творчество латинских поэтов – Вергилия и Горация. В подростковом возрасте он видел в них поэтические образцы. Леопарди переводил и цитировал их – напрямую или косвенно. Вергилий выступает в таком качестве с 1809 г.² Особого упоминания заслуживает его перевод второй книги «Энеиды»³. Исследователями указывается, что языковые и стилистические особенности этого перевода отразились в его собственных стихах, в частности тех, что были написаны с 1818 по 1823 г. [La Penna, 1982, p. 158; Vallana, 2025, p. 122]. На протяжении всей жизни Леопарди Вергилий оставался для него одним из главных ориентиров, поскольку стиль латинского поэта «поэтичнее всего нам известного и представляет собой, быть может, *non plus ultra* поэтичности» [Леопарди, 1978, с. 425]⁴ как таковой. Горация Леопарди, как и Вергилия, активно переводил на итальянский язык – не только его «Оды» (1809 г.), но и «Послание к Пизонам» («Науку поэзии»), перевод которого осуществил в 1811 г. без сохранения оригинальной метрики и строфики, решив воспользоваться для передачи его содержания традиционной силлабикой и итальянскими октавами [La Penna, 1982, p. 153–154]. Вергилий и Гораций довольно часто встречаются в «Дневнике размышлений» рядом друг с другом. В глазах Леопарди «их изящество в первую очередь и главным образом состоит в причудливости оборотов и слов и их употребления в каждом кон-

обсуждались им в переписке с П. Джордани. Об отношении Леопарди к переводу см.: [Portier, 1970; Leopardi e la traduzione, 2016].

¹ Ср.: «...я думаю и предполагаю, что “Илиада” и “Одиссея” не принадлежат одному автору, но что вторая есть подражание слогу, языку, манере и содержанию первой, не лишенное заметной для каждого вялости и скуки» [Леопарди, 1978, с. 349] («...io congetturo e credo che l'Iliade e l'Odissea non sieno di uno stesso autore, ma questa imitata dallo stile, dalla lingua, dal fare, e dall'argomento di quella, con quel languore e sovente noia che ognuno può vedere» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 548–549]). Здесь и далее, если не оговорено иное, цитаты из «Дневника размышлений», содержащиеся в книге «Этика и эстетика» [Леопарди, 1978], даются в переводе С.А. Ошерова.

² Познакомиться с детскими и подростковыми литературными опытами Леопарди можно в: [Corti, 1972].

³ Об этом см.: [Bigi, 1967; Sole, 1990; Scafoglio, 2018].

⁴ «...quel di Virgilio, in quanto stile, è precisamente il più poetico di quanti si conoscono, e forse il non plus ultra della poetichità» [Leopardi, 1957, vol. 2, p. 611].

кретном случае, месте, значении, в причудливости метафор и т.д.» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 892]¹, а Гораций считается выдающимся лирическим поэтом «только благодаря своему стилю» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 1273]².

Одним из самых почитаемых Леопарди авторов был Данте³. В многочисленных записях «Дневника размышлений» он приравнивается к Гомеру: Леопарди не только приписывает ему ту же поэтическую величину, но и считает его «вторым Гомером» – верным приверженцем греко-римского культурного наследия. «Божественную комедию» Леопарди определяет *sui generis* как «длинное Лирическое Стихотворение (*sic!*), внутри которого – всегда поэт и его собственные чувства» [Leopardi, 1957, vol. 2, p. 1230]⁴, т.е. для него это не эпическая или лиро-эпическая поэма, а именно лирика как таковая, пусть и пространная. У Данте он ценит талант к созданию неологизмов и сложных слов⁵, решительность, с которой тот вводит в «Комедию» нехарактерную для поэзии того времени лексику, в том числе философские и богословские термины⁶. Особое значение для него имело использование в ней народного языка (*volgare*), ведь, как указывает Леопарди, «поэту необходимо выражать свои чувства на том языке, на котором он думает, и он обнаруживает, что никакой другой язык не способен их передать. Говорят, что Данте сначала попытался написать “Божественную комедию” на латыни, но затем, естественно, ему пришлось перейти на народный язык» [Leopardi, 1957, vol. 2, p. 1175–1176]⁷. Ярким примером влияния Данте на творчество Леопарди является написанное в 1816 г. терцинами стихотворение «Приближение смерти»

¹ «...l'eleganza loro principalissimamente e generalmente consiste nel pellegrino dei modi e delle voci o delle loro applicazioni a quel tal uso, luogo, significazione, nel pellegrino delle metafore ec.». Здесь и далее, если не оговорено иное, переводы из «Дневника размышлений» без указания русского издания осуществлены автором статьи.

² «E tale è il caso d'Orazio, il quale alla fine non è poeta lirico che per lo stile».

³ Подробнее см.: [Luzi, 1992].

⁴ «La Divina Commedia non è che una lunga Lirica, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi proprii affetti».

⁵ Ср.: [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 76–77, 528].

⁶ См., например: [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 888–889].

⁷ «...il poeta ha bisogno di esprimere i suoi sentimenti nella lingua nella quale egli pensa, e trova ogni altra lingua incapace di renderli. Si dice che Dante per compor la Divina Commedia tentasse prima il latino, ma dovè poi naturalmente ridursi al volgare».

(*Appressamento della morte*), в котором усматривают наличие дантовских мотивов [Consoli, 1978, p. 40–45; Filicaia, 2013, p. 92–93].

Несколько особняком стоит Петрарка¹, в «Дневнике размышлений» ставящийся выше других собратьев по перу благодаря одной характерной черте – простоте слога, которым выражается самое тонкое чувство. «Простота Петрарки, – пишет Леопарди, – хотя и столь же естественная, как у греков, тем не менее, отличается от них чем-то, что ощущается, но не может быть объяснено» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 101]². Автор стихов к Лауре является наиболее совершенным выразителем сокровенных душевных состояний, у которого можно учиться «непринужденности» (*familiarità*) слога. Раннее стихотворение 1817 г. «Первая любовь» (*Il primo amore*) свидетельствует о рецепции Леопарди творчества Петрарки: в нем можно найти, к примеру, множество пересечений с поэмой «Триумфы» [Bonifazi, 1978]. Параллели проводят также между гражданскими и патриотическими стихами Леопарди (такими, как «К Италии» (*All'Italia*), «К памятнику Данте, воздвигнутому во Флоренции» (*Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*), «К Анджело Май, когда он нашел сочинение Цицерона о республике» (*Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*)) и тематически схожими канцонами Петрарки (CXXVIII и LIII). В середине 1820-х годов вышло издание «Книги песен» Петрарки, к которой Леопарди подготовил комментарии [Petrarca, 1826]³. Как объясняет бахтинским понятием связь между художественными мирами двух поэтов Е.Ю. Сапрыкина, Леопарди «“не живет чувствами” Петрарки, а лишь свободно оперирует метрической, тематической и лексико-стилистической “памятью” лирических стихотворных жанров, которыми пользовался Петрарка, выбирая для себя из этой “памяти” нужный материал» [Сапрыкина, 2007, с. 193].

Другим классическим авторам, о которых рассуждает Леопарди и которые оказали на него влияние, посвящена обширная

¹ Подробнее см.: [Bonora, 1978].

² «...la semplicità del Petrarca, benché naturalissima come quella dei greci, tuttavia differisce da quella in un modo che si sente ma non si può spiegare».

³ Подробнее см.: [Biral, 1978; Ruggieri, 1978; Cadioli, 2019; Cadioli, 2020]. Любопытно, что это прижизненное издание имеется в России (по-видимому, в единственном экземпляре): в фонде Библиотеки иностранной литературы представлен только первый том (инвентарный номер 3943итал). URL: https://catalog.libfl.ru/Record/BJVVV_571604 (дата обращения: 11.02.2026).

библиография¹. Ф. Фигурелли подчеркивает, что «это безусловное восхищение классической литературой не ослабевало в течение всей интеллектуальной и культурной жизни Леопарди... Лишь оценка некоторых произведений и авторов подвергалась корректировке» [Figurelli, 1970, p. 293].

Леопарди не оставил без внимания и современную литературу, в частности ту, которую мы относим сегодня к предромантизму или романтизму². По словам Н.Б. Томашевского, «итальянцев, с самого начала стремившихся к созданию боевой патриотической литературы, направленной на воспитание в своих соотечественниках высокого гражданского самосознания, отвращали философские и эстетические посылки заальпийского романтизма. Определения романтизма как торжества субъективного начала в поэзии над объективным, как примата раскрытия авторской души над выражением образа внешнего мира, формула романтизма как поэзии религиозной в первую очередь – не могли устроить итальянцев, радевших не столько о свободе собственного духа и нравственном самоутверждении, сколько о свободе родины,

¹ См. следующие сборники конференций, которые до сих пор регулярно проводятся на родине поэта в Реканати каждые четыре года: [Leopardi e il Settecento, 1964; Leopardi e l'Ottocento, 1970; Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento, 1978; Leopardi e il mondo antico, 1982].

² В индивидуально-авторскую эпоху, начавшуюся со второй половины XVIII в., сменяется парадигма осмысления литературы, которая понималась теперь не как ремесло, риторическое мастерство, а как самобытный, неповторимый творческий акт. Эту идейную установку В.И. Тюпа обозначает термином «креативизм». Ее укоренение в культуре прошло два этапа – романтический и постромантический, – которым «предшествовал период предромантического кризиса нормативной художественной ментальности, более всего известный под именем сентиментализма» [Тюпа, 2023, с. 23]. К этому времени относятся обсуждаемые нами в дальнейшем художественные произведения. Хотя они однозначно не принадлежат романтизму, построены на основе заготовленных жанровых форм, стилистических формул, сюжетных прототипов и номинально сохраняют сентименталистскую эстетику, в них уже явным образом присутствуют описанные В.И. Тюпой черты новой, можно сказать, романтической парадигмы. В нашем случае кажется продуктивным применять по отношению к ним если не термин «романтизм», то термин «предромантизм» – точно, несмотря на «справедливость взглядов, отвергающих понятие преромантизма как самостоятельной литературной эпохи и считающих все явления, которые фактически подготавливают романтизм, относящимися к эпохе Просвещения» [Шетер, 1973, с. 56]. Причисляя такие произведения, как «Коринна, или Италия» и «Страдания юного Вертера», к литературе, предвосхищающей романтизм, мы придерживаемся исследовательских оценок, данных в: [Аникст, 1989, с. 18; The Oxford handbook of European Romanticism, 2016, p. 295–296].

о национальном самоопределении» [Томашевский, 1981, с. 123]. В случае Леопарди, с одной стороны, именно философский фундамент творчества, ярко выраженный субъективизм, самоценность личного переживания, восприятие природы как источника духовного опыта были переняты поэтом у романтиков, мировоззрение и произведения которых, впрочем, показались ему поначалу враждебными итальянской культуре и идентичности¹. С другой стороны, попечение о славе, единстве и величии своей родины, утверждение национального превосходства итальянцев как прямых наследников греков и римлян над другими европейскими народами, восприятие творчества как политического акта и идеологической борьбы прослеживаются в ранних стихах Леопарди. В его творчестве, если брать его целиком, соединились тенденции зарубежного, с точки зрения итальянцев, романтизма и его итальянского извода, представленного произведениями патриотического и освободительного характера, причем в текстах Леопарди можно обнаружить момент перехода от одного к другому.

Эта перемена во взглядах Леопарди имела место в 1819 г. «Кардинальная (totale) перемена во мне, – ретроспективно отмечает Леопарди в записи от 1 июля 1820 г., – и переход от древнего состояния к современному произошли, можно сказать, в течение года, то есть в 1819 году, когда, лишенный возможности пользоваться зрением и отвлекаться подолгу на чтение, я начал гораздо более мрачно ощущать свое несчастье, я начал терять надежду, глубоко размышлять о вещах <...>; это было связано также с состоянием телесного изнеможения, которое еще больше отдаляло меня от древних и приближало к современным» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 162]². В этот период Леопарди осознал причастность к своему веку, ощутил современность в себе.

Одной из ключевых фигур в ряду тех, кто подвел Леопарди к кардинальным изменениям в воззрениях, оказалась Ж. де Сталь.

¹ Вышеописанное Н.Б. Томашевским отношение итальянцев к романтизму было присуще и Леопарди и нашло воплощение в раннем неопубликованном при жизни (на тот момент юноши) произведении 1818 г. – «Рассуждении итальянца о романтической поэзии» (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*). Подробнее см.: [Арефьев, 2025, с. 21–22].

² «La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove, privato dell'uso della vista e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose <...>; e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni».

В том же 1819 г. совершилось знаменательное в биографии Леопарди «философское преобразование» (*conversione filosofica*). «Я не предполагал, – пишет он, – что я философ, пока не прочел некоторых сочинений мадам де Сталь» [Леопарди, 1978, с. 380]¹. Знакомство, по крайней мере опосредованное, с ее сочинениями берет начало во второй половине 1810-х годов – во время первых попыток включиться в итальянский литературный процесс и поучаствовать в споре приверженцев классицизма и романтизма. Момент прочтения одной из ее книг – «Коринна, или Италия» – исследователями датируется промежутком между декабрем 1819 и январем 1820 г. [Massano, 1964, p. 426]. Возможность прочитать эту книгу на французском языке [Staël, 1812] у Леопарди появилась благодаря тому, что она имелась в семейной библиотеке [Priore, 2024, p. 268]².

«Коринна» оставила неизгладимый след в его душе, поскольку события этого романа напоминали Леопарди события его собственной жизни. В четырнадцатой книге Коринна, главная героиня романа, рассказывает историю своей жизни возлюбленному Освальду. После смерти матери она была вынуждена переехать из Италии в Англию к отцу. Условия жизни в глухой провинции туманного Альбиона вместе с холодной и властолюбивой мачехой и отцом, вскоре умершим, но оставившим в наследство дочери немалые средства к существованию, угнетали юную девушку и вызвали воспоминания о чудесном покинутом крае – Италии, родине ее безвременно ушедшей родительницы. Лейтмотивом всей четырнадцатой книги является чувство человека, заточенного в суровом и неприветливом месте, где пребывала Коринна. И это не могло не найти отклика в душе юноши, тоже считавшего себя узником в родительском доме и тоже совершившего побег, который, в отличие от такого же поступка героини романа, не увенчался успехом [Damiani, 1993, p. 538–540].

¹ «...non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Madama di Staël» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 1122].

² Исследовательница резонно замечает противоречие в ссылках, даваемых Леопарди, на книгу в разных местах «Дневника размышлений»: где-то поэт указывает третье издание, где-то – пятое. Третье издание вышло в 1808 г., пятое – в 1812 г. Вероятно, эти указания являются всего лишь описками [Priore, 2024, p. 269]. Если посчитать их не ошибками, то, по предположению Р. Приоре, Леопарди мог начать читать книгу в какой-то другой библиотеке в Реканати в третьем издании и потом приобрести пятое для себя лично – которое и хранится ныне в семейной библиотеке Леопарди [Priore, 2024, p. 269].

Освоение произведения мадам де Сталь навело Leopardi на более общую мысль о чтении¹. В записи из «Дневника размышлений» от 22 ноября 1820 г. поэт ставит понимание того или иного произведения в зависимость от способности читателя встать на место автора – способности отождествить себя с ним (и в результате, как он полагает, откроется смысл прочитанного), и заключает, что «благодаря этому методу» он «никогда не находил темными или даже невразумительными те сочинения Сталь, которые все считают весьма темными» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 306]². Особенность его рецепции романа состояла не только в том, что Leopardi находился «в абсолютно том же состоянии», которое «описывает» мадам де Сталь [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 110]³, но и в том, что она представляла в нем «гения, рассматривающего себя» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 110]⁴ даже с самой неприглядной стороны. Обнаруженное сходство с главной героиней книги подвело его к выводу о том, что «есть большая правда и знакомая глубина во всём, что Коринна говорит о себе как о молодой девушке» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 110]⁵. Главной заслугой мадам де Сталь как писательницы явилось то, что «она, подобно всем великим, описывала в романах свое сердце, свои превратности и потому везде, где хотела произвести наибольшее действие, изображала женщин» [Leopardi, 1978, c. 378]⁶.

Установка на раскрытие истории собственной души (*storia di un'anima*) становится одним из краеугольных камней поэтики Leopardi, а автобиографичность – важнейшим элементом творчества. Необходимость обращения к личным эмоциям мотивирована тем, что в связи с развитием науки и философии и прогрессом, изменившим условия человеческого существования, современные люди не в состоянии следовать вкусу древних и основывать свои произведения на античных сюжетах в принципе, кроме особых, гибридных случаев – таких, как, например, приводимый ниже.

¹ Самому процессу чтения Leopardi посвятил немало своих рассуждений, о которых подробнее см. в: [Stoyanova, 2019].

² «...con questo metodo non ho trovato mai oscuri, o almeno inintelligibili, gli scritti della Staël, che tutti danno per oscurissimi».

³ «...oltre al trovarmi io presentemente nello stessissimo stato ch'ella descrive...».

⁴ «...il rappresentare ella quivi il genio considerante se stesso...».

⁵ «...ha maggior verità e profondità familiare in tutto quello che dice Corinna di se giovanetta».

⁶ «...ella, come tutti i grandi, dipingeva ne' suoi romanzi il suo cuore, i suoi casi, e però si serve di donne per li principali effetti» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 1096].



*Рис. 1. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон и его сыновья.
40–20 гг. до н.э. Паросский мрамор. 208×163×112 см. Музей Пии-Клементино,
Ватикан. [Инвентарный номер MV.1059.0.0]*



Рис. 2. Неизвестный автор. Ниобея с младшей дочерью.
Первая половина II в. Пентелийский мрамор. 228 см. Галерея Уффици,
Флоренция. [Инвентарный номер 1914 no. 294]

Между проявлениями эмоций у современных и древних людей – множество отличий, которые Леопарди выявляет, сравнивая произведения искусства и литературы разных эпох. Так, «выражение горя, – заявляет он, – у древних, например, в “Лаокоонте”, в группе Ниобы¹, в описаниях Гомера, непременно должно было отличаться от выражения горя в наши дни» [Леопарди, 1978, с. 322]². Знаменитые скульптурные группы «Лаокоон и его сыновья», создателями которой считаются греческие ваятели Агесандр, Полидор и Афинодор Родосские, хранящаяся в ватиканском музее Пию-Клементино (рис. 1), и «Убийство Ниобид», располагающаяся ныне в Зале Ниобеи (Sala della Niobe) флорентийской галлерей Уффици (рис. 2), упоминаются Леопарди неспроста, ведь именно о них в произведении мадам де Сталь говорится как о шедеврах, которые «выражают жестокую муку» [Сталь, 1969, с. 138]³.

Затем в романе следует размышление, принадлежащее Коринне, о том, что «нравственное существо древних было таким здоровым, их широкая грудь так вольно дышала, политический порядок так гармонировал с их способностями, что среди них почти не встречалось людей, как в наше время, охваченных томлением по иной жизни», поэтому «на лицах античных статуй» сложно обнаружить «отпечаток меланхолии» [Сталь, 1969, с. 139]. В новые же времена «самой благородной чертой человека стала скорбь» [Сталь, 1969, с. 138]. Меланхолия, свойственная современным людям, – прямое следствие развития человеческого разума и отвержения заблуждений, иллюзий – основополагающего элемента внутренней жизни представителей первобытного человечества, для которых память о великих деяниях и неиссякаемой активности почивших «является лучшим знаком уважения, какое следует оказывать праху умерших. Ничто не должно ослаблять и умалять представления об их мощи» [Сталь, 1969, с. 139]. Продолжая рассуждение мадам де Сталь, Леопарди подчеркивал, что древние «выражали свое отчаяние ужаснейшими жестами и действиями, и несчастья их выводили из себя и убивали» [Леопарди,

¹ Сегодня чаще используются наименования «Лаокоон» и «Ниобея». – Д. А.

² «L'espressione del dolore antico, per esempio nel Laocoonte, nel gruppo di Niobe, nelle descrizioni di Omero ec., doveva essere per necessità differente da quella del dolor moderno» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 106].

³ Здесь и далее, если не оговорено иное, цитаты из романа «Коринна, или Италия» даются в переводе М.Н. Черневич.

2000, с. 210]¹, ведь «то было горе, не знающее исцеления, как знает его наше горе, несчастья постигали древних не как неизбежно присущие нашей природе и ничтожные в этой несчастной жизни, но как помехи, противостоящие тому счастью, которое не казалось древним, в отличие от нас, пустой грезой» [Леопарди, 1978, с. 322]² (отсюда повышенное внимание в его творчестве к теме самоубийства; самоубийство – попытка устранить несчастье, ярко раскрывающая характер древнего человека).

По мнению Леопарди, мадам де Сталь «пожелала уподобить склад характера» главной героини этого романа «нравам» древних настолько, «насколько это совместимо с современными обычаями и взглядами, которыми она щедро ее наделила» [Леопарди, 2000, с. 210]³. Коринна, таким образом, представляется Леопарди персонажем, воплощающим древний характер, которому присуща неспособность совладать с миром своих чувств. В начале этого рассуждения он отталкивается от цитаты из романа⁴, в которой Коринна делится с Освальдом тем, что она не в силах подавить завладевшее ею переживание. По логике итальянского поэта, древние люди (и Коринна), если испытывали боль, не имели возможности облегчить ее философией и сознанием горькой правды о реальности, а потому она захватывала их полностью. Желая избавиться от нее, они были способны совершить самоубийство, дойдя до крайней степени расстройств. Если же они испытывали счастье, то оно было безграничным. Древний человек, «следуя при-

¹ «...esprimevano la loro disperazione cogli atti e le azioni più terribili, e la sventura li mandava fuori di se stessi e gli uccideva...» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 115]. Здесь и далее, если не оговорено иное, цитаты из «Дневника размышлений», содержащиеся в книге «Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли» [Леопарди, 2000], даются в переводе Н.А. Ставровской.

² «Quello era un dolore senza medicina, come ne ha il nostro: non sopravvenivano le sventure agli antichi come necessariamente dovute alla nostra natura, ed anche come un nulla in questa misera vita, ma come impedimenti e contrasti a quella felicità che agli antichi non pareva un sogno, come a noi pare» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 106].

³ «...al carattere dei quali l'autrice ha voluto ravvicinare quello di Corinna quanto era compatibile coi costumi e la filosofia moderna, di cui l'arricchisce a piena mano...» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 115].

⁴ «“Je vous l'ai dit souvent, la douleur me tuerait; il y a trop de lutte en moi contre elle; il faut lui céder pour n'en pas mourir” dice Corinna presso la Staël, liv.14, ch. 3, t. II, p. 361 dell'edizione citata qui dietro» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 114]. Ср.: «Я нередко вам говорила, что горе может убить меня; я слишком бурно встаю против него, с ним надо смириться, не то можно умереть» [Сталь, 1969, с. 248].

рожденному инстинкту, – отмечает Леопарди, – не совсем еще загубленному, стремился к счастью – не призрачному, а реальному, и находил приятность там, где это было предусмотрено природой, то есть в удаче, а не в неудаче, каковая если их и постигала, то они считали ее своей личной, а не всеобщей и неизбежной» [Леопарди, 2000, с. 210]¹, как это представляется современным людям, относящимся к своим невздам более взвешенно и принимающим их как данность. Подобное восстановление древнего отношения к жизни на современный лад и стало большим достижением писательницы. К тому, чтобы воплотить нечто подобное в своем творчестве, его побудил, как можно убедиться, именно роман мадам де Сталь «Коринна, или Италия».

В качестве попытки воплощения этой идеи приведем стихотворение «Последняя песнь Сафо» (*Ultimo canto di Saffo*), написанное в мае 1822 г. [Leopardi, 2018, p. 226]. Обращение к личности Сафо тоже не случайно, поскольку Леопарди был явно осведомлен о «некрасивости» древнегреческой поэтессы. Известно, что Леопарди не считал красивым и себя (присовокупим еще болезни, которым он был подвержен). О внешности мадам де Сталь в «Дневнике размышлений» есть замечание следующего содержания: «Мадам де Сталь не была хороша собой: в такой душе, как ее, это обстоятельство [необходимость изображения персонажей внешне привлекательных в художественном произведении] должно было вызвать бессчетное множество возвышенных мыслей и чувств, никем еще не описанных, глубоких, чувствительных» [Леопарди, 1978, с. 378]². Фигура Сафо привлекала Леопарди тем, что сведения о ее биографии соотносились с деталями биографии мадам де Сталь и его собственной.

Это стихотворение вполне поддается той интерпретации, какую предложил Леопарди образу Коринны, с той лишь разницей, что в его основу положен не современный персонаж, воплощающий древний характер, а историческая или легендарная личность, в которой проступают черты современности. Текст можно условно

¹ «...secondo l'istinto della natura non ancora del tutto alterata, correvano sempre dritto alla felicità, non come a un fantasma, ma cosa reale, e trovavano il loro diletto dove la natura primitivamente l'ha posto, cioè nella buona e non nella cattiva fortuna, la quale quando loro sopravveniva la riguardavano come propria, non come universale e inevitabile» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 115].

² «Madama di Staël non era bella: in un'anima come la sua questa circostanza avrà prodotto mille pensieri e sentimenti sublimi, nuovissimi a scriverli, profondissimi, sentimentatissimi» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 1095–1096].

поделить на две части, в которых особую функцию выполняют личные местоимения¹. Написанные либо от первого лица единственного числа, либо о себе же в третьем лице строки, в которых выражается мучение самого лирического героя – поэтессы Сафо, воплощают идею древнего мировосприятия, в рамках которого постигнувшее человека бедствие ощущается как сугубо индивидуальное и препятствующее достижению счастья на земле, в то время как в строках, написанных от первого лица множественного числа, в уста говорящего вложены реплики, характерные для состояния современника Леопарди, расценивающего несчастья не столько как свои, сколько как всеобщие. Примером первого случая служит вторая строфа и начало третьей:

Прекрасен твой, божественное небо,
Свод, и прекрасна ты, земля в росе.
Ах, рок и боги ничего не дали
В удел несчастной Сафо из красоты
Бескрайной. В пышный впущенная твой
Чертог, природа, я, как гость презренный,
Как скучная любовница, напрасно
Тянусь к великолепию твоему
Душой и взором. Нет, не мне смеется
Луч солнечный иль утренняя ясность,
Из врат эфирных встав; и не меня
Песнь пестрых птиц приветствует и шепот
Рощ буковых; и коль под сенью ив
Склоненных чистый катится ручей,
То, стоит соскользнуть к нему стопе,
С пренебреженьем он отводит влагу
И, прочь стремя свой бег,
Виясь, теснит благоуханный брег.

Каким проступком гнусным до рожденья
Запятнана, какой виной, что кажут
Мне небо и фортуна лик враждебный?
Чем согрешила в возрасте я детском,
Безгрешном, что лишённая цветов
И юности кудель годов бежала
К веретену неумолимой Парки,
Темнея?.. [Леопарди, 1989, с. 58–59]²

¹ О точках зрения в поэзии Леопарди см.: [Blasucci, 2017].

² «Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella / Sei tu, rorida terra. Ah! di cotesta / Infinita beltà parte nessuna / Alla misera Saffo i numi e l'empia / Sorte non fenneo.

В середине третьей строфы анжамбеманом («...Кроме скорби, / Всё тайна...» [Леопарди, 1989, с. 59]¹) вводится вторая выделенная нами линия поэтического сюжета, сохраняющаяся и в начале четвертой строфы. Однако предложенное истолкование не претендует на общеобязательность и всеохватность, поскольку в последней строфе лишение «обманов» (*gl'inganni*) и «грез детства» (*il sogno della mia fanciullezza*), невозможное в древности, воспринимается Сафо как сугубо личная и осознаваемая потеря, которая всё же объясняется тем, что «нашей жизни дни / Чем радостней, тем раньше отлетают» (курсив наш. – Д. А.) [Леопарди, 1989, с. 60]². Общее же движение текста, если иметь в виду, что лирический герой кончает жизнь самоубийством, свидетельствует о том, что его понимание в предпринятом нами ключе оправдано.

Как видим, некоторые мотивы книги отозвались в определенный момент в самом Леопарди в связи с его жизненными обстоятельствами и привлекли его философским взглядом на характер древних людей, но поэт, как уже говорилось, также глубоко воспринял рассуждения об искусстве в романе «Коринна, или Италия», в частности то, в котором музыка ставится превыше остальных видов искусства.

Чувствительность (*sensibilità*), став в современности единственным предметом подлинного искусства³, наиболее непосред-

A' tuoi superbi regni / Vile, o natura, e grave ospite addetta, / E dispreziata amante, alle vezzose / Tue forme il core e le pupille invano / Supplichevole intendo. A me non ride / L'aprico margo, e dall'eterea porta / Il mattutino albor; me non il canto / De' colorati augelli, e non de' faggi / Il murmure saluta: e dove all'ombra / Degl'inchinati salici dispiega / Candido rivo il puro seno, al mio / Lubrico piè le flessuose linfe / Disdegnando sottragge, / E preme in fuga l'odorate spiagge. // Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso / Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo / Il ciel mi fosse e di fortuna il volto? / In che peccai bambina, allor che ignara / Di misfatto è la vita, onde poi scemo / Di giovinezza, e disfiurato, al fuso / Dell'indomita Parca si volvesse / Il ferrigno mio stame?..» [Leopardi, 2018, р. 230–233]. Здесь и далее, если не оговорено иное, переводы стихотворений Леопарди даются по изданию «Избранные произведения» [Леопарди, 1989] в переводах А.А. Ахматовой и А.Г. Наймана. По нашему убеждению, русский текст приводимых в дальнейшем цитат не имеет больших погрешностей против смысла оригинала. Вопрос об авторстве переводов остается открытым [Рубинчик, 2024], поэтому указывать имя А.А. Ахматовой или А.Г. Наймана под конкретным текстом нам показалось нерационально. Для удобства будем считать переводы плодом их коллективной работы.

¹ «...Arcano è tutto, / Fuor che il nostro dolor...» [Leopardi, 2018, р. 234].

² «...Ogni più lieto / Giorno di nostra età primo s'involà» [Leopardi, 2018, р. 236–237].

³ Леопарди считал, что в древности главным методом поэтов было воображение (*immaginazione*), а сегодня вследствие испорченности природы человека,

ственным образом передается через музыку, которая «подражает самому чувству и только его выражает» [Леопарди, 1978, с. 324]¹. В отличие от музыки, «слово в поэзии <...> производит всегда вторичное, не столь непосредственное впечатление, потому что слова, как и знаки и образы в живописи и скульптуре, имеют определенное и конечное значение» [Леопарди, 1978, с. 324]². В этом же отрывке из «Дневника размышлений» Леопарди отсылает ко второй главе девятой книги «Коринны», где герои размышляют о природе музыки и отмечают, что она «более всех искусств непосредственно влияет на душу. Другие искусства вызывают те или иные мысли; но музыка обращается к самым глубинным истокам бытия и может перевернуть весь наш внутренний мир» [Сталь, 1969, с. 159]. Эта же цитата, взятая из романа мадам де Сталь, включается Леопарди в рассуждение [Леопарди, 1978, с. 324; Leopardi, 1957, vol. 1, p. 108]. Проводимое Леопарди сравнение музыки с другими искусствами и словесностью, кроме того, навеяно мыслью, которая встретится в тексте чуть дальше: «Музыка ласково снимает бремя с души у того, кто умеет глубоко и серьезно чувствовать, то бремя, которое словно слилось с существом человека – столь оно привычно ему, и когда мы слышим чистые пленительные звуки, нам кажется, что мы вот-вот постигнем загадку божества и проникнем в тайны бытия. Никакое слово не может выразить это душевное состояние, ибо слова медленно следуют за первоначальными впечатлениями, подобно переводчикам, которые тщатся воспроизвести в прозе творения поэтов» [Сталь, 1969, с. 159–160].

Идея, что музыка есть само выражаемое человеком чувство (чрезвычайно распространенный романтический топос³), также отразилась в поэзии Леопарди тех лет, например в стихотворении «Вечер праздничного дня» (*La sera del dì di festa*), сочиненном весной 1820 г. [Leopardi, 2018, p. 275]. В этом тексте выражается доса-

ее изменения следует писать только лирические произведения, в которых воплощается искреннее чувство автора, так как истинное воображение было утеряно и более недоступно. Его мнение часто сравнивают с рассуждениями Ф. Шиллера в работе «О наивной и сентиментальной поэзии».

¹ «...la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 108].

² «...la parola nella poesia <...> producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 108].

³ Подробнее о топосе музыкального / трансмузыкального в культуре романтизма см.: [Махов, 2005, с. 57–68; Махов, 2017, с. 47–163].

да от неразделенной любви, которая перерастает во вселенскую печаль по дням ушедшим – не только праздничному дню, которому посвящено стихотворение, но и историческим эпохам и всей человеческой жизни, обреченной на исчезновение. После восклицания, которое лирический герой не был способен сдержать, от безысходности своего положения (невзаимности чувств возлюбленной) вводится мотив песенки прохожего, улавливаемой слухом:

...Но недалеке
С дороги песенка слышна простая
Ремесленника, поздней ночью – после
Вечернего веселья – в бедный домик
Идущего; и горечь полнит сердце
При мысли, что на свете все проходит,
Следа не оставляя...

[Леопарди, 1989, с. 70]¹

Музыка становится продолжением переживания, возникшего в душе поэта, и воздействует на него непосредственно, особенно когда перестает звучать (это постепенное затихание мелодии «отвечало свойству их [романтиков] слухового восприятия как бы задерживаться, медлить на границе звучания и тишины – затихшие звуки еще долго продолжают вибрировать в сознании» [Махов, 2017, с. 83]), – вне зависимости от возраста:

В дни юности моей, когда я ждал
Так жадно праздничного дня, – и после,
Когда он угасал, – без сна, печальный,
Я крылья опускал²; и поздно ночью,
Когда с тропинки раздавалась песня
И замирала где-то вдалеке, –
Сжималось сердце так же, как теперь.

[Леопарди, 1989, с. 70]³

¹ «...Ahi, per la via / Odo non lunge il solitario canto / Dell'artigian, che riede a tarda notte, / Dopo i sollazzi, al suo povero ostello; / E fieramente mi si stringe il core, / A pensar come tutto al mondo passa, / E quasi orma non lascia...» [Leopardi, 2018, p. 281–283].

² Здесь в переводе содержится фактическая ошибка. Фразой «крылья опускал» переводится выражение *premea le piume*, которое на самом деле означает «мял перину» (находясь в кровати).

³ «Nella mia prima età, quando s'aspetta / Bramosamente il dì festivo, or poscia / Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia, / Premea le piume; ed alla tarda note / Un canto che s'udia per li sentieri / Lontanando morire a poco a poco, / Già similmente mi stringeva il core» [Leopardi, 2018, p. 284–286].

Связь поэтического творчества Леопарди с книгой «Коринна, или Италия» мадам де Сталь, таким образом, при наличии прямых ссылок на нее в «Дневнике размышлений», очевидна. Рецепция этого романа, во-первых, привела к оригинальной интерпретации поэтом поведения главной героини романа и выработке специфического творческого метода, примененного в стихотворении «Последняя песнь Сафо», и, во-вторых, к усвоению романтических мотивов и топосов, использующихся в его собственных стихах.

Чуть ранее, в начале 1819 г., Леопарди познакомился со знаменитым романом в письмах Гёте «Страдания юного Вертера» [Bobbio, 1964, p. 186]. В семейной библиотеке Леопарди присутствовал перевод этого произведения на итальянский язык, опубликованный в 1796 г. [Natale, 2016].

Значительный интерес представляет история переводов романа в Италии – не только сама по себе, но и в контексте его рецепции Леопарди. Впервые на итальянском языке он появился в 1782 г. [Goethe, 1782]. Переводчиком был Гаэтано Грасси, который воспользовался в своей работе французской версией романа [Biagi, 2015, p. 146]. В 1788 г. в Лондоне вышел перевод романа на итальянский непосредственно с немецкого языка, подготовленный Корrado Людгером [Goethe, 1788a]. Второй, по объективным причинам (ввиду географической отдаленности), не имел в Италии ни успеха, ни особого распространения. Третий перевод, в свою очередь, был закончен литератором Микелем Саломом (1751–1837) в том же 1782 г., что и перевод Грасси, однако был напечатан под псевдонимом D.M.S. (Dottor Michiel Salom) только в 1788 г. в Венеции [Goethe, 1788b] (в 1796 г. – переиздан [Goethe, 1796]). Перевод не смогли напечатать раньше по цензурным соображениям: из-за еврейского происхождения автора и подозрений его в симпатии к якобинцам [Biagi, 2015, p. 148]. Несмотря на трудности с выходом книги, этот перевод приобрел довольно широкую известность и в издании 1796 г. был доступен как У. Фосколо, на которого роман Гёте оказал сильнейшее влияние, так и Леопарди [Sisto, 2021, p. 90; Biagi, 2021, p. 133].

Все переводчики представили произведение Гёте исключительно как эпистолярный роман, столь популярный в ту пору, не увидев или не пожелав увидеть в нем пародию на повсеместно распространенные в конце XVIII в. сентиментальные книги. Как утверждает Д. Бьяджи, «горизонт ожиданий читателей, который Гёте намеренно сломал, нарушив риторические условности того времени, на самом деле был систематически восстановлен переводами» [Biagi, 2015, p. 160]. В пассаже из «Дневника размышле-

ний», касающемся «Страданий юного Вертера», Леопарди замечает, что «многие из тех, кто читает романы, сентиментальные книги и т.д., либо приобретают ложную чувствительность, не имея ее, либо портят истинную, которая у них была» и что он, «всегда смертельнейший враг нарочитости, особенно во всём, что касается привязанностей души и сердца, тщательно избегал того, чтобы заражаться этим видом недуга, и всегда старался оставить природу совершенно свободной и прихотливой деятельницей и т.д.» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 94]¹. Восприятие Леопарди было, действительно, продиктовано восстановленной в переводе эстетикой сентиментализма.

Помимо того, что он как бы восстает против «цели», которую преследует сентименталистская литература, в данном отрывке обозначенная нами в связи с книгой мадам де Сталь проблема чтения получает дальнейшее развитие. В отличие от людей, которые попадают под влияние литературного произведения и начинают смотреть на мир как бы через его призму, Леопарди закрепляет за собой право на субъективность рецепции и сохранение собственного взгляда, который в процессе чтения сталкивается с точкой зрения автора того или иного сочинения. Чтение книг в его случае никогда не приводило к появлению новых привязанностей и чувств, несвойственных его натуре. Лишь те, что и так присутствовали в душе поэта, быстрее достигали своего апогея. «Например, в любви, – пишет Леопарди, – отчаяние часто приводило меня к сильному желанию убить себя: оно, несомненно, привело бы меня туда само по себе, и я чувствовал, что это желание исходило из сердца и было моим собственным и родным, а не заимствованным, но в равной степени я, кажется, чувствовал, что оно возникло так быстро потому, что из недавнего чтения “Вертера” я знал, что такого рода любовь и т.д. кончается именно так» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 95]². В этом смысле обращение к сцене самоубийства Са-

¹ «Molti sono che dalla lettura de' romanzi, libri sentimentali ec., o acquistano una falsa sensibilità non avendone, o corrompono quella vera che avevano. Io sempre nemico mortalissimo dell'affettazione, massimamente in tutto quello che spetta agli affetti dell'animo e del cuore, mi sono ben guardato dal contrarre questa sorta d'infermità, e ho sempre cercato di lasciar la natura al tutto libera e spontanea operatrice ec.»

² «Per esempio, nell'amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da se, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo e mio proprio, non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perché dalla lettura recente del Werter sapevo che quel genere di amore ec. finiva così...».

фо по причине неразделенной любви выглядит закономерным следствием чтения романа «Страдания юного Вертера» и связано с собственным пережитым ощущением.

Тем не менее Leopardi интересуют не только характерные для жанра сентиментальной литературы сюжетные повороты, вызывающие в нем сочувствие, но и мысли, высказываемые автором на страницах его сочинения. В «Дневнике размышлений» поэт оставляет еще одну короткую запись по поводу чтения романа Гёте: «Что касается воображения детей по сравнению с поэзией древних, смотри очень верное замечание Вертера в конце письма 50¹» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 86]². Эта реплика, как увидим далее, указывает на то, что Leopardi нашел у Гёте разделяемую им и получившую после Дж. Вико довольно широкое распространение как в интеллектуальной культуре XVIII–XIX вв., так и в письменном наследии Leopardi в частности³ идею о том, что человек изначально рождается естественным и в детстве способен переживать такое же состояние, как у древних. «Детские вымыслы, – определяет поэт в «Рассуждении итальянца о романтической поэзии», – и детское воображение, это вымыслы и воображение древних, а воспоминания о наших ранних годах и наши первые мысли, любить которые и тосковать по которым нас влечет с такой неудержимой силой, – это те воспоминания и мысли, какие будит в нас подражание чистой, нетронутой природе, те, которые может и, на наш взгляд, должен пробуждать в нас поэт, которые и пробуждают в нас древние» [Leopardi, 1978, с. 246]⁴. Именно с именем Вико связывают концепцию, состоящую в том, что каждый отдельный человек проходит те же стадии развития, что и человечество, и именно в этом ключе нужно понимать следующее выска-

¹ В современных изданиях «Страданий юного Вертера» это письмо от 9 мая стоит по счету 53, а нумерация, как правило, отсутствует. Leopardi в данном случае дает ссылку на издание 1796 г., в котором это письмо, вероятно, стоит под указанным номером.

² «Circa le immaginazioni de' fanciulli comparate alla poesia degli antichi, vedi la verissima osservazione di Werther sul fine della lettera 50».

³ Подробнее см.: [Placella, 1978].

⁴ «...le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi» [Leopardi, 1949, p. 481]. Цитата из «Рассуждения итальянца о романтической поэзии» дается в переводе С.А. Ошерова.

зывание Леопарди о себе: «на стихотворном поприще мой дух прошел ту же ступень, что и человеческий дух в целом» [Leopardi, 1957, vol. 1, p. 161]¹.

В упомянутом Леопарди письме из романа Гёте описывается возвращение главного героя домой после продолжительного отсутствия. Места, в которых он провел детство, вызвали «самые неожиданные чувства»². Естественно, что ему захотелось осмотреться вокруг и, «идя пешком, вволю насладиться воспоминаниями»³, которым посвящено дальнейшее повествование. Так, он остановился возле липы, «которая в детстве была целью и пределом» его «прогулок»⁴ и под которой он «часами просиживал»⁵, взглянул на «горный кряж, столько раз бывший средоточием» его «желаний»⁶, прошел вдоль реки, за которой он наблюдал, «мысленно предвосхищая ее путь, рисуя себе всякие чудеса о тех краях, куда она течет, и хотя воображение» его «быстро иссякало», он «стремился всё дальше и, наконец, совсем терялся в созерцании невидимых далей»⁷. Тогда, в далеком прошлом, Вертер хотел попасть в «незнакомый» ему «мир, где чаял найти столько пищи для сердца, столько радостей, насытить и умиротворить» свою «алчу-

¹ «...nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale».

² «...molte sensazioni inaspettate...» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 33]. Здесь и далее цитаты на итальянском языке приводятся в переводе М. Саломе, изданном в 1788 г. К сожалению, доступ к книге 1796 г. нам получить не удалось. Все цитаты на русском языке приводятся по изданию «Страдания юного Вертера» [Гёте, 2001] в переводе Н.Г. Касаткиной. Цитаты из итальянского текста, опубликованного в XVIII в., и русского текста, опубликованного в XXI в., приводятся нами с осторожностью и выдержками, в которых смысловые расхождения практически отсутствуют. Выражаем искреннюю благодарность создателям и кураторам сайта www.ltit.it, воспользовавшись которым, мы смогли ознакомиться с оцифрованным изданием 1788 г.

³ «...per gustare di bel nuovo a piedi ogni antica memoria» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 33].

⁴ «...era stato nella mia fanciullezza meta e confine de' miei passeggi» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 34].

⁵ «Posai dunque sotto a quell'arbore...» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 34].

⁶ «Io mi vedeva dinanzi le montagne, che mille volte avevano formato l'oggetto de' desiderii miei» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 34].

⁷ «...guardando dietro alla corrente, con quale strano pensiero io la seguiva, com'io m'andava immaginando i romanzeschi paesi ch'essa doveva bagnare, come la mia fantasia restava in breve languida, e spostata, mentre ch'io pur cercava di spingerla sempre più oltre, infino a tanto ch'io mi perdeva nell'oscura visione d'una invisibile immensità» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 35].

щую, мятежную душу»¹, «рвался» в представавшие перед ним просторы², «жаждал слиться душой с лесами и долинами, являвшимися» его «взорам в такой заманчивой дымке»³, и вовсе не подозревал, что в будущем вернется в родные края «из дальнего мира с тяжким бременем несбывшихся надежд и разрушенных намерений»⁴ [Гёте, 2001, с. 101–102].

Момент, на который ссылается Леопарди, действительно, обнаруживается ближе к концу письма и представляет собой риторическое восклицание, обращенное к другу: «Вот видишь ли, мой милый, так же ограничены в своем кругозоре и так же счастливы были наши исполины-праотцы!» [Гёте, 2001, с. 102–103]. В итальянском переводе это предложение дается еще более лаконично: «Вот тебе, Друг, верный пример, как чувствовали во времена священной старины (*veneranda antichità*)» (перевод наш. – Д. А.) [Goethe, 1788b, p. 36]⁵. Детское восприятие окружающего мира и в романе Гёте приравнивается к древнему.

Довольно позднее стихотворение под соответствующим названием «Воспоминания» (*Le ricordanze*), датированное августом-сентябрем 1829 г. [Leopardi, 2018, p. 408], представляет собой рефлексии по поводу детских ощущений, характерную и для книги «Страдания юного Вертера». Лирический герой данного текста, подобно юноше из Гётевского романа, погружается в мир дорогих сердцу образов. Например, в предсмертном письме Вертер обращается к возлюбленной Лотте и отдается душой картинам, с которыми были связаны его отношения с ней. Прежде всего, в глаза ему бросается ночное небо, на котором он, когда по вечерам уходил от нее, видел «звезды Большой Медведицы, самого милого из всех созвездий», ведь в те моменты «оно сияло прямо» над ним⁶. Именно оно отложилось в его памяти в качестве «знамения и свя-

¹ «...io desiderava allora d'entrare nello sconosciuto mondo, dove mi lusingava che il mio core trovato avrebbe tutto l'alimento, e tutto il contento di cui mi sentiva spesso abbisognare» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 33].

² «Io mi stava assiso le ore intiere contemplandole coll'ardente brama d'oltrepassarle...» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 34].

³ «...coll'anima volenterosa di smarrirmi per quelle foreste e per que' valloni, che mi si presentavano in sì vago e sì confuso prospecto...» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 34].

⁴ «Dal gran mondo io ritornava ora, ed, oh amico, con quante speranze tronche, con quanti piani annullati!» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 33].

⁵ «Eccoti, Amico, precisamente il modo di sentire della veneranda antichità».

⁶ «Vidi anco il Carro della grand'Orsa, constellazion la più cara; quand'io veniva alla tua porta, quand'io partiva da te la sera, essa mi stava lampeggiando in faccia...» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 125].

щенного символа» его «блаженства»¹ [Гёте, 2001, с. 172]. Созвездие Большой Медведицы² становится отправным пунктом в избранном нами стихотворении:

Медведицы мерцающие звезды
Не думал я, что снова созерцать
Привычно буду вас над отчим садом
И с вами разговаривать из окон
Того приюта, где я жил ребенком
И радостей своих конец увидел.
Ваш и светил, вам равных, вид – какие
В моем сознание образы, какое
Рождал безумье некогда!.. [Леопарди, 1989, с. 101]³

Подобно Вертеру, проводившему часы под любимой липой, лирический герой в детские годы своей жизни «на зеленом дерне / Почти весь вечер проводить любил», «на небо глядя» [Леопарди, 1989, с. 101]⁴. Мотив стремления к таинственному и далекому пейзажу, словно сошедшему с полотен К.Д. Фридриха, – к прекрасным вершинам гор – также повторяется в стихах:

...И сколько мыслей
Огромных, сколько сладких снов внушал мне
Вид моря дальнего и гор лазурных –
Их вижу я отсюда, их когда-то
Мечтал преодолеть я, чтоб достичь
Какого-то таинственного мира,
Таинственного счастья для себя! [Леопарди, 1989, с. 101]⁵

¹ «...sacra testimonianza della mia felicità» [Goethe, 1788b, pt. 2, p. 125].

² Во время Международной научной конференции «Традиция в литературе и искусстве (Вторые Николоукинские чтения)», состоявшейся 5–6 июня 2025 г. в ИНИОН РАН, в докладе Т.Г. Юрченко «“Кошачьи” сонеты Торквато Тассо» было озвучено стихотворение, в котором тоже вводится образ Большой Медведицы. Удивительное совпадение, не столь редкое в мировой литературе, могло бы послужить стимулом к тому, чтобы рассмотреть в отдельной работе функционирование этого образа в различных культурных традициях Европы – не только романтического периода, но и более ранних и поздних.

³ «Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti, / E ragionar con voi dalle finestre / Di questo albergo ove abitai fanciullo, / E delle gioie mie vidi la fine. / Quante immagini un tempo, e quante fole / Creommi nel pensier l'aspetto vostro / E delle luci a voi compagne!..» [Leopardi, 2018, p. 409–410].

⁴ «...allora / Che, tacito, seduto in verde zolla, / Delle sere io solea passar gran parte / Mirando il cielo...» [Leopardi, 2018, p. 410].

⁵ «...E che pensieri immensi, / Che dolci sogni mi spirò la vista / Di quel lontano mar, quei monti azzurri, / Che di qua scopro, e che varcare un giorno / Io mi

Налицо тот же мотив тоски по детскому / древнему взгляду на окружающую действительность, утерянному в процессе взросления и неизбежного формирования собственного духа по лекалам современной культурной среды начала XIX в. Факт обладания им остался только в виде наиболее ранних воспоминаний:

О милые обманы и надежды
Тех первых лет моих; сбиваюсь я
Всегда на разговор о вас; ни бег
Мгновенных лет, ни смена чувств и мыслей
Забуть вас не заставили...

[Леопарди, 1989, с. 103]¹

Надежды же, морально подпитывавшие лирического героя, безвозвратно утрачены («...смерть – / Вот всё, что от былых надежд осталось» [Леопарди, 1989, с. 103–104]²).

В письме от 18 августа книги первой главный герой романа также предается воспоминаниям, но уже философски осмысляет некогда бывшие приятными моменты созерцания природы. В смятение его приводит не только необратимость внутренних изменений, но и бессмысленность существования живых существ, обреченных на гибель без всякой на то причины, в неостановимом и бесцельном потоке времени. Он вопрошает: «Можешь ли ты сказать: “Это есть”, когда всё проходит, когда всё проносится с быстротой урагана, почти никогда не исчерпав все силы своего бытия, смывается потоком и гибнет, увы, разбившись о скалы?»³ [Гёте, 2001, с. 72–73]. Если «старание воскресить те невыразимые чувства», которыми Вертер был полон в прошлом, и «высказать их возвышает»⁴ его душу, «а потом заставляет» «вдвойне ощущать

pensava, arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio!» [Leopardi, 2018, p. 411–412].

¹ «O speranze, speranze; ameni inganni / Della mia prima età! sempre, parlando, / Ritorno a voi; che per andar di tempo, / Per variar d'affetti e di pensieri, / Obbliarvi non so...» [Leopardi, 2018, p. 421].

² «...e che la morte è quello / Che di cotanta speme oggi m'avanza» [Leopardi, 2018, p. 422].

³ «Puoi tu mai dire: questo è: mentre che tutto trapassa, che tutto rapidamente rotola col tempo veloce, sostenendolo di rado tutte le forze unite della esistenza, le quali, ahimè! strascinate sono dal flutto, o sommerse ed infrante contro gli scogli» [Goethe, 1788b, pt. 1, p. 93].

⁴ «...mi dà forza d'esprimerle, questa medesima, elevando l'anima mia sopra le stessa...» [Goethe, 1788b, pt. 1, p. 92].

весь ужас» своего «положения»¹ [Гёте, 2001, с. 72], поскольку его, равно как и эти красочные воспоминания, ждет незавидная судьба – кануть в Лету, то в стихотворении подобным образом к «сладо-сти» блуждания в воспоминаниях примешивается «боль», которую вызывают «о настоящем мысль, тоска пустая, / Грусть по былому и слова “Я был”» [Леопарди, 1989, с. 103]².

В детстве / древности «вещей чудовищная тайна», раскрытая в романе Гёте до мельчайших деталей³ и внушившая страх Вертеру, «нам видится исполненной блаженства» [Леопарди, 1989, с. 103]⁴ и влечет к себе с неудержимой силой неискушенное в

¹ «...fa ch'io senta doppiamente il deplorabile angora della mia presente situazione» [Goethe, 1788b, pt. 1, p. 92].

² «...con dolor sottomenta / Il pensier del presente, un van desio / Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui» [Leopardi, 2018, p. 417–418]. Интересную интертекстальную параллель к этому месту также можно найти в шестнадцатой песни «Ада» Данте: «Però, se campi d'esti luoghi bui / e torni a riveder le belle stelle, / quando ti gioverà dicere “I’ fui”, / fa che di noi a la gente favelle» (Inf., XVI, 82–84) («Да узришь снова красоту светил, / Простясь с неозаренными местами! / Тогда, с отрадой вспомянув: “Я был”, / Скажи другим, что ты выдался с нами!» – *Пер. М.Л. Лозинского*).

³ Ср.: «Нет мгновения, которое не пожирало бы тебя и твоих близких, нет мгновения, когда бы ты не был, пусть против воли, разрушителем! Безобиднейшая прогулка стоит жизни тысячам жалких червячков; один шаг сокрушает постройки, кропотливо возведенные муравьями, и топчет в прах целый мирок. О, нет, не великие, исключительные всемирные бедствия трогают меня, не потопа, смывающие ваши деревни, не землетрясения, поглощающие ваши города: я не могу примириться с разрушительной силой, сокрытой во всей природе и ничего не создавшей такого, что не истребляло бы своего соседа или самого себя. И я мечусь в страхе. Вокруг меня животворящие силы неба и земли. А я не вижу ничего, кроме всепожирающего и всеперемалывающего чудовища» [Гёте, 2001, с. 73] («Non passa punto, che non consumi te stesso, ed i più cari che ti s'avvicinano; non punto, in cui tu distruttore non sia, e il devi; il più innocente sconsiderato passeggio costa la vita a mille e mille poveri vermicelli; un passo stermina l'edifizio della laboriosa formica, ed avvulppa un picciolo mondo in un vergognoso sepolcro. Ah! non son già le grandi, e le stupende calamità del globo, non i rovinosi flutti che terminano le vostre campagne, non i tremuoti che inghiottono le città vostre son le cose che mi commovono, ma quella forza distruggitrice che giace occulta in tutta quanta la natura, che non formò cos'alcuna la quale non distrugga se stessa e ciò che tocca, questo, questo mi rode il core lentamente. In tal guisa ansante e tremebondo, attorniato dal cielo, dalla terra, e da tutti gli esseri semoventi, non so pur veder altro che uno spaventevole mostro, ch'eternamente ingoia, e che vomita eternamente» [Goethe, 1788b, pt. 1, p. 93–94]. В итальянском тексте видно усиление эмоциональности, подтверждающее мнение Д. Бьяджи о приноровлении перевода романа к сентименталистской литературе).

⁴ «...l'acerbo, indegno / Mistero delle cose a noi si mostra / Pien di dolcezza...» [Leopardi, 2018, p. 419–420].

науках и философии, наивное детское / древнее сознание, не замечающее столь стремительной проходчивости (термин Е.А. Боратынского) нашей жизни. И в романе, и в поэтическом тексте подчеркивается амбивалентность процесса воспоминания¹.

Переключка со «Страданиями юного Вертера» обнаруживается явно², разница заметна лишь в акцентах, которые Леопарди расставляет по-своему. Возлюбленная (так наз. Нерина³) в тексте Леопарди, в отличие от Лотты в романе Гёте, уже ушла из жизни. В заключительных строках стихотворения постулируется неизбывность страдания от потери любимого человека. Сохранившиеся в памяти моменты общения с ним вместо того, чтобы приносить утешение, начинают причинять боль:

...Ты
Прошла, мой вечный вздох, прошла: и стало
Всех грез прелестных спутником, всех чувств,
Всех сладких и глухих движений сердца
Жестокое воспоминанье это

[Леопарди, 1989, с. 106]⁴

В итоге мотив памяти в творчестве Леопарди, отчасти имея истоком роман Гёте, преломляется иначе: даже воспоминание больше не может приносить удовольствие, поскольку то, к чему были устремлены помыслы лирического героя, не просто недоступно, а в принципе прекратило существовать, было изъято из вечно переменчивого и не поддающегося разумению бытия: поэтический сюжет по сравнению с романным становится более трагическим. Память об удовольствии перестает служить утешением в скорбном мире.

Рецепция Леопарди произведений современной литературы, как выясняется, характеризуется обращением к древнему, первоначальному, детскому состоянию человека, умевшего испытывать самые глубокие чувства, которые с течением времени утрачиваются и остаются в виде поначалу сладостных, затем болезненных об-

¹ Замечательное сопоставление романного героя Гёте и лирического героя Леопарди дал Л. Блазуччи в: [Blasucci, 2017, p. 44–51].

² Об указанных нами и иных параллелях между текстами см.: [Massano, 1964, p. 415–420].

³ По поводу образа Нерины см.: [Camilletti, 2010].

⁴ «...Ahi tu passasti, eterno / Sospiro mio: passasti: e fia compagna / D'ogni mio vago immaginar, di tutti / I miei teneri sensi, i tristi e cari / Moti del cor, la rimembranza acerba» [Leopardi, 2018, p. 432–433].

разов, воскрешаемых в памяти. При особом отношении к классическим античным и итальянским авторам Леопарди усвоил в процессе чтения мадам де Сталь и Гёте особенности романтической литературы, воплотившиеся, как было показано, в личном творчестве поэта, среди которых автобиографичность, обращение к древности и детству как к свидетельствам естественного человеческого состояния и запечатление в поэтическом тексте искреннего чувства (через трансмузыкальную топику и мотив памяти), необходимого для воздействия художественного произведения на читателя.

Список литературы

Аникст А.А. О жизни и творчестве Жермены де Сталь // *Сталь А.Л.Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / вступ. статья А.А. Аникста ; пер. с франц. В.А. Мильчиной. – Москва : Искусство, 1989. – С. 7–34. – (История эстетики в памятниках и документах).

Арефьев Д.А. «Vedi il mio discorso sui romantici» : классицизм и романтизм в сознании Дж. Леопарди и ранняя литературная теория в его «Дневнике размышлений» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 1. – С. 9–27. – DOI: 10.31249/lit/2025.01.01

Гёте И.В. Страдания юного Вертера / изд. подгот. Г.В. Стадников. – Москва : Наука, 2001. – 251 с. – (Литературные памятники).

Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / отв. ред. А.В. Федоров. – Ленинград : Наука, 1985. – 299 с.

Леопарди Дж. Избранные произведения / сост. и вступ. ст. Н.Б. Томашевского ; коммент. Н.Б. Томашевского и С.А. Ошерова. – Москва : Художественная литература, 1989. – 302 с.

Леопарди Дж. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли / общ. ред., сост. и вступ. ст. Е.Ю. Сапрыкиной. – Москва : Республика, 2000. – 448 с.

Леопарди Дж. Этика и эстетика / пер. с итал., сост. и коммент. С.А. Ошерова ; предисл. Б.Г. Реизова. – Москва : Искусство, 1978. – 470 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

Махов А.Е. Реальность романтизма : очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. – Тула : Аквариус, 2017. – 305 с.

Махов А.Е. Musica literaria : идея словесной музыки в европейской поэтике. – Москва : Intrada, 2005. – 223 с.

Рубинчик О.Е. Анна Ахматова и ее соавторы за работой над переводами // Сибирский филологический журнал. – 2024. – № 4. – С. 112–125. – DOI: 10.17223/18137083/89/9

Сапрыкина Е.Ю. Леопарди и Петрарка // Франческо Петрарка и европейская культура / отв. ред. Л.М. Брагина ; науч. совет РАН «История мировой культуры». – Москва : Наука, 2007. – С. 191–201.

Сталь А.Л.Ж. де. Коринна, или Италия / изд. подгот. М.Н. Черневич. – Москва : Наука, 1969. – 436 с. – (Литературные памятники).

Томашевский Н.Б. От классицизма к романтизму // Томашевский Н.Б. Традиция и новизна : заметки о литературе Италии и Испании. – Москва : Художественная литература, 1981. – С. 98–140.

Тюпа В.И. Два крыла художественного письма // *Studia litterarum*. – 2023. – Т. 8, № 1. – С. 10–45. – DOI: 10.22455/2500-4247-2023-8-1-10-45

Шетер И. Романтизм. Предыстория и периодизация // Европейский романтизм / отв. ред. И. Неупокоева и И. Шетер ; Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР, Институт литературоведения Венгерской академии наук. – Москва : Наука, 1973. – С. 51–89.

Benucci E. La biblioteca di palazzo Leopardi a Recanati // *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento : atti del Convegno nazionale di studio* (Perugia, Palazzo Sorbello, 29–30 giugno 2001) / a cura di Gianfranco Tortorelli. – Bologna : Pendragon, 2002. – P. 158–204.

Biagi D. Il caso *Werther-Ortis*. Le manipolazioni della cornice nelle prime traduzioni italiane // *Studi germanici*. – 2015. – N 7. – P. 143–162.

Biagi D. ‘Mirate e giudicate’. Il problema del narratore nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani // *Tra Weltliteratur e parole bugiarde : sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano* / a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli. – Padova : Padova univ. press, 2021. – P. 127–144.

Bigi E. La genesi del *Canto notturno* ad altri studi su Leopardi. – Palermo : Manfredi, 1967. – 214 p.

Biral B. La lettera allo Stella sul Petrarca (13 settembre 1826) // Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento : atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1976). – Firenze : Leo S. Olschki, 1978. – P. 389–398.

Blasucci L. Infinito mentale e realtà cosmica nella poesia leopardiana // *Interminati spazi : Leopardi e L'infinito* / a cura di Alberto Folini. – Roma : Donzelli, 2021. – P. 13–22.

Blasucci L. La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane. – Bologna : Il Mulino, 2017. – 212 p.

Bobbio A.A. Bernardin de Saint-Pierre, *Werther* e l'origine dell'idillio leopardiano // Leopardi e il Settecento : atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1962). – Firenze : Leo S. Olschki, 1964. – P. 175–222.

Bonifazi N. L'immagine della morte dai *Trionfi* petrarcheschi al *Sogno* leopardiano // Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento : atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1976). – Firenze : Leo S. Olschki, 1978. – P. 399–418.

Bonora E. Leopardi e Petrarca // Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento : atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1976). – Firenze : Leo S. Olschki, 1978. – P. 91–150.

Cadioli A. Leopardi editore delle *Rime di Petrarca* // *Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco : studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso* / a cura di E.R. Barbieri, M. Giola, D. Piccini. – Pisa : ETS, 2019. – P. 441–452.

Cadioli A. La punteggiatura delle *Rime di Petrarca* secondo Leopardi // Per Enrico Fenzi : saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni. – Firenze : Le Lettere, 2020. – P. 543–550.

***Джакомо Leopardi – читатель (пред)романтической литературы:
к вопросу о рецепции романов «Коринна, или Италия»...***

Camilletti F. Il passo di Nerina : memoria, storia e formule di pathos nelle *Ricordanze* // *Italianistica* : rivista di letteratura italiana. – 2010. – Vol. 39, N 2. – P. 41–66.

Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati // *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province delle Marche*. – Ancona : Morelli, 1899. – Vol. 4. – 447 p.

Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati, (1847–1899) / a cura di Andrea Campana. – Firenze : Leo S. Olschki, 2011. – 313 p.

Consoli D. Leopardi e Dante // *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento* : atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1976). – Firenze : Leo S. Olschki, 1978. – P. 39–90.

Corti M. 'Entro dipinta gabbia' : tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809–1810 di Giacomo Leopardi. – Milano : Bompiani, 1972. – 532 p.

Damiani R. Leopardi e Madame de Staël // *Lettere italiane*. – 1993. – Vol. 45, N 4. – P. 538–561.

Figurelli F. Leopardi e il classicismo // *Leopardi e l'Ottocento* : atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1–4 ottobre 1967). – Firenze : Leo S. Olschki, 1970. – P. 277–310.

Filicaia C.G. da. La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni // *La modernità letteraria*. – 2013. – N 6. – P. 91–100.

[*Goethe J.W. von.*] Werther. Opera di sentimento del dottor Goethe celebre scrittore tedesco / Tradotta da Gaetano Grassi milanese. Coll'aggiunta di un'apologia in favore dell'opera medesima. – Poschiavo : Giuseppe Ambrosioni, 1782. – 210 p.

[*Goethe J.W. von.*] Gli affanni del giovane Werther / dall'originale tedesco ; Tradotti in lingua toscana, da Corrado Ludger. – Londra : Per T. Hookham, 1788a. – Parte prima. – 160 p. ; Parte seconda. – 179 p.

[*Goethe J.W. von.*] Werther, opera originale tedesca del celebre signor Goethe / Trasportata in italiano dal D.M.S. – Venezia : Giuseppe Rosa, 1788b. – Parte prima. – 108 p. ; Parte seconda. – 132 p.

[*Goethe J.W. von.*] Werther, opera originale tedesca del celebre signor Goethe : in 2 vol. / Trasportata in italiano dal D.M.S. – Venezia : Giacomo Storti, 1796.

La Penna A. Leopardi fra Virgilio e Orazio // *Leopardi e il mondo antico* : atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22–25 settembre 1980). – Firenze : Leo S. Olschki, 1982. – P. 149–210.

Leopardi e il mondo antico : atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22–25 settembre 1980). – Firenze : Leo S. Olschki, 1982. – 666 p.

Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento : atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1976). – Firenze : Leo S. Olschki, 1978. – 852 p.

Leopardi e l'Ottocento : atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1–4 ottobre 1967). – Firenze : Leo S. Olschki, 1970. – 660 p.

Leopardi e il Settecento : atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1962). – Firenze : Leo S. Olschki, 1964. – 541 p.

Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi : atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26–28 settembre 2012) / a cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. – Firenze : Leo S. Olschki, 2016. – 508 p.

Leopardi G. Canti / Introduzione di Franco Gavazzeni e note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi. – 10-a ed. – Milano : BUR, 2018. – 724 p. (Grandi classici BUR).

Leopardi G. Le poesie e le prose : pensieri, discorsi e saggi. – 3-a ed. – Milano : Arnoldo Mondadori, 1949. – Vol. 2. – 1266 p.

Leopardi G. Zibaldone di pensieri. – 5-a ed. – Milano : Arnoldo Mondadori, 1957. – Vol. 1. – 1630 p. ; Vol. 2. – 1672 p.

Luzi M. Dante e Leopardi, o della modernità / a cura di Stefano Verdino. – Roma : Editori Riuniti, 1992. – 152 p.

Massano R. Werther, Ortis e Corinne in Leopardi (Filigrana dei *Canti*) // Leopardi e il Settecento : atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1962). – Firenze : Leo S. Olschki, 1964. – P. 415–435.

Natale M. Qualche appunto sulla fortuna italiana del *Werther* // I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo : atti del XVIII Congresso dell'AdI – Associazione degli italianisti (Padova, 10–13 settembre 2014) / a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon. – Roma : AdI editore, 2016. – URL: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/NATALE.pdf> (date of access: 22.08.2025).

The Oxford handbook of European Romanticism / Ed. by Paul Hamilton. – New York : Oxford univ. press, 2016. – 838 p.

[*Petrarca F.*] Rime di Francesco Petrarca : in 2 vol. / colla interpretazione composta dal Conte Giacomo Leopardi – Milano : Stella, 1826. – 972 p.

Placella V. Leopardi e Vico // Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento : atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1976). – Firenze : Leo S. Olschki, 1978. – P. 731–757.

Portier L. Lo spirito della traduzione in Giacomo Leopardi rispetto all'Ottocento // Leopardi e l'Ottocento : atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1–4 ottobre 1967). – Firenze : Leo S. Olschki, 1970. – P. 551–557.

Priore R. Una biografia dello *Zibaldone* : le prime cento pagine (1817–1820) / Prefazione di Paola Italia. – Milano ; Udine : Mimesis, 2024. – 345 p.

Ruggieri R.M. Sinonimia e parafrasi nel commento leopardiano al *Canzoniere* di Petrarca // Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento : atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13–16 settembre 1976). – Firenze : Leo S. Olschki, 1978. – P. 759–770.

Scafoglio G. 'Only a poet can translate true poetry' : the translation of *Aeneid* 2 by Giacomo Leopardi // Virgil and his Translators / ed. By Susanna Braund and Zara Martirosova Torlone. – New York : Oxford univ. press, 2018. – P. 305–317.

Sisto M. Michiel Salom traduttore : Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni // Tra Weltliteratur e parole bugiarde : sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano / a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli. – Padova : Padova univ. press, 2021. – P. 89–109.

Sole A. Ancora sulla traduzione leopardiana del secondo libro dell'*Eneide* // Foscolo e Leopardi fra coscienza dell'antico e rimpianto del moderno. – Napoli : Federico e Ardia, 1990. – P. 179–205.

***Джакомо Леопарди – читатель (пред)романтической литературы:
к вопросу о рецепции романов «Коринна, или Италия»...***

Sole A. La traduzione leopardiana del primo libro dell'*Odissea* // Leopardi e il mondo antico : atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22–25 settembre 1980). – Firenze : Leo S. Olschki, 1982. – P. 591–605.

Staël A.L.G. de. Corinne, ou l'Italie : in 2 vol. – 5-e édition, revue et corrigée. – Paris : Nicolle, 1812.

Stoyanova S. Chapter twelve : Giacomo Leopardi on the act of reading : the boredom of pastime reading, the cognitive block of studious reading, and the release of agency from instrumental intentionality // Mapping Leopardi : poetic and philosophical intersections / ed. by E. Cervato, M. Epstein, G. Santi, S. Wright. – Newcastle upon Tyne : Cambridge scholars publishing, 2019. – P. 285–310.

Vallana F. Virgilian Heroism(s) in Giacomo Leopardi's *All'Italia* // International journal of the classical tradition. – 2025. – Vol. 32, N 2. – P. 121–141. – DOI: 10.1007/s12138-024-00691-z

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2026.02.08

ВОРОБЬЕВ Р.С.¹ ТЕМА ОСВОЕНИЯ НОВЫХ ЗЕМЕЛЬ РУССКИМИ ПЕРВОПРОХОДЦАМИ В РОМАНЕ Н.П. ЗАДОРНОВА «АМУР-БАТЮШКА»[©]

Аннотация. В статье исследуется тема освоения новых земель Дальнего Востока русскими первопроходцами в романе Н.П. Задорнова «Амур-батюшка» через призму проблемы сохранения национальной идентичности и межнационального взаимодействия при рассмотрении отличительных черт русской и автохтонной культурной парадигм (категориальных смыслов русских и автохтонов, их мировоззренческих универсалий, образцов операций, религиозно-мифологических знаковых систем, лингвокультурных маркеров и проч.). Роман «Амур-батюшка» – своего рода описательное исследование, представляющее репрезентацию символов модернизации этнокультур, которые являются демаркаторами между «своим» и «чужим» в безостановочном процессе трансформации этнокультурной идентичности как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. Впервые предпринята попытка проанализировать именно взаимовлияние культурных парадигм русских крестьян и автохтонов: в прежних исследованиях романа Задорнова акцент смещался на влияние русских на представителей коренных народов.

Ключевые слова: Н.П. Задорнов; освоение; национальная идентичность; межнациональное взаимодействие; межкультурный диалог.

¹ **Воробьев Руслан Сергеевич** – аспирант филологического факультета Тверского государственного университета; ORCID: 0009-0001-0032-8394; russparrowvorobiev@yandex.ru

© Воробьев Р.С., 2026

Для цитирования: Воробьев Р.С. Тема освоения новых земель русскими первопроходцами в романе Н.П. Задорнова «Амур-батюшка» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 136–150. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.08

Поступила: 12.08.2025

Принята к печати: 03.03.2026

VOROBYEV R.S.¹ The theme of the development of new lands by Russian pioneers in N.P. Zadornov's novel *Amur Saga*[©]

Abstract. This article examines the theme of the development of new lands in the Far East by Russian pioneers in N.P. Zadornov's novel *Amur Saga* through the prism of national identity preservation and interethnic interaction, while considering the distinctive features of the Russian and indigenous cultural paradigms (categorical meanings of Russians and indigenous people, their worldview universals, patterns of operations, religious and mythological sign systems, linguistic and cultural markers, etc.). *Amur Saga* is presented as a descriptive study that presents a representation of the symbols of the modernization of ethnocultures, which serve as demarcators between “us” and “them” in the ongoing process of transformation of ethnocultural identity at both the individual and collective levels. For the first time, an attempt is made to analyse the interplay of cultural paradigms between Russian peasants and indigenous peoples, whereas previous research on Zadornov's novel focused primarily on the unilateral influence of Russians on indigenous populations.

Keywords: N.P. Zadornov; development; national identity; interethnic interaction; intercultural dialogue.

To cite this article: Vorobyev, Ruslan S. “The theme of the development of new lands by Russian pioneers in N.P. Zadornov's novel *Amur Saga*”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 136–150 DOI: 10.31249/lit/2026.02.08 (In Russian)

Received: 12.08.2025

Accepted: 03.03.2026

Тема освоения новых земель в романе Н.П. Задорнова «Амур-батюшка» (1941–1946) в рамках многоаспектного изучения

¹ **Vorobyev Ruslan Sergeevich** – Postgraduate Student at the Faculty of Philology, Tver State University; ORCID: 0009-0001-0032-8394; russsparrowvorobiev@yandex.ru

© Vorobyev R.S., 2026

произведения с той или иной долей внимания поднималась многими исследователями творчества писателя: например, М.И. Зориным [Зорин, 1960, с. 33–64], И.П. Печенкиным [Печенкин, 1975, с. 49–91], А. Гвоздевой [Гвоздева, 1984, с. 30–44], С.Ф. Крившенко [Крившенко, 1991, с. 280–333], Г.В. Гузенко [Гузенко, 1999, с. 23–25], Д.А. Горчевой и Е.К. Лукьяновой [Горчева, Лукьянова, 2023], – однако через призму проблемы сохранения национальной идентичности и межнационального взаимодействия она рассматривалась только М.И. Зориным, А. Гвоздевой и С.Ф. Крившенко (из вышеназванных), и то как бы между прочим. Исследователи не останавливались на этом вопросе, лишь вскользь утверждая, что освоение Дальнего Востока в повествовании имеет под собой крепкий фундамент в виде успешных (не сразу – впоследствии) социальных контактов с коренными народами. Более основательными в этом плане можно считать выводы Г.А. Шушариной [Шушарина, 2023], касающиеся трансформации этнокультурной идентичности в романе. Отличающееся надежным теоретическим обоснованием выявленных особенностей, данное исследование, правда, охватывает лишь некоторые аспекты интересующей нас проблемы. Также стоит отметить, что перечисленные исследователи разрабатывали вопрос главным образом с позиции влияния русских крестьян на автохтонов, не придавая должного значения воплощенным автором процессам влияния коренных народов на русских крестьян. Мы же предпринимаем попытку рассмотреть данную тему именно с ракурса взаимовлияния. В данной статье актуализируются выводы исследователей, уже затрагивавших тему (М.И. Зорина, А. Гвоздевой, С.Ф. Крившенко, Г.А. Шушариной), и делаются новые в связи с изучением ранее не исследованных отличительных черт двух культурных парадигм, отразившихся в романе (к этим чертам мы относим категориальные смыслы русских и автохтонов, их мировоззренческие универсалии, образцы операций и религиозно-мифологические знаковые системы).

Если мы не учитываем комплекс определенных физических воздействий на внеположные субъекту объекты, результатами которого служат вырубленный лес, вспаханная земля, построенные избы, возвращенные сельскохозяйственные культуры и т. п., то освоение новых земель – это еще и процесс, подразумевающий качественное изменение сознания осваивающего под влиянием внешних факторов, основанных на специфике климатических условий, отсюда – бессознательное преобразование культурного дискурса (быт – часть культуры), носителем которого является осваиваю-

ций. В данном же случае этот процессотягощен (и в то же время обогащен) рядом социальных процессов по причине того, что осваиваемые земли нельзя назвать *a priori* «новыми»: они уже были освоены автохтонами Дальнего Востока. Культура осваивающего, будь то русский крестьянин, оказавшийся в пространстве нанайской культурной парадигмы, или нанец, столкнувшийся с русской культурной парадигмой, предстает как «специфический способ адаптации к природному и социальному окружению» [Малыгина, 2005, с. 13]. (Однако здесь стоит уточнить, что при опоре на одно из значений глагола «осваивать», которое подразумевает под собой включение в круг хозяйственной деятельности, например, целинных земель [Большой толковый словарь ... , 2000, с. 728], можно сделать вывод, что русские крестьяне действительно освоили территорию Дальнего Востока, т.к. до их переселения в эти места местные народы не занимались сельским хозяйством.)

Героям романа «Амур-батюшка» Н.П. Задорнова скитальцы «рассказывали <...>, как в Сибири живут крестьяне, какие там уголья, земли, богатые рыбой реки, сколько зверей водится в дремучих сибирских лесах. <...> Всё же по рассказам их выходило, что хоть сами они и ушли почему-то из Сибири, но сторона там богатая, земли много, а жить на ней некому» [Задорнов, 2023, с. 14]. Сибирь и Дальний Восток у крестьян-переселенцев ассоциируются, с одной стороны, с физической и духовной свободой, с другой – с лучшей (в материальном плане) жизнью. Однако по прибытии на Дальний Восток они обнаруживают, что пространство придется делить с автохтонами этих земель. В соответствии с этнографическими исследованиями, сближение этносов происходит в несколько этапов. Сперва запускается процесс целенаправленной ориентации на «свое» / «чужое» в социокультурном пространстве путем самопрезентации личности, в частности в рамках коммуникативного поведения [Енина, 2016, с. 159], затем наступает этап взаимного отторжения, что проиллюстрировано в романе несколькими ситуациями (например, когда Егор Кузнецов набросился с колом на нанайских рыбаков, которые рыбачили возле его берега и по незнанию брали заготовленное им сено, отобрал у них невод, прогнал их [Задорнов, 2023, с. 93–96], после чего нанайцы с настороженностью стали относиться к русским крестьянам), далее проявляются процессы консолидации, постепенного разрушения «границ» между этносами, аккультурации малых этнических групп (в первую очередь данный процесс характеризуется сильным распространением языка русских переселенцев) и, конечно

же, ассимиляции [Кузеев, Бабенко, 1985, с. 17–20]. Все обозначенные этапы нашли отражение в произведении Задорнова (некоторые из них мы рассмотрим подробно). Происходит освоение не только в привычном для нас значении этого слова: рубка леса, строительство поселений, вспашка земли, растениеводство, сбор урожая, рыбалка, охота и проч., – но и в смысле культурного взаимодействия, межкультурного диалога (и, как следствие, взаимообогащения, взаимопроникновения культур) с коренными народами: нанайцами, нивхами, ульчами, удэгейцами и др. Показан процесс преобразования с обеих сторон (обогащения новым содержанием) категориальных смыслов в сфере социальных отношений: главным образом смыслов категорий «я», «другие», «вера», «труд», «справедливость» и «свобода», фиксирующих общие признаки субъекта деятельности. Тем самым разворачивается перестройка надбиологической программы личности [Стёпин, 2006, с. 214–215]. Освоение русскими крестьянами земель происходит посредством усвоения ими автохтонных мифов, вытекающих из концептуализации малыми народами действительности, перенимания их опыта и обычаев, использования их орудий труда, предметов обихода, одежды для повышения естественной резистентности организма в суровых природных условиях, а также включения в свою речь лингвокультурных маркеров и некоторых аспектов языковой картины мира этих самых малых народов [Шаронова, Лоскутова, 2019; Шаталова, 2022]. С той и другой стороны происходит трансформация этнокультурной идентичности, ее завершающим этапом становится ассимиляция, «при которой полностью или почти полностью утрачиваются этноязыковые и этнокультурные признаки материнского этноса» [Кузеев, Бабенко, 1985, с. 20] (например, этот процесс выражен в сюжетных ветках, связанных с активной интеграцией в российское общество Ангги и Дельдики, о которых будет сказано далее).

Важно подчеркнуть, что как таковой целостный образ этнокультурной идентичности в произведении не представлен [Шушарина, 2023, с. 121], однако конструкт этой самой идентичности, по сути, складывается из многочисленных этнографических сведений: топонимической и антропонимической систем, демаркации мышления (и его динамики) и языкового сознания героев и второстепенных персонажей, в особенности представителей коренных народов, употребления ими в речи культурно маркированной лексики, в транслировании их мировоззренческих универсалий, систематизирующих и аккумулирующих накапливаемый веками

опыт, и уточнении специфики габитуса: совокупности предметов обихода (утвари), одежды, продуктов деятельности, системы верований, анимизма, тотемизма, культурных практик и моральных установок, образцов операций, родовых отношений, традиций, обычаев, подчеркивании ослабления позиций шаманизма, методов и орудий труда, используемых в традиционных видах хозяйства (охоте и рыболовстве), особенностей ведения домашнего хозяйства, даже климатических условий, влияющих, несомненно, на особенности культурного дискурса каждого народа, и проч.

Вернемся к культурному взаимообогащению. Промежуточный результат движения этих естественных, закономерных преобразований на бытовом и духовном уровнях мы обнаруживаем в раскрытии образов Ивана Карповича Бердышова – старосёла, старожила – и его жены нанайки Анги, которую он называет Анной. Благодаря укоренившимся в Бердышове местным представлениям о домоводстве, рыбалке, охоте и проч. он оказывается культурным транслятором и проводником крестьян в специфику жизни коренных народов, в их бесценный для переселенцев, впервые оказавшихся в столь суровых природных условиях, опыт.

Он угощает гостей ханшином, который местные покупают у китайского купца Гао Да-пу, сушит медвежью желчь (это у них лекарство такое), дает нанайский совет мужикам «пороть медведя рогатиной, а ещё лучше ножом» [Задорнов, 2023, с. 102], по следам от зубов на рыбьей голове определяет, что «лиса рыбачила» [Задорнов, 2023, с. 103], просит крестьян принести ему медвежьи кости – те, по нанайскому поверью, следует закоптить и отнести в тайгу, потому что «этим <...> [медведь. – *Р. В.*] как бы отпускается обратно, чтобы ещё раз нагулял мяса и приходил опять» [Задорнов, 2023, с. 107], подсказывает, как охотиться на соболя, и т. д. Часто в его речи проскальзывают слова: «гольды говорят» [Задорнов, 2023, с. 102], «гольды думают» [Задорнов, 2023, с. 187] и проч. Гольды – это устаревшее название нанайцев [Ожегов, Шведова, 1996, с. 133].

Анга советует крестьянкам собирать кедровые шишки ради орехов, щелканье которых в зимние вечера оказывается для них и их детей приятным времяпрепровождением. Сама она учится у переселенек печь пироги с ягодами и калачи («раньше, кроме пресных лепёшек, делать ничего не умела» [Задорнов, 2023, с. 100]), показывает им, где растёт дикий виноград, познаёт мыло, учится говорить по-русски, причем успешно, доить корову, возвращать сельскохозяйственные культуры (коренные народы до

прибытия переселенцев занимались только собирательством, охотой и рыбалкой)... Всё это связано с ее стремлением «поскорей стать русской, чтобы Иван не стыдился её» [Задорнов, 2023, с. 100]. В пятой главе первой книги, в рассказе о Бердышове, мы узнаем, что она крещеная [Задорнов, 2023, с. 43]. (Также, помимо Анги, по крайней мере, крещеные Айдамбо (при крещении – Алексей) [Задорнов, 2023, с. 490] и Дельдика [Задорнов, 2023, с. 655–656].)

Называя Ангу Анной, Бердышов, помимо того, что выделяет ее как крещеного человека (имя Анна наверняка было дано ей при крещении), т.е. определяет ее православной русской, еще и разрушает религиозно-мифологический знак-стереотип, укоренившийся в нанайской культуре и обрётший, по Г. Фреге [Фреге, 2000, с. 230–246], сигнификат (смысл) при ссылке на материальный предмет (денотат) – ангу́ (мешкообразную сеть для подлёдного лова рыбы): «Чудилы эти гольды, девку “сеткой” назвали... Я спросил как-то Григория [отца Анги. – Р. В.]: “Ты пошто её так назвал?” – “Как же? – говорит, – пусть сеткой зовётся, чтобы счастье ей ловилось”» [Задорнов, 2023, с. 162]. Показательно в связи с вышесказанным и то, что уже в тринадцатой главе первой книги Егор Кузнецов, до этого с недоверием относившийся к Анге, произносит: «Крещёная она – значит, наша» [Задорнов, 2023, с. 117].

Другие автохтоны также выполняют свою роль в процессе культурного взаимовлияния. Улугу и Дандачуй интересуются у Бердышова, как и зачем разводят скот, доят коров [Задорнов, 2023, с. 194]. Во второй книге романа одной из показательных сюжетных линий оказывается вовлечение Улугу (нередко – с его внутренним непринятием) в хозяйственно-трудовую деятельность русского крестьянства: под покровительством Кузнецова он решается разбить огород, хотя и знает, что «если возьмётся за лопату, то не только собакам негде будет бегать, но с этого начнутся разные перемены в жизни» [Задорнов, 2023, с. 413], хотя и жаль ему вспахивать землю предков, на которой «во множестве были и щёпочки, и тряпочки, и кости зверей и рыб, и собачья шерсть – все следы жизни» [Задорнов, 2023, с. 413], после с удовлетворением от тяжелого труда думает, что теперь у него будут свои «морковь, капуста, тыква» [Задорнов, 2023, с. 414]; под конец романа он ходит к Егору на ветряную мельницу смотреть, как размалываются в муку зёрна, несмотря на то что «и в пароходе, и в мельнице, и в магазинном ружье» [Задорнов, 1965, с. 663] он видит духов, нечистую силу.

К объектам авторского внимания относятся также поверья, особенности верований и шаманизма коренных народов. Это выражено, например, в словах Ивана Бердышова: «– Все черти тут при гольдах живут, – смеялся он, – у них этих чертей беда, шибко много, а при русских чертей нету. Поразговаривай-ка с Ангой, она их всех знает, где какой» [Задорнов, 2023, с. 137]. Ключевое здесь: «при русских чертей нету» [Задорнов, 2023, с. 137]. Как мы указывали ранее, сквозным мотивом романа является взаимовлияние культурных кодов русских и автохтонов, которое, в свою очередь, основывается на процессах, заключенных в общем движении народов (русских, нанайцев, нивхов, удэгейцев и проч.) к содружеству, взаимопомощи, коллективному труду во благо друг друга, «рождению братства малочисленных народов Амура с русским народом» [Крившенко, 1991, с. 285].

Особенности верований коренных народов во многом сосредоточены на идее существования чертей (злых духов), которые способны овладевать людьми, заражать их болезнями, сводить с ума, заставлять воровать и даже убивать. Чтобы этого не происходило, нужно вполголоса читать молитвы и / или рассказывать сказки чертям, а также, несомненно, приносить им щедрые дары. Некоторые, правда, не соглашаются с этими суевериями. Например, нанец Савоська в восемнадцатой главе первой книги говорит, что никаких чертей в тайге нет, он сам в них не верит, что верящие в чертей люди – трусы, надеющиеся во время охоты на некие силы, а не на себя [Задорнов, 1965, с. 141] (в одной из поздних редакций эти слова уже отсутствуют: Савоська показан энозиофобом – человеком, боящимся согрешить перед высшими силами, отчего он настоятельно рекомендует молиться, рассказывать сказки и приносить дары чертям [Задорнов, 2023, с. 178–179]). В главе двадцать четвертой второй книги изображено, как Бердышов изгоняет черта из больного человека в соломенное чучело, в которое после этого трижды стреляет из револьвера [Задорнов, 2023, с. 525]. Силин в сорок второй главе второй книги уверяет Улугу, что не бубен, а колокол всех чертей – и русских, и нанайских – отгоняет, что после колокольного звона «стало почище <...> на озере» [Задорнов, 2023, с. 684]; это, однако, задевает Улугу, который сравнивает, «как шли дела с чертями раньше и как теперь» [Задорнов, 2023, с. 684]. Религиозно-мифологическая знаковая система автохтонов в рамках романного повествования не отмирает и полностью не заменяется на другую – она претерпевает ряд трансформаций в процессе сближения представителей корен-

ных народов с русскими крестьянами, в том числе, пользуясь терминологией Г. Фреге [Фреге, 2000, с. 230–246], на уровне сигнификата (смысла), более того, обогащается денотатами (значениями): колоколом (описанная выше сцена), иконами (в пятой главе второй книги говорится, что в доме Удоги уже висят иконы, там же Талака размышляет о том, что в своем будущем доме повесит икону [Задорнов, 2023, с. 348], а в тридцать седьмой главе второй книги Анга перед свадьбой Дельдики «благословила её иконой» [Задорнов, 2023, с. 655]). Как отметила А. Гвоздева, обстоятельства новой, совместной жизни каждого участвующего в романном повествовании народа развертываются постепенно, не сразу, через преодоление ряда коллизий, через длительное (приблизительно в три года) принятие измененных условий существования [Гвоздева, 1984, с. 33–34], при этом сближение народов оказывается в конечном итоге незавершенным (предполагается, что на это уйдут десятилетия).

Крестьяне в определенном смысле перенимают элементы вещного мира (здесь мы по большей части говорим о промысловой лексике [Шаронова, Лоскутова, 2019, с. 134]), связанного с образом жизни коренных народов, тем самым приобщаясь к автохтонным концептам мировосприятия, что обуславливает трансформацию их этнокультурной идентичности. Они используют гёду (копье для охоты на крупных животных), ангу (мешкообразную сеть для подлёдного лова рыбы), нарты (узкие длинные сани с деревянным настилом), балбёры (поплавки рыболовной сети или невода, изготавливаемые из коры черного тополя), нырילו (длинный шест с крюком или петлёй на конце, используемый при ловле рыбы), унты (разновидность меховой обуви), оморо́чку (выдолбленную из дерева или берестяную лодку, обычно с острым носом и острой кормой), лук, различные петли для охоты и т.д. Однажды Бердышов в разговоре с русскими крестьянами упоминает нокту:

«... – Траву-то нокту знаете?

– Как же! <...> Такое-то богатство! Ноги в траву закручивать!

– Такая, как осока, растёт на опушке. Её сушить да мягчить, говорят гольды, потом хоть спи на морозе – ноги не мёрзнут» [Задорнов, 2023, с. 318].

На протяжении всего произведения, в описаниях жизни нанайцев и представителей иных народов, встречаются культурно-бытовые маркеры: помимо ранее обозначенных предметов, это, например, муэнь – музыкальный инструмент, каша с сушеной ке-

товой икрой, халаты из «кетовой кожи» [Задорнов, 2023, с. 143], признаки законодательной системы, в которых сохраняются отголоски родовых отношений и сильных бытовых представлений («ещё никогда не бывало, чтобы охотник у охотника взял добычу. За это у гольдов суд. Выкуп берут с вора: котлы, халаты, ружьё» [Задорнов, 2023, с. 203]); медведь для коренных народов – хозяин тайги, само слово «медведь», по обычаю, произносить нельзя; особая социальная роль отводится шаманам, выступающим посредниками между миром духов и миром людей, шаманизм представлен системообразующим признаком традиционного общества, одним из основных аспектов концептуализации действительности: «Ай-дамбо твёрдо знает, что если идти на промысел, не пошаманив, то на удачу трудно рассчитывать» [Задорнов, 2023, с. 781].

Представители местных народов обучают крестьян готовить высококалорийные блюда, охотиться, ловить кету, строить теплые жилища... Русские переселенцы усваивают многие из перечисленных культурно-бытовых маркеров и определенные образцы операций, при этом сами они обучают автохтонов ведению сельского хозяйства, гигиене, песням, делятся с ними рецептами более разнообразных по составу блюд, т.е. передают некоторые свои культурно-бытовые маркеры и репрезентуют образцы тех операций, которые составляли их повседневную жизнь на берегу Камы, откуда они пришли.

Происходит и взаимовлияние языков: как минимум – на уровне включения в речь лингвокультурных маркеров определенных этносов (у русских это «муэнь», «нокта», «анга», «геда» и др., у коренных народов – «икона», «колокол», «огород», «изба» и др.), как максимум – на мировоззренческом уровне, в некоторых аспектах языковой картины мира (русские крестьяне, например, начинают активно пользоваться зооморфными метафорами для характеристики людей и их поступков: «разъярился, как тигра» [Задорнов, 2023, с. 183], «купчишки – зверистый народ» [Задорнов, 2023, с. 136]) или на уровне фонетической и лексической трансформации речи (у коренных народов) [Шаталова, 2022, с. 136] с сохранением характерного для их языка синтаксического образца: субъект – объект – предикат (нанаяц Писотька: «Спасибо, бауска, сибко спасибо, моя сынка вылецил» [Задорнов, 2023, с. 216]). А тот же Бердышов перенимает динамику мышления и языковое сознание нанайцев. Это выражается, например, в использовании предложений с резкой сменой действий («Догонят, к лесине поставят и пристрелят» [Задорнов, 2023, с. 203], «А тебя

тронь – обида!...» [Задорнов, 2023, с. 377]), парцелированных конструкций («У тебя молодую жену отобрали, так ты хочешь на девчонке жениться? Надо тебе! В утешенье-то!» [Задорнов, 2023, с. 298]), предложений, не соединяемых союзами, при этом второе заключает результат того, о чем говорится в первом («...шаманить стану – как в воду посмотрю» [Задорнов, 2023, с. 203–204]), лингвокультурных маркеров, которые мы указывали ранее, а также в частом использовании глаголов, что видно в вышеприведенных примерах. Некоторые его высказывания характеризуются лексической неполнотой, обрывистостью («Они переселились, и старую власть по шапке...» [Задорнов, 2023, с. 437]). Прожив в местах развития действия романа длительное время и переняв ряд аспектов религиозно-мифологической системы коренных народов, в частности нанайцев, он теперь думает как нанайца: достаточно вспомнить ранее упомянутые нами поверье о медвежьих костях и стрельбу из револьвера в соломенное чучело. Даже Гао отзывается о нем следующим образом: «Иван – ублюдок, наверное, даже не русский, а какой-нибудь гольд! <...> Говорит по-гольдски...» [Задорнов, 2023, с. 367].

По сути, категориальный строй сознания каждого участвующего в романном повествовании народа обладает как инвариантными атрибутами жизнедеятельности и социального взаимодействия (у русских крестьян это возделывание земли, приверженность православным символам и традициям и т.д.; у автохтонов это непреложность родоплеменных обычаев, особенно в сфере взаимоотношений, неизменность образцов операций в традиционных видах деятельности и т.д.), так и относительными, подверженными изменению (у русских крестьян это рацион питания, виды деятельности и т.д.; у автохтонов это религиозно-мифологическая система, природопользование и т.д.; у тех и других – лингвокультурный дискурс). Можно сказать, изображенная в романе трансформация этнокультурной идентичности предстает сложной структурой, разворачивающейся в двух противоположных направлениях: «как в сторону расширения её контуров и формирования новых, транснациональных оснований культурной идентичности, так и в сторону их локализации и актуализации партикулярных форм социокультурной солидарности, основанных на этнических, религиозных, лингвистических признаках, местно-региональных особенностях культуры» [Шубин, 2011, с. 13].

Хотя процесс ассимиляции и представлен несколькими примерами в романе, всё же говорить о его повсеместном развертыва-

нии в «жизненном мире» [Гуссерль, 2010, с. 170] автохтонов не представляется возможным – он как бы вынесен за рамки романа, за десятилетия, когда уже в середине XX в. (во время написания произведения автором) эти малые этносы окончательно влились в российское общество.

Здесь стоит подчеркнуть, что все обозначенные процессы лишены элемента дискредитации национальной самобытности (с обеих сторон). Речь в романе идет не о колонизации русскими земель Дальнего Востока, а об их «возрождении к жизни» [Зорин, 1960, с. 29].

Чего не скажешь об отношении китайцев и маньчжур к представителям данных народов. Подробнее прочих в романе разработаны образы китайских купцов Гао Да-пу и Чензы, маньчжурского нойона (князя) Дыгена и «полуманьчжура, полукитайца» [Задорнов, 2023, с. 359] Синдана. В их представлении нанайцы, нивхи, тунгусы и проч. – «дикари» [Задорнов, 2023, с. 339], наживаться на которых не зазорно. Они собирают с них албан (дань) – «с головы по соболю» [Задорнов, 2023, с. 38]. Если же кто-то отказывается уплачивать дань, жалуется русским, не ведет себя работлепно, стремится к своего рода свободе, того готовы избить, убить, закопать заживо в землю, у того могут в счет погашения долга (явно завышенного) забрать жену или дочь... Долг Кальдуки в лавке Гао столь большой, что тот забирает в рабыни его тринадцатилетнюю дочь Дельдику [Задорнов, 2023, с. 207–208]; Савоська говорит о происходящем в стойбище: «Вот сколько тут баба есть – все его баба» [Задорнов, 2023, с. 222]. В такую субординационную систему взаимоотношений купцы пытаются ввести и русских крестьян.

О том, что Гао забрал у Кальдуки Дельдику, узнаёт протагонист романа – Егор Кузнецов. В одной из предшествующих этому сцен он ведет себя с купцом так же, как и остальные: понимая, что тот нагло занижает цену принесенных им соболя и двух чернобурок и при этом требует по долгу слишком много (этих шкурок Егору «едва хватало на уплату старого долга» [Задорнов, 2023, с. 219]), Кузнецов, тем не менее, не возражает ему, более того, задумывается, что, по-видимому, меха на самом деле «уж не так и хороши» [Задорнов, 2023, с. 220], как ему казалось ранее. В течение данной сцены он подозревает что-то неладное: слышны женские крики, возня за пределами фанзы, сам Гао за прилавком взволнован. После того как в фанзу затаскивают некую гольдку, Кузнецов, переноса полученные мешки с мукой, хотя и не показывает никакого участия, всё же испытывает, словно сам находится

на месте девочки, чувства беспомощности, унижения и обреченности; праведный гнев у него вызывают самодовольство и беспринципное стремление к властвованию китайцев. В нем, как когда-то прежде на малой Родине, пробуждается желание наказать обидчиков, но сперва он собирается всё подробнее разузнать у гольдов.

Узнав детали произошедшего, Егор возвращается в фанзу. Сперва он просит Гао отпустить Дельдику, но тот начинает словесно издеваться над Кузнецовым. Тогда Егор уже требует. Китайцы вскакивают с мест и пытаются его прогнать, ударяют. Кузнецов понимает, что только силой получится добиться желаемого. Завязывается драка. Егор громит фанзу, забирает принесенные шкурки и уводит Дельдику.

Этот эпизод, описанный в двадцать четвертой главе первой книги [Задорнов, 2023, с. 218–228], становится, пожалуй, ключевым в сближении русских крестьян и автохтонов.

Стоит упомянуть и эпизод убийства Бердышовым, Родионом Шишкиным и двумя гольдами Дыгена и сопровождавших его. Хотя Бердышов и преследовал в данном случае личные цели: обогащение, устранение «неудобного» Дыгена, получение большего влияния на нанайцев и русских, – всё же данный эпизод предварил некоторое ослабление купеческой власти, куда более вольную жизнь «простых» людей, безоговорочное сближение русских крестьян и автохтонов, этап их консолидации.

Подытоживая всё вышесказанное, позволим себе процитировать М.И. Зорина: «Колонизация земель разъединяла людей, освоение земель сближало их» [Зорин, 1960, с. 29]. Произведение Задорнова – именно о сближении, содружестве народов в процессе освоения земель и вместе с тем преодоления определенных жизненных препятствий (природно-климатических условий, купеческой власти).

Таким образом, в романе «Амур-батюшка» Н.П. Задорнова процесс освоения новых земель представлен в виде не только непосредственного освоения земли («Там, где ступил Егор на землю, земля родила» [Задорнов, 2023, с. 310]), но и межкультурного диалога русских крестьян и коренных народов на самобытном культурно-историческом полотне Дальнего Востока, что выражается в своеобразном ведении домашнего хозяйства, использовании в традиционных видах хозяйства (охоте и рыболовстве) конкретных методов и орудий труда, стремлении к единству культурных практик и моральных установок, взаимовлиянии на многих уровнях культурного взаимодействия, в том числе на языковом. Роман

«Амур-батюшка» – своего рода описательное исследование, представляющее репрезентацию признаков (символов модернизации этнокультур), которые являются демаркаторами между «своим» и «чужим» в безостановочном процессе трансформации этнокультурной идентичности (следствии взаимовлияния) как на индивидуальном (Ивана Бердышова, Анги, Улугу, Егора Кузнецова), так и на коллективном уровне (каждого изображенного в произведении народа, в том числе русского).

Список литературы

Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 2000. – 1536 с.

Гвоздева А. Колокола истории. – Москва : Советский писатель, 1984. – 286 с.

Горчева Д.А., Лукьянова Е.К. Освоение Приамурья на страницах романа Н. Задорнова «Амур-батюшка» // Амур-батюшка : материалы III студенческой научно-практической конференции «Амур-батюшка» / сост. О.И. Лебедева, Ю.В. Самойлова. – Хабаровск : Хабаровский колледж водного транспорта и промышленности, 2023. – С. 61–67.

Гузенко Г.В. Н.П. Задорнов и его роман «Амур-батюшка» : пос. для учащихся, студентов пед. вузов, учителей лит. – Хабаровск : Частная коллекция, 1999. – 64 с.

Гуссерль Э. Картезианские медитации. – Москва : Академический Проект, 2010. – 230 с.

Енина Л.В. Идентичность как дискурсивный концепт и механизмы дискурсивной идентификации // Политическая лингвистика. – 2016. – № 6(60). – С. 159–167.

Задорнов Н.П. Амур-батюшка. – Москва : Молодая гвардия, 1965. – 680 с.

Задорнов Н.П. Амур-батюшка. – Санкт-Петербург : Азбука, 2023. – 800 с.

Зорин М.И. Дороги истории : о творчестве Н.П. Задорнова. – Рига : Латгосиздат, 1960. – 164 с.

Крившенко С.Ф. Типология народного характера и жанровые искания в русской советской прозе, посвящённой истории Дальнего Востока, 1917–1980 годы : дис. ... д-ра филол. наук. – Владивосток, 1991. – 537 с.

Кузеев Р.Г., Бабенко В.Я. Малые этнические группы : основные этапы этнокультурного развития (по материалам СССР) // Советская этнография. – 1985. – № 4. – С. 13–22.

Малыгина И.В. Этнокультурная идентичность: онтология, морфология, динамика : автореферат дис. ... док. филос. наук. – Москва, 2005. – 44 с.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – Москва : АЗЪ, 1996. – 928 с.

Печенкин И.П. Исторические романы Николая Задорнова : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 1975. – 200 с.

Стётин В.С. Философия науки. Общие проблемы : учеб. для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук. – Москва : Гардарики, 2006. – 384 с.

Фреге Г. Логика и логическая семантика : сб. тр. – Москва : Аспект Пресс, 2000. – 512 с.

Шаронова Д.Г., Лоскутова Д.Н. Промысловая лексика в художественном пространстве романа Н.П. Задорнова «Амур-бабушка» // Экология языка и речи : материалы VIII Международной научной конференции / отв. за вып. Т.В. Махрачѐва. – Тамбов : Тамбовский гос. ун-т, 2019. – С. 133–139.

Шаталова О.В. Проблема национальной идентификации персонажа художественного произведения : грамматический аспект // Вестник МГПУ. Серия Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2022. – № 2(46). – С. 132–142. – DOI: 10.25688/2076-913X.2022.46.2.12

Шубин Ю.А. Современные трансформации этнокультурной идентичности: универсальные тенденции и российская специфика : автореф. дис. ... канд. культурологии. – Москва, 2011. – 28 с.

Шушарина Г.А. Трансформация этнокультурной идентичности в романе Н. Задорнова «Амур-бабушка» // Международный журнал исследований культуры. – 2023. – № 1(50). – С. 118–130. – DOI: 10.52173/2079-1100_2023_1_118

ГАМЕРМАН Ю.В.¹, КИРЕЕВА Н.В.² МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА КАК КЛЮЧ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДУХОВНОГО ПУТИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ПОЭМЕ ЛЕОНИДА ЗАВАЛЬНЮКА «В ПУТИ» (1956)[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу мифологической символики в поэме Л. Завальнюка «В пути» и ее роли в раскрытии духовной эволюции главного героя. Авторы исследуют архетипические образы, такие как путь, конь, мировое древо, а также природные и временные символы, демонстрируя их связь с внутренним миром героя. Особое внимание уделяется взаимодействию «горизонтального» и «вертикального» путей, отражающих физическое и духовное движение героя. В работе подчеркивается, что мифологическая символика служит инструментом для передачи вечных ценностей и включения произведения в широкий культурный контекст. Исследование позволяет глубже понять проблематику становления личности и выбора жизненного пути в творчестве Завальнюка.

Ключевые слова: мифологическая символика; Леонид Завальнюк; поэма «В пути»; художественный мир, мифопоэтика; архетипы; главный герой; литература XX века.

Для цитирования: Гамерман Ю.В., Киреева Н.В. Мифологическая символика как ключ к интерпретации духовного пути главного героя в поэме Леонида Завальнюка «В пути» (1956) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 151–161. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.09

¹ Гамерман Юлия Владимировна – независимый исследователь; yu.gamerman@rambler.ru

² Киреева Наталия Владимировна – доктор филологических наук, проректор по научной работе Благовещенского государственного педагогического университета; stonerk@mail.ru

© Гамерман Ю.В., Киреева Н.В., 2026

Поступила: 27.06.2025

Принята к печати: 03.03.2026

GAMERMAN J.V.¹, KIREEVA N.V.² Mythological symbolism as a key to interpreting the spiritual journey of the protagonist in L. Zavalnyuk's poem *On the Way* (1956)[©]

Abstract. This article examines the mythological symbolism in L. Zavalnyuk's poem *On the Way* and its role in revealing the spiritual evolution of the protagonist. The authors analyse archetypal images such as the path, the horse, and the world tree, as well as natural and temporal symbols, demonstrating their connection to the protagonist's inner world. Particular attention is paid to the interplay between horizontal and vertical paths, reflecting the protagonist's physical and spiritual journey. The study argues that mythological symbolism serves as a vehicle for conveying eternal values and situating the work within a broader cultural context. The research provides a deeper insight into the themes of personal growth and life choices in Zavalnyuk's writing.

Keywords: mythological symbolism; Leonid Zavalnyuk; the poem *On the Way*; artistic world; mythopoetics; archetypes; protagonist; twentieth-century literature.

To cite this article: Gamerman, Julia V., Kireeva, Natalia V. "Mythological symbolism as a key to interpreting the spiritual journey of the protagonist in L. Zavalnyuk's poem *On the Way* (1956)", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 151–161. DOI: 10.31249/lit/2026.02.09 (In Russian)

Received: 27.06.2025

Accepted: 03.03.2026

Литература XX века развивалась как диалог разноречивых художественных сознаний, что стало следствием сложности и хаотичности исторического времени. Одним из способов борьбы с хаосом жизни становилось обращение к мифологической модели мира, позволяющее восстановить исходные духовные ценности. В этой связи Р. Барт очень верно заметил: «<...> мифология способствует преобразованию мира <...> мифология несомненно есть способ быть в согласии <выделено – Р.Б.> с миром – не с тем, ка-

¹ **Gamerman Julia Vladimirovna** – independent scholar; yu.gamerman@rambler.ru

² **Kireeva Natalia Vladimirovna** – Doctor of Philological Sciences, Vice-Rector for Research, Blagoveshchensk State Pedagogical University; stonerk@mail.ru

© Gamerman J.V., Kireeva N.V., 2026

ков он есть, а с тем, каким он хочет себя сделать» [Барт, 1996, с. 283–284].

Исходя из представления о том, что «художественный мир литературного произведения всегда мифологичен» [Лейдерман, 2002, с. 13–14], в произведении могут мифологизироваться главные или второстепенные персонажи, события, а также то, что помогает расширить и углубить границы прочтения того или иного произведения – символика. Роль символики огромна, благодаря ей автор поднимается над бытописанием, ведь «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и <...> он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» [Аверинцев, 2001, стб. 976].

Значение мифологического символа возрастает в силу множественности его семантических прочтений, как авторских, так и читательских, но даже автор не всегда осмысливает все уровни вводимого символа в силу его архетипичности. В этом смысле интересно проанализировать поэму Л. Завальнюка «В пути» (1956). В творчестве этого писателя присутствует целый пласт мифологических символов. Несомненно, эта проблема заслуживает специального рассмотрения¹, однако в рамках данной работы мы подробно остановимся лишь на рассмотрении мифологической символики поэмы «В пути». При этом мы будем иметь в виду, в первую очередь, мифологию славянскую, хотя, безусловно, для всех мифологических систем характерны общие архетипические образы.

Символично название поэмы – «В пути», как обозначение пространственно-временных рамок развития действия. Созданный в поэме образ пути восходит к его мифопоэтическому архетипу, который маркируется четырьмя обязательными элементами: отмеченностью начала и конца, наличием испытаний, изменением внешности главного героя, цикличностью [Топоров, 1994].

Традиционно началом пути в мифах выступает дом героя, чья характеристика либо отсутствует, либо представлена схематично. Путь в поэме начинается с родного города главного героя, описание которого передается с помощью деталей: «стандартный вокзал», «зелёный киоск “Пиво и вода”», «водокачка с флюгером красивым», «на шпиле – конь» [Завальнюк, 1956, с. 33]. Городок

¹ Отдельные ее аспекты представлены, например, в работе: [Гавриленко, Киреева, 2025].

не назван, читателю известно только, что он расположен где-то в Алтайском крае.

Конец пути в мифах связан, как правило, с достижением цели путешествия, того места, где находятся сакральные ценности мира. Параллель с ранее обозначенным архетипом пути мы обнаруживаем и в поэме Л. Завальнюка, где герой в конце концов обретает личностно-значимые ценности, понимает, что главное в мире – гармония с самим собой, осознание истинного предназначения.

Важной особенностью поэмы является и изменение облика главного героя, которое может прочитываться в контексте мифопоэтики – как «временные (обычно характерные для богов и других высших мифологических существ) и постоянные (более характерные для человека или его души)...» метаморфозы внешности [Иванов, 1994, с. 148]. В начале поэмы в описании облика героя автор подчеркивает ряд деталей: «нескладнейший детина», «пара рук, как два весла» и «рыжая щетина / На месте шевелюры проросла...» [Завальнюк, 1956, с. 43]. Согласно представлениям древних славян, герои перед путешествием должны остригать волосы в знак начала нового пути. Отсутствие шевелюры у главного персонажа поэмы может восприниматься как отголосок этой традиции. Следует отметить, что деталь «руки, как два весла» свидетельствует не только о нескладности героя, но и указывает на его принадлежность к простым трудягам, ведь весло – мифологический символ «производительной деятельности» [Тресиддер, 1999, с. 38]. Не случайно в поэме обозначено, что герой «всей болью ссадин постигал секрет / Сурового слесарного искусства» [Завальнюк, 1956, с. 42]. Но нескладность внешности героя поэмы обусловлена не столько занятиями во внешнем мире, сколько его внутренней дисгармоничностью, переданной с помощью значимых деталей: Завальнюк подчеркивает «немость» героя и его «боязнь зеркал»¹.

По мысли автора, обретенная на жизненном пути красота души, преобразуя внутренний мир, меняет человека. Не случайно в финале поэмы знаком внутренних перемен выступает перемена внешнего облика главного героя: «Вот он шагает, словно влитый в вечер, / Огнём лучей закатных осиян. / И вижу я – / Нескладность

¹ Согласно мифологическим традициям, зеркало является отражением человеческой души, и боязнь зеркал героем может свидетельствовать о его страхе разобраться в себе, неготовности разглядеть истинные побуждения, которые движут им на жизненном пути.

вышла в плечи, / Широкие, как Тихий океан» [Завальнюк, 1956, с. 101]. Художественной деталью, подчеркивающей духовный рост, гармонию мироощущения и единение с природой становится метафора «влитости» героя «в вечер». Знаком благословения, одобрения пройденного пути свыше выступает его осиянность лучами солнца. Налицо динамика образа – из нескладного юноши в начале поэмы – к герою, о котором сказано: «Идёт своей дорогой по планете / Невиданно красивый человек» [Завальнюк, 1956, с. 102].

Меняется не только тональность в описании героя – появляется новое символическое осмысление. Фраза «нескладность вышла в плечи / Широкие, как Тихий океан» помогает обратиться к мифу о творении мира из тела человека. Плечи героя теперь – «океан», и он уже не странник, путешествующий по морю жизни (руки – «вёсла»), он сам – воплощение жизни. Закончился важный этап в судьбе – герой обрел цельность, зрелость, гармонию внутреннего мира. Чрезвычайно значимой предстает фраза «годы легли на сердце кладом» [Завальнюк, 1956, с. 102], отсылающая к фразеологизму «лежать на сердце камнем». Клад – это те же камни, только драгоценные, что не отменяет их тяжести. Но в данном случае тяжесть – благая: испытания закалили волю, переживания превратили героя в думающего человека.

Символично и отсутствие имени у главного персонажа поэмы «В пути». Возможно, так автор стремится подчеркнуть неприметность персонажа, еще не обретшего внутренней целостности в начале поэмы. Допустимо и другое прочтение: возможно, автор изобразил «типического героя в типических обстоятельствах», чтобы читатель смог соотнести его со своей жизнью, судьбой, личностью. Как бы там ни было, отсутствие имени – важный фактор, продуцирующий читательскую активность в восприятии поэмы.

Неотъемлемым элементом судьбы героя в мифе являются многочисленные испытания на пути к самопознанию. Для героя поэмы Завальнюка такими испытаниями выступают 1) попытка поступить в медицинский институт, 2) работа в театре, 3) потеря возлюбленной, 4) служба в армии.

Герой поэмы с самого начала готов активно бороться за свое место в жизни: «Завтра я уйду навстречу бою / По дороге схваток и атак, / Чтоб на ней померяться с судьбою...» [Завальнюк, 1956, с. 32]. Как и герой мифов, главный герой поэмы Завальнюка тоже возвращается домой, в родной город, победителем в нелегкой борьбе с самим собой.

С самого начала поэмы путь задается как мифологема жизненного и духовного движения героя. Необходимо отметить, что в мифах путь может проходить как в горизонтальном (передвижение физическое), так и в вертикальном (передвижение духовное, астральное) направлениях. В поэме Л. Завальнюка наблюдаются сходные пространственные решения. Вертикальный путь – сакральный – к небу, это путь души; горизонтальный путь представлен схемой: родной город – чужой город – армия – родной город. Путешествуя в пространстве, главный герой поэмы одновременно обретает себя и на вертикальном пути, так как без пространственных перемещений (мединститут, театр, армейский взвод) как этапов жизненного пути не было бы и личностного роста героя. Для мифа подобное совмещение горизонтального и вертикального направлений пути, как правило, не характерно – миф иллюстрирует изначальные качества героя. Литературу же больше интересует духовная эволюция человека, поэтому такое совмещение для нее становится правилом.

Духовная эволюция героя поэмы Завальнюка – это результат его усилий по изменению своей судьбы. Изначально эти усилия обусловлены ложными побуждениями, что приводит героя к неудачам. Так, стремясь стать врачом, герой поэмы жаждет успеха и признания, представляя в фантазиях «залу, залитую / Огнями люстр», где его приветствуют аплодисментами [Завальнюк, 1956, с. 51]. Ложные внутренние устремления не могут привести к верному выбору – и герой не проходит по конкурсу в мединститут. То же самое повторяется, когда герой устраивается на работу в театр, где мечтает стать как «...Шаляпин и Мочалов / В одном лице» [Завальнюк, 1956, с. 81]. Парадоксально, но именно служба в армии – вынужденный поворот судьбы, а не осознанное решение – приводит героя к обретению истинного смысла жизни: «Тот трудный день, / Который завтра будет, / Впервые в жизни / Нравится ему» [Завальнюк, 1956, с. 87].

Таким образом, первоначальные неудачи героя на выбранном пути связаны с тем, что он, не разобравшись в себе, своих истинных побуждениях, пытается стать активным созидателем собственной судьбы. И лишь приняв обстоятельства, начинает слышать голос очистившегося от корысти и злости сердца. Следуя воле судьбы, бессознательно влекомый ею, герой принимает верное решение, осознает свое предназначение и возвращается к истоку – в родной город, но уже другим человеком – истинным творцом своей судьбы.

Помимо названия поэмы, весьма символична и группа деталей текста, моделирующих его пространственную структуру. Например, конь на шпиле водокачки, появляющийся уже в начале поэмы как одна из знаковых деталей, обозначающих родное пространство героя: «И водокачка с флюгером красивым: / На шпиле – конь, / Который, по веленью / Степных ветров, вертелся, говорят, / А ныне, по причине заржавленья, / На север скачет много лет подряд» [Завальнюк, 1956, с. 34].

По свидетельству исследователей, конь в представлении древних славян сливается «то с богом солнца, то с образом конного воина» и выступает «излюбленным мотивом древнего искусства» [Любимов, 1974, с. 91]. С этим связана и традиция венчать кровлю дома резной головой коня как символа светлых сил для защиты от злых чар. Конь на шпиле водокачки в поэме Завальнюка защищает город, который герой покидает, признаваясь: «Ненавизу этот скучный город, / Пыльное спокойствие его!» [Завальнюк, 1956, с. 32]. Одновременно образ коня на шпиле передает стремление героя двигаться не только вперед, но и вверх («вертикальный путь» в мифологии). Но конь заржавел, застрял в одном направлении, что может символизировать неверный выбор пути героем поэмы, поначалу упрямо стремившимся к самоутверждению вопреки своему призванию.

Еще одной моделирующей пространственную структуру текста деталью является растущая на площади в родном городе героя «надколотая молнией сосна», что «вечно глухо стонет» [Завальнюк, 1956, с. 34]. Центральным образом мифологической картины мироздания является мировое дерево, воплощающее модель мира: вершина, ветви – небо; ствол – земля и сопутствующая ей жизнь; корни – преисподняя. В славянской мифологии конкретным воплощением этого образа могла выступать сосна. Расщепленное молнией дерево в славянских мифах – символ постоянной борьбы возвышенного начала, олицетворяемого Перуном (богом грозы), и приземленного, воплощенного в Велесе (боге скота) [Иванов, Топоров, 1994, с. 450]. Возможно, используя образ «надколотой молнией сосны», автор стремится передать амбивалентность устремлений героя поэмы, поставленного перед трудным выбором: оставаться жить в родном городе или пускаться в путь в поисках иной судьбы?

Художественное время поэмы задается с помощью смены времен года в соответствии с мифологической цикличностью времени: «Багрец листвы истлел и стал навозом, / Прошла зима, мете-

лями пыли, / Весна промчалась, щедрая на грозы, / И летний плод свой выдала земля. / И снова осень поздняя крадётся, / И снова крупка снежная сечёт...» [Завальнюк, 1956, с. 87]. Цикличность построения сюжета позволяет передать взаимодействие судьбы главного героя поэмы и природы. Временную структуру текста характеризуют также детали «ночь» и «темным-темно», каждая из которых по-своему символична. «Темным-темно» – символ неясности, неустойчивости жизненной позиции героя, таящий возможные, даже взаимоисключающие, варианты развития жизненного сюжета. Ночь выступает в двух ипостасях. С одной стороны, она предстает как стихийная, дисгармоничная и загадочная сила; как первооснова бытия, поскольку тьма, ее воплощение, есть то, из чего рождается существование. В то же время ночь способствует глубокому, лишенному дневной суеты осмыслению действительности и принятию решений. Герой не испытывает страха перед ней, так как она отражает его внутреннюю сущность: в его душе царит хаос, нет умиротворения, лишь стремление перейти на новый уровень бытия.

Поэтому вполне естественным является присутствие в поэме оппозиций «ночь – день», «тьма – свет» как координат жизненного пути героя, его душевного становления – от внутренней дисгармонии к душевному умиротворению, осознанию своего места в этом мире, обретению света как воплощения гармонии, разума, совершенства: «Ему казалось, / Охромело время, / Ему казалось, / Ночь продлится век. / И не успел, по-августовски жидкий, / Рассвет прильнуть к оконному стеклу, / Он сгрёб свои нехитрые пожитки, / И зашагал в предутреннюю мглу. / Упругий ветер ринулся навстречу, / Росой зари пропитанный уже. / Он шёл и шёл. / И расправлялись плечи, / И легче становилось на душе» [Завальнюк, 1956, с. 48–49].

В символическом контексте прочитываются и пейзажные детали поэмы: они не только выступают элементами сюжета, но и позволяют передать душевное состояние персонажа. Л. Завальнюк не просто одушевляет природу – следуя мифологической традиции, он подчеркивает синкретизм микрокосма и макрокосма, неразрывную связь человека и мира: «...И со сна, / О грунт споткнувшись слепо, / Ветер вдруг ударил в небосвод. / Приступ астмы покоробил небо, / Чуть отхлынул, вновь окреп, / И вот – / Только туч распластанные гроздья, / Только пыли выюжные столбы... / Душное, безмолвное предгрозье / Вдруг над миром стало на дыбы. / В грохот грома, / Как в зубовный скрежет, / Вековую боль

свою вложив, / Небо полыхающее режут / Молний раскалённые ножи!...» [Завальнюк, 1956, с. 32].

Картина «утра человеческой судьбы» разворачивается у Завальнюка через динамику природных явлений. Пространство организуется по вертикали: от земли («О грунт споткнувшись слепо») – стремительный взлет ввысь, к небосводу, куда «ударил» ветер. Эта вертикальная ось «земля – небо», одна из ключевых оппозиций в мифологической картине мира, становится здесь осью судьбы. Мощь стихии («предгрозье... стало на дыбы», «грохот грома», пылающее небо) создает почти апокалиптический образ. Связь между природными явлениями и человеческим состоянием подчеркивается использованием медицинской терминологии («астма», «боль», «зубовный скрежет»), что придает описанию черты болезненного напряжения. В этой картине природной стихии проступает сопричастность мироздания внутреннему миру героя: «предгрозье» становится не просто фоном, а знаком грядущих перемен в его душе. Сама жизнь осмысливается как стихия, которой предстоит противостоять, и в этом смысле частная история героя обретает универсальное, почти космическое звучание.

Примером синкретизма человека и природы может послужить и образ лебеды в начале произведения: «...Лебеда, растение задворок, / Тянет к небу пыльную листву...» [Завальнюк, 1956, с. 29]. Эта фраза задает тон всей поэме. Лебеда символически передает состояние души главного героя. Несмотря на пыльную листву (словно знак запыленности души героя под гнетом свалившихся на него в детстве бед), лебеда рвется к обновлению, тянется к небу. Так и герой: его порыв, его мечта – это тоже движение ввысь, прорастание сквозь собственную боль. Мир откликается ему – и в этом отклике герой обретает себя как часть целого.

Присутствие мифологической символики в поэме несомненно, но следует отметить и тот факт, что автор, используя механизм создания мифологического символа, вводит в текст собственную символику, не менее значимую. Примером может послужить созданное героем пожарное ведро, выступающее в тексте символом стержня человеческой личности. Это – первый блин, не ставший комом благодаря природному таланту героя. Каждое следующее изделие свидетельствовало о росте мастерства слесаря воинской части. На поприще простого рабочего герой приобрел настоящую славу, о которой так долго мечтал: «Он делал удивительные вещи, / Используя подручный материал. / Всё под рукой горело и крутилось, / В зубах тисков, / На шпинделе станка, / И слава, / слава, /

слава покатилась / По тесной территории полка» [Завальнюк, 1956, с. 89].

Герой выстоял в единоборстве с самим собой благодаря приобретенному на жизненном пути стержню: пониманию того, что имеет истинную ценность, а что, по сути, не важно. Он не стал ни врачом, ни артистом, но спас, хоть и косвенно, не одну жизнь, добился заслуженного признания своими добрыми делами. Возвращение героя в родной город в финале поэмы связано не только с идеей циклического завершения одного из этапов его судьбы. В таком сюжетном повороте звучит своего рода предостережение вступающему в жизнь: не поддаваться миражам, не думать о прошлых обидах, а стремиться к новому с чистым сердцем. Когда главный герой поэмы приходит к пониманию этого, находит свое истинное предназначение в мире, он обретает гармонию и счастье.

Таким образом, центральной в поэме «В пути» является проблема становления личности, выбора правильного пути, духовного роста. Она, на наш взгляд, определяет проблематику всего творчества Л. Завальнюка. Обращаясь к ней в произведениях разных жанров (повестях, драме, стихотворениях, поэмах, песнях), писатель использует различные художественные средства. В поэме «В пути» одним из таких средств становится символика, причем символика мифологическая или созданная в соответствии с законами мифопоэтики. Именно в категориях мифологической картины мира осмысливается образ главного героя поэмы как рождение «нового» человека, творца. Обращение Л. Завальнюка к мифологической символике значимо в двух измерениях. С одной стороны, оно отвечает магистральной тенденции литературы XX в., искавшей в мифе опору для постижения вечных истин. С другой стороны, вписывается в конкретный исторический контекст эпохи формирования советской мифологии с ее пафосом труда и образа человека-труженика. В этом смысле мифологическая символика становится для поэта тем ключом, который позволяет вписать индивидуальную историю духовного пути героя в общечеловеческий контекст, сделав ее частью большого разговора о человеке, его предназначении и вечных законах бытия.

Список литературы

Аверинцев С.С. Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва : Интелвак, 2001. – Стб. 976–978.

Мифологическая символика как ключ к интерпретации духовного пути главного героя в поэме Леонида Завальнюка «В пути» (1956)

Барт Р. Мифологии / пер с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – Москва : Издательство им. Сабашниковых, 1996. – 313 с.

Гавриленко В.Д., Киреева Н.В. Роль баллады в формировании художественной манеры Леонида Завальнюка // Дальневосточный филологический журнал. – 2025. – Т. 3, № 2. – С. 10–22.

Завальнюк Л. В пути // Завальнюк Л. За отступающим горизонтом : баллады и поэма. – Благовещенск : Амурское книжное издательство, 1956. – 103 с.

Иванов В.В. Метаморфозы // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2. – С. 147–149.

Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2. – С. 450–456.

Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 3–47.

Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси : книга для чтения. – Москва : Просвещение, 1974. – 333 с.

Топоров В.Н. Путь // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2. – С. 352–353.

Тресиддер Дж. Словарь символов. – Москва : Гранд : Фаир-Пресс, 1999. – 443 с.

Зарубежная литература

УДК: 821.134.2(7/8

DOI: 10.31249/lit/2026.02.10

БАБАЕВА А.М.¹, ЖУКОВ А.П.² КОНЦЕПЦИЯ ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАБРИЭЛЫ МИСТРАЛЬ[©]

Аннотация. Статья посвящена исследованию концепции поэзии в творчестве чилийского поэта и педагога, лауреата Нобелевской премии по литературе 1945 года Габриэлы Мистраль. Фигура поэта занимает особое место в процессе становления цивилизационной общности Латинской Америки. Он выступает как Творец и выразитель национальной идентичности. Поэтическая рефлексия Габриэлы Мистраль встроена в культуротворческую парадигму континента первой половины XX в. В ее представлении поэзия есть акт теургический, а поэт – собиратель и хранитель образов, коллективный голос, восстанавливающий мифопоэтическую цельность бытия.

Ключевые слова: концепция; Латинская Америка; поэт; пророк; странник.

Для цитирования: Бабаева А.М., Жуков А.П. Концепция поэзии в творчестве Габриэлы Мистраль // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 162–171. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.10

Поступила: 31.08.2025

Принята к печати: 03.03.2026

¹ Бабаева Аида Мурадовна, – соискатель кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ; ORCID: 0009-0004-0670-5383; aida-babayeva2012@yandex.ru

² Жуков Андрей Павлович – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ; ORCID: 0000-0002-5012-5421; a.p.zhukov@spbu.ru

© Бабаева А.М., Жуков А.П., 2026

BABAEVA A.M.¹, ZHUKOV A.P.² The concept of poetry in the works of Gabriela Mistral[©]

Abstract. This article explores the concept of poetry in the works of Chilean poet and educator Gabriela Mistral, winner of the 1945 Nobel Prize in Literature. The figure of the poet occupies a special place in the formation of Latin America's civilizational community. He acts as the creator and exponent of national identity. Gabriela Mistral's poetic reflection is embedded in the continent's cultural paradigm of the first half of the twentieth century. In her view, poetry is a theurgic act, and the poet is a collector and custodian of images, a collective voice that restores the mythopoetic integrity of existence.

Keywords: Concept; Latin America; poet; prophet; wanderer.

To cite this article: Babaeva, Aida M., Zhukov, Andrey P. "The concept of poetry in the works of Gabriela Mistral", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 162–171. DOI: 10.31249/lit/2026.02.10 (In Russian)

Received: 31.08.2025

Accepted: 03.03.2026

Знаковое место в культурной парадигме Латинской Америки XX в. занимает образ поэта как Творца, выразителя своеобразия латиноамериканского бытия. Голос Америки, хранитель коллективного сознания континента, воплощает гармоническое единство мира, превращая окружающую действительность в Идеал бытия. Ф. Аинса писал: «...противоположение между бытием и идеалом объясняется... исключительными особенностями разъятой американской идентичности, отличительные признаки которой определяются не столько тем, чем Латинамерика является в действительности, сколько тем, чем она "полагает себя", а еще больше тем, чем она "хотела бы быть"» [Aínsa, 1997, p. 105]. На фоне исторических преобразований эпохального масштаба двадцатого столетия поэт выступает как личность борющаяся, ищущая, как новоявленный мессия.

¹ **Babaeva Aida Muradovna** – applicant of the Department of history of foreign literatures of St. Petersburg State University; ORCID: 0009-0004-0670-5383; aida-babayeva2012@yandex.ru

² **Zhukov Andrey Pavlovich** – candidate of philological sciences, associate professor of the department of history of foreign literatures, St. Petersburg State University; ORCID: 0000-0002-5012-5421; a.p.zhukov@spbu.ru

© Babaeva A.M., Zhukov A.P., 2026

Концепция поэта в культуре континента трансформировалась от модернистской идеи выдающегося мастера слова Рубена Дарио¹ (1867–1916) *рефеño Dios* («маленький Бог») к фигуре культурного медиатора и мыслителя. В поэзии Латинской Америки сформировалась новая модель поэта – личности, балансирующей на грани творчества и общественной деятельности. Рубен Дарио утвердил модель поэта-космополита, транслирующего влияние парнасской эстетики и латиноамериканской образности. Представитель «Большой четвёрки чилийской поэзии» Висенте Уидобро² (1893–1948), основатель литературного направления креационизма, оставлял за поэтом право создания «чистой поэзии» и новой реальности. Авангардист Сесар Вальехо (1892–1938) видел в художнике новатора художественной формы и в то же время общественного деятеля. Согласно его точке зрения, радикальные перемены в поэтической технике могут служить выражению социального протеста. Культовая фигура чилийской литературы Пабло Неруда (1904–1973) в нобелевской речи провозгласил поэта голосом континента, голосом мира – «*Confío en el hombre común*» – выразителем коллективного опыта. Нобелевский лауреат 1990 г. Октавио Пас (1914–1998) видел в поэте исследователя латиноамериканской идентичности, а Хорхе Луис Борхес (1899–1976) создал образ библиотекаря вселенной, воспринимающего культуру человечества сквозь призму личного опыта.

Габриэла Мистраль³ (1889–1957), чей творческий метод формировался на границе модернизма и авангарда, не создала теоретических манифестов, в которых отразились бы её эстетические взгляды, однако планомерно выстраивала собственную концепцию поэзии как в лирических, так и в прозаических произведениях. Можно проследить, как на протяжении нескольких десятков лет творческой деятельности чилийского поэта развивалась ее поэтическая рефлексия, неразрывно связанная с культуростроительным процессом Латинской Америки первой половины XX в.

Еще на рубеже XIX–XX вв. поэты-модернисты, к которым была близка Мистраль, открыли для лирического дискурса конти-

¹ Настоящее имя Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто.

² «Большая четверка чилийской поэзии» – книга чилийского критика Эрнана Диаса Арриеты, посвященная творчеству Габриэлы Мистраль, Пабло Неруды, Висенте Уидобро и Пабло де Роки (1894–1968).

³ Настоящее имя Лусила де Мариа дель Перпетуо Сокорро Годой Алькага.

нента феномен рефлексии или самовосприятия себя и своего творчества. Обеспокоенность вопросом о собственной сущности можно назвать ключевой проблемой культуры Латиноамерики того периода. В художественной литературе приобрел актуальность мотив пути, проявляющийся в вопросах: «Кто мы и откуда?», «Куда мы идем?» [Гирин, 1994, с. 47]. Онтологические искания были обусловлены историческими факторами, в русле которых прошло становление цивилизационной общности региона, где культура зарождалась в «особом креативном поле – поле Первозданности» и возникающего на этом фоне явления Первотворчества [Земсков, 1997, с. 8]. Кубинский поэт и общественный деятель Хосе Марти (1853–1895) выдвинул характерную для своего и последующего поколений формулу: «Недостаточно родиться – надо создать себя» [Гирин, 1997, с. 46]. Неудовлетворенная духовная жажда и отсутствие базиса в виде традиции, характерной для европейской культуры, сформировали в творчестве поэтов континента идеологему странничества.

С авторами-модернистами – Хосе Марти, Хосе Родо (1871–1917), Педро Уренью (1884–1946) – Мистраль объединяет выбор скитальчества как формы постижения себя и мира. Путешествие становится метафорой духовных исканий, где познание неизведанного – стимул к созданию коренного самобытного искусства. Мистраль четко разграничивает фигуры «творца», собирателя и хранителя образов – *un creador* – и «исполнителя» – *un recitador*. Первый – аэд, создающий свое произведение на ходу, второй – рапсод, декламатор уже созданного.

Кочевничество Габриэлы Мистраль, Рубена Дарио, Хосе Чокано (1875–1934) находит выражение не только в поэзии, но и в жизни: поэты пускаются в дорогу не по воле обстоятельств, а по велению души. В эссе «Как я делаю свои стихи» (*Como hago mis versos*, 1938) Мистраль называет себя испанским словом *vagabundo* – бродяга [Мистраль, 2018, с. 15]. Она отказывается от камерного творчества за письменным столом в пользу вечного скитания.

Сознание Мистраль формировалось в Монте-Гранде, среди садов и горных хребтов. В «Поэме Чили» (*Poema de Chile*, 1967) она пишет, что там, среди миндальных деревьев и смоковниц, усыпанных огромными темно-синими плодами, развился ее мечтательный характер. Свою сказочную обитель, затерянную во времени и пространстве, поэт будет воспринимать как Рай, из которого она была изгнана. Библейский код – один из важнейших

столпов творчества Мистраль. Она признавалась, что первой ее любовью стал псалмопевец – Царь Давид. В книге «Отчаяние» (*Desolación*, 1922) есть не переводившееся на русский язык произведение «Греза» (*El ensueño*), в котором автор пишет: «Бог сказал мне: “Единственное, что Я оставил тебе, – это лампада для твоей ночи. Остальные поспешили прочь и ушли с любовью и радостью. Я оставил тебе лампаду Видения, и ты будешь жить в её мягком сиянии... Если ты будешь учить сынов человеческих, ты научишь их ясности, и твой урок будет иметь неопишемую сладость... Елей, поддерживающий ее, будет исходить из твоего собственного сердца, и иногда ты будешь переносить его болезненно, как рана, на которую капает мед или масло... Это не имеет значения!

Они не будут любить тебя, считая беспомощной; они даже будут считать, что обязаны быть милосердными к тебе. Но на самом деле милосердной будешь ты, когда своим взглядом, живя среди них, успокоишь их сердца”»¹ («No te amarán, creyéndote desvalida: hasta creerán que tienen el deber de serte piadosos. Pero, en verdad, tú serás la misericordiosa cuando con tu mirada, viviendo entre ellos, sosiegues su corazón») [Mistral, 2022, p. 201, 202].

Профетическое слово зачастую воспринимается автором как пропетое. В эссе «Пение» (*El canto*, 1922) из книги «Отчаяние», в «Десяти заповедях художнику» (*Decálogo del artista*) того же сборника поэзия названа словами *canto*, *canción*: «Песня – наш ответ красоте мира», «Женщина поет в долине...», «Из горла женщины, которая продолжает петь, выдыхается день и, облагороженный, поднимается к звездам...»² [Mistral, 2022, p. 201, 202].

Мистраль вносит в свою творческую концепцию древнее понимание поэтического мастерства, когда в ведении поэта, как выражался Вячеслав Иванов, «была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком», а «средством же служил “язык богов”, как система чаровательной символики слова с её музыкальным и оркестрическим сопровождением, из каковых элементов и слагался состав первоначального “синкретического”, обрядового искусства» [Иванов, 1910, с. 12].

Поэзия как акт трансцендентного посредничества в поэтике Мистраль неотрывно связана с явлением безумия. В сборнике «Давильня» (*Lagar*, 1954) есть стихотворение «Другая» (*La otra*), в

¹ Перевод с испанского наш. – А. Б.

² Перевод с испанского наш. – А. Б.

котором раскрывается идея двойничества. Рядом с лирическим субъектом находится некая «другая», от которой необходимо отречься. Смерть «другой» является условием жизни адресанта – от чьего лица ведется «повествование». Это стихотворение вошло в цикл «Безумные женщины» (*Locas mujeres*), включающий также произведения «Покинутая» (*La abandonada*), «Тревожная» (*La ansiosa*), «Танцовщица» (*La bailarina*), «Пламенная» (*La fervorosa*), «Беглянка» (*La fugitiva*), «Униженная» (*La humillada*), «Идущая» (*La que camina*), «Марфа и Мария» (*Marta y María*) и др. В посмертном сборнике «Давильня II» (*Lagar II*, 1991) цикл о безумных женщинах продолжается стихотворениями «Антигона» (*Antígona*), «Лохматая» (*La cabelluda*), «Электра в тумане» (*Electra en la niebla*) и др. Можно упомянуть еще два произведения, существующие вне циклов, но вписывающиеся в этот тематический блок – «Клитемнестра» (*Clitemnestra*) и «Кассандра» (*Cassandra*). Заглавия большинства из них имеют экспрессивную коннотацию, а героини некоторых стихотворений отсылают к текстам античности. Безумие как неотъемлемая черта поэта-провидца представлено широким диапазоном образов, в контексте которых вызревает поэтическая концепция Мистраль: «Я верю в пророческую речь... до сих пор. Я верю в Кассандру, я верю в Электру и в очаровательную Антигону... Для меня они живее, чем все интеллектуальное сообщество и его группа избранных старцев <...> Я пишу стихи, потому что не могу не повиноваться импульсу; это как если сдерживать пружину, которая подступает к моему горлу. Долгое время я была слугой песни, которая приходит, является и не может быть погребена. Как теперь запечатать себя?.. Мне больше не важно, кто получает то, что я отдаю. То, что я несу, в этом отношении, больше и глубже меня, я всего лишь канал»¹ [Mistral, Ocampo, 2003, p. 99].

Э. Арриета так комментирует безумие Мистраль: «...выбор слов постоянно говорит о её стремлении к интенсивности. Все выражения кажутся ей слабыми, она ищет силу, которая превыше

¹ «I believe in prophetic speech... still. I believe in Cassandra, I believe in Electra and in the charming Antigone... For me, they're more alive than the [Institute for] Intellectual Cooperation and its choice group of old men <...> I write poetry because I can't disobey the impulse; it would be like blocking a spring that surges up in my throat. For a long time I've been the servant of the song that comes, that appears and can't be buried away. How to seal myself up now?.. It no longer matters to me who receives what I submit. What I carry out is, in that respect, greater and deeper than I, I am merely the channel». Перевод с английского наш. – А. Б.

всего, и приходит в отчаяние, что не может её найти; она искажает свой язык, сжимает его, мучает, она хочет подражать огню, который слышали провидцы Израиля и который остался в буквах Ветхого Завета... энергия, максимальная энергия. Натяните тетиву до упора и пустите стальную стрелу с безумной идеей добраться до сердца божественности...» [Arrieta, 1926, p. 22].

Пророк – особенно в позднем творчестве Мистраль – не отстраненно снисходителен и не спокоен, – это личность мятущаяся, страстная, волевая, противоречивая.

Поэзия сродни экстатическому состоянию – тому, что нашло выражение в «Цыганском романсеро» Федерико Гарсиа Лорки (*Romancero gitano*, 1928). Феномен *Duende* – прозрение, берущее начало в состоянии тревоги и тоски и завершающееся вспышкой сознания, – по сути, является эмоциональным трансом, игрой со смертью.

В стихотворении Мистраль «Танцовщица», героиня танцует «танец роковой потери». Не вызывает сомнения то, что танец как древнейший ритуал – по мысли поэта неотделим от самого поэтического творчества. Слово Мистраль слитно с жестом – с шагом. В «Танцовщице» действие героини значимо, поскольку не терпит ничего иного, никакой иной формы бытия. Важен акт убийства – отречения от «другой» – как переход границы из материального состояния в самостояние, самосотворение. Танцовщица «полетом ног за жизнь и душу платит» [Мистраль, 2018, с. 361], у неё больше нет имени и расы, данных ей от рождения. В стихотворении того же цикла под названием «Пламенная» лирический субъект говорит: «Бросаю я в костер всё, чем богата, / Но отдала я всё...» («*Corro, echando a la hoguera cuanto es mío. Porque todo lo di...*») [Мистраль, 2018, с. 366, 367]. *Duende* у Мистраль – сродни религиозной эйфории, но в поэте эта истовость присутствует непрерывно: «Когда священник, опьяненный верой, придет поговорить с вами, он найдет нежное и неизбывное упоение Богом и скажет вам: “У вас он есть всегда, а я сгораю по нему только в момент экстаза”»¹ («*Cuando el sacerdote, ebrio de su fe, vaya a hablarte, hallará en tus ojos una ebriedad suave y durable de Dios, y te dirá: – Tú le tienes siempre; en cambio, yo solo ardo de Él en los momentos del éxtasis*») [Mistral, 2022, p. 203].

Поэзия – акт теургический. Поэт не подражает действительности, а преобразует ее. В «Десяти заповедях художнику» Ми-

¹ Перевод наш. – А. Б.

страль пишет о преобразующей силе Красоты: «Она устремится от вашего сердца к вашей песне, но прежде очистит вас»¹ («Subirá de tu corazón a tu canto y te habrá purificado a ti el primero») [Mistral, 2022, p. 204]. Как и некоторые предшественники-модернисты, Мистраль записывает это слово с прописной буквы. Все, что некрасиво, не является истинным. Красота неотделима от понимания божественной сути поэзии. Согласно Мистраль, эта категория познается через страдание, потому что она способствует единению с Богом (эссе «Кувшин из глины») (*El cántaro de greda*, 1935)). Красота – состояние очищения от трансцендентной мерзости, первоначального греха. Ее сущность проявляется в гармонии и порядке, в одухотворенном отношении к миру.

Поэт выстраивает оппозицию между бездной – рациональной антиритмической выразительностью [Мистраль, 2018, с. 19] и истинной благодатью и музыкой, которые были первоначально заложены в языке. Ритм, согласно Мистраль, есть в самой природе: в шуме сосен и морском прибое, шелесте тополиных листьев. Все эти звуки слышатся ей как всеобщая колыбельная. А зрение поэта-безумца искажено так, что он способен воссоздать преображенную картину бытия.

Понимание Красоты в концепции Мистраль близко к греческому Идеалу. Античная мысль «Прекрасное – трудно» транслируется и в сборнике «Отчаяние». В рецепции самого автора эта книга с декадентским заглавием и трагической основой и есть преодоление мрака. В культурном пространстве Латинской Америки рубежа веков акцентируется мысль о единении человеческого рода «под знаком слияния Красоты и Добра» [Гирин, 1994, с. 31]. Габриэла Мистраль перенимает у модернистов идею космизма и особого склада творческой личности. Идея космизма – соборности – выражается у поэта в стремлении соотнести свою судьбу с судьбой нации, находящейся в процессе самостроения. Лусила Годой Алькайга, учительница из провинции Викиунья, дала себе новое имя – в честь Архангела Гавриила и, согласно одной версии, провансальского поэта, нобелевского лауреата Фредерика Мистралья, а согласно другой, в честь холодного северо-западного ветра. Новое имя определило не только художественную стратегию автора. Как и современники, она проживала ту модель жизни, которая реализовывалась в ее поэзии.

¹ Перевод с испанского наш. – А. Б.

В выступлении 1947 г. «Четыре глотка воды» (*Cuatro sorbos de agua*) Мистраль продолжает развивать тему поэта и поэзии. Автор упоминает о встрече с индейцем у одного из мексиканских источников: «И вот тогда я поняла, наконец, что мы оба, в сущности, от одной плоти. С того дня я уже чувствовала себя не гостьей, зачем-то прилепившейся к Мексике, а родственницей, и в моих хождениях по её землям уже не было беспокойного привкуса чужестранного» [Мистраль, 1999]. В стихотворении «Пламенная» лирический субъект провозглашает свое возвращение: «Пришла с огнем я с берега другого, откуда шла, туда и возвращаюсь» («Traje la llama desde la otra orilla, de donde vine y adonde me vuelvo») [Мистраль, 2018, с. 367].

Если в «Отчаянии» ключевым является образ поэта-путника, осознавшего свою бытийную инаковость и утвердившего свой Голос как часть сакральной истории, то уже в сборнике 1938 г. «Рубка леса» (*Tala*) наблюдается символическое возвращение к истокам – звучит боливарианская идея «нашей Америки». Мессианство выходит за пределы библейской профетической традиции и приобретает континентально-космологический характер. В цикле «Америка» (*América*, 1938) речь лирического субъекта становится коллективным Голосом, что демонстрирует стремление автора к сопричастности массовому сознанию. Этнотеллурический характер поэтики авангарда, в русле которого рассматривается «Рубка леса», предполагает авторскую «самоидентификацию с образом коллективного героя, носителя стихийного начала» [Гирин, 2015, с. 220].

Поэт в позднем творчестве Мистраль декларирует преемственность с прошлым коренных народов и отражает трансандийскую самобытность. Происходит сдвиг в сознании автора: она говорит не от имени континента, а вместе с ним. Поэтическое самопознание осуществляется через детали андского топоса: камень, воду, солнце.

Габриэла Мистраль создает Голос, не столько воспроизводящий, сколько восстанавливающий мифопоэтическую цельность бытия. Это Мать – Амаута с космическим видением, которое уводит её поэзию от традиционной метрики к «гимну» как новой форме отражения латиноамериканского сознания.

Список литературы

Гирин Ю.Н. Идеино-эстетические основы испаноамериканского модернизма // История литератур Латинской Америки : в 5 кн. – Москва : Наследие, 1994. – Кн. 3 / отв. ред. В.Б. Земсков. – С. 30–62.

Гирин Ю.Н. Парадигма самосозидания латиноамериканской культуры (феномен Хосе Марти) // *Ibérica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре / отв. ред. В.Б. Земсков. – Москва : Наследие, 1997. – С. 38–46.

Гирин Ю.Н. О десемантизации авангардного текста // Искусствознание. – 2015. – № 1/2. – С. 216–232.

Земсков В.Б. О культуротворческой нормативности в Латинской Америке // *Iberica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре : сборник научных статей. – Москва, 1997. – С. 5–14.

Иванов В.И. Заветы символизма // Аполлон. – 1910. – № 8. – С. 5–20.

Мистраль Г. Грустный Бог : стихотворения. – Москва : Центр книги Рудомино, 2018. – 464 с.

Мистраль Г. Избранное. – Москва : Центр книги Рудомино, 1999. – 286 с. – URL: https://lib.ru/POEZIQ/MISTRAL_G/proza.txt (дата обращения 15. 05. 2025).

Aínsa F. La reconstrucción de la Utopía. – México : Ediciones UNESCO, 1997. – 238 p.

Arrieta H.D. [*Alone*]. Prologo // Mistral G. Desolación. – 3 ed. – Santiago de Chile : Nascimento, 1926. – P. 9–25.

Mistral G. Desolación. – Santiago de Chile : Ediciones Biblioteca Nacional de Chile, 2022. – 238 p.

Mistral G., Ocampo V. This America of ours : the letters of Gabriela Mistral and Victoria Ocampo / ed., transl., by Horan E., Meyer D. – Austin : Univ. of Texas press, 2003. – 377 p.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 821.161.01.0

DOI: 10.31249/lit/2026.02.11

ЛИХВАРЬ А.В.¹ «ПЛЕТЕНИЕ СЛОВЕС» И ПОЭЗИЯ ПРИКАЗНОЙ ШКОЛЫ[©]

Аннотация. В статье сопоставляются литературно-стилистические черты древнерусского «плетения словес» и поэзии авторов, принадлежащих к приказной школе стихотворства. Корпус текстов, отнесенных исследователями к произведениям данного круга поэтов, проверяется на соответствие характерным признакам древнерусского стиля. Результаты сопоставления показывают, что существуют как эстетические, так и историко-литературные основания говорить о сознательном использовании поэтами приказной школы некоторых черт стиля «плетения словес».

Ключевые слова: русская поэзия XVII в.; виршевая поэзия; досиллабическая поэзия; приказная школа; древнерусская литература; плетение словес.

Для цитирования: Лихварь А.В. «Плетение словес» и поэзия приказной школы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 172–187. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.11

Поступила: 18.10.2025

Принята к печати: 03.03.2026

LIKHVAR A.V.² “Word weaving” and the poetry of the Prikaz school[©]

¹ **Лихварь Александр Владимирович** – магистрант, МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия), кафедра истории русской литературы филологического факультета. ORCID: 0009-0007-2705-9714; alex_likhvar@mail.ru

© Лихварь А.В., 2026

² **Likhvar Aleksandr Vladimirovich** – master’s degree student, M.V. Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), Department of History of Russian Literature (Faculty of Philology). ORCID: 0009-0007-2705-9714; alex_likhvar@mail.ru

© Likhvar A.V., 2026

Abstract. The article compares the literary stylistic features of Old Russian “word weaving” and the poetry of authors belonging to the Prikaz school of poetry. The corpus of texts attributed by scholars to this circle of poets is examined for compliance with the characteristic features of the Old Russian style. The results of the comparison show that it is possible to speak of the intentional use of certain features of this style by the poets of the Prikaz school from both aesthetic and literary-historical points of view.

Keywords: seventeenth-century Russian poetry; “verse poetry” (Russia); presyllabic poetry; prikaz school; Old Russian literature; word weaving.

To cite this article: Likhvar, Aleksandr V. “‘Word weaving’ and poetry of the Prikaz school”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 172–187. DOI: 10.31249/lit/2026.02.11 (In Russian)

Received: 18.10.2025

Accepted: 03.03.2026

Вопрос о степени и значении влияния древнерусской литературной традиции на зародившуюся русскую поэзию XVII в. всё еще не является окончательно проясненным. В частности, не слишком широко в науке представлены взаимосвязи так называемой досиллабической поэзии XVII в. и древнерусской литературы, хотя существование этих связей представляется самоочевидным. Досиллабическая поэзия является первым примером устойчивого собственно поэтического – в том смысле, в каком поэзия понимается в культуре Нового времени – творчества в русской культуре, и в целом она считается значительно менее подверженной инокультурному влиянию, чем более поздняя силлабическая поэтическая традиция. В то же время ее появление выглядит резким отрывом от предшествующей ей книжной и письменной культуры, и рассматривается она в основном в связи с общеевропейской эстетикой барокко [Кузнецова, 2015, с. 33, 62].

Хотя такая оптика правомерна, было бы преждевременно считать ее исчерпывающей. Отсутствие заметной полемики о стихосложении до второй половины XVII в. (к этому времени относятся полемические по своим установкам сочинения Евфимия Чудовского) явно показывает, что новые формы словесности не воспринимались обитателями России раннего Нового времени как нечто совершенно культурно чуждое и непривычное – в противном случае это, несомненно, породило бы серьезные конфликты,

так как русское общество XVII в. с большим подозрением относилось ко всему иноземному как к потенциальному проводнику еретических влияний. Вопрос, благодаря каким же связям с собственными русскими, привычными культурными формами досиллабическая поэзия проходила эту бдительную проверку на чужеродность, напрашивается сам собой.

Полное решение этого вопроса выходит за рамки настоящей статьи. Нами же были рассмотрены лишь некоторые аспекты литературно-стилистических¹ пересечений между древнерусской литературой и наиболее ярким и хорошо изученным подмножеством ранней поэзии XVII в. – «приказной школой».

Ведя речь о приказной школе, следует учитывать, что круг входящих в нее поэтов на данный момент окончательно не определен. Существует два разных подхода к этому вопросу: один из них восходит к А.М. Панченко [Панченко, 1973], второй – к В.К. Былинину и А.А. Илюшину [Виршневая поэзия ... , 1989]. Различие между ними в том, что для А.М. Панченко ключевую роль играют исторические связи поэтов – подтвержденные либо реконструируемые – в то время как В.К. Былинин и А.А. Илюшин ориентируются на поэтику текстов.

Хотя для анализа стилистических параллелей второй подход кажется более удобным, следует учитывать, что он приводит к включению в состав школы авторов, крайне различающихся по своему положению, общественным и литературным позициям, кругу чтения, что затрудняет точное определение факторов, повлиявших на стиль письма того или иного стихотворца. Подход А.М. Панченко, для которого ключевым является существование обладающего корпоративным самосознанием «духовного союза» с общим языком и сферой общественно-литературной деятельности (т.е. Книжной справой) [Панченко, 1973, с. 55] представляется в этом отношении более перспективным. Поэтому мы будем ориентироваться в первую очередь на выделяемый им авторский состав.

В то же время стоит принять во внимание, что «в концепциях большинства исследователей, занимавшихся изучением приказной школы, существует некоторое поле, в которое попадают авторы, близкие приказным» [Кузнецова, 2015, с. 18]. Этот подход характерен и для самого А.М. Панченко. Именно в это «поле вли-

¹ Под стилем мы понимаем «эстетическое единство всех сторон и элементов художественной формы, обладающее определённой оригинальностью и выражающее содержание» [Крошнева, 2020, с. 8].

ания» мы отнесем поэтов, причисленных к приказной школе в концепции В.К. Былинкина и А.А. Илюшина, обращая внимание и на их произведения, когда в этом будет необходимость.

Что же касается древнерусской литературы, то для сопоставительного анализа нами был выбран стиль «плетения словес». Характеристика этой манеры как стиля является наиболее заметной и устоявшейся, выделяясь еще в XIX в. (у Ключевского, в частности, см.: [Ключевский, 1871, с. 93]). В этом аспекте она была внимательно изучена Д.С. Лихачевым (начиная с [Лихачев, 1960]), который привлек к ней значительное внимание и положил начало многочисленным дискуссиям о ее особенностях и истоках. Именно эта манера, как показано в работах С. Матхаузеровой [Матхаузерова, 1976б; Матхаузерова, 1976а], сохраняет свою актуальность и в XVII в., оказывая непосредственное влияние на «заочную» литературную дискуссию Евфимия Чудовского и Симеона Полоцкого.

Благодаря этим особенностям своего существования в древнерусской книжной и современной научной парадигмах стиль «плетения словес» представляется наиболее удобным «оптическим прибором» для рассмотрения литературной стилистики ранней поэзии XVII в. и ее связей с древнерусской литературой.

Хотя «древнеславянский стиль “плетения словес” традиционно рассматривается в рамках риторической прозы» [Петрова, 2007, с. 56], в нем можно отметить немало сторон, скорее соответствующих поэтическому искусству. Уже то, что «ритмическая организация была одним из признаков плетеных текстов» [Матхаузерова, 1976а, с. 87], наводит на мысли об их стихотворной природе.

Литературные источники, которые сформировали «плетение словес» как отдельное и целостное направление, еще не определены окончательно, однако те из них, которые привлекают внимание исследователей, как правило, являются поэтическими. Так, традиционно принято считать, что этот стиль возникает в южнославянской книжности XIV в.: между тем выражение «плетение словес» там является не только метафорой искусной риторической похвалы, но и употребляется в церковной поэзии как самохарактеристика [Петрова, 2007, с. 54].

В.Д. Петрова, следуя аргументации целого ряда исследователей, доказывающих независимость стиля преподобного Епифания Премудрого от образцов Тырновской школы, связывает его формирование с прямым влиянием византийско-славянской гим-

нографии [Петрова, 2007]: стоит отметить, что, хотя «византийцы сами называли свои гимны прозой», греческие гимнографы многократно именовались поэтами, певцами и мелодами – причиной иного названия самого их творчества, вероятно, был новый тип его ритмической организации, не имевший соответствия в поэзии античной древности [Матхаузерова, 1976а, с. 60].

Таким образом, греческие гимны были поэзией, и, хотя в славянских переводах они передавались как «высокопоэтическая проза» [Петрова, 2007, с. 57], и книжник-переводчик, и читатели или слушатели текста могли сохранять представление об изначальной поэтичности текста и воспринимать его как поэзию. Характерна связь слов «плетение» и «пение» в славянской гимнографии [Петрова, 2009, с. 317].

Особо следует отметить мнение Е.М. Верещагина, возводящего стиль Епифания и, соответственно, в целом «плетения словес» к части книг Ветхого Завета, относящихся к так наз. «литературе премудрости» [Верещагин, 2014]. Характерно, что именно «премудростные» книги по способу организации текста очень часто причисляются к стихотворным, поэтическим¹.

Некоторые исследователи, в частности С.В. Жиляков, предлагают отнести к стилю «плетения словес» произведения еще домонгольского периода древнерусской литературы, тем самым значительно изменяя представления о его истоках [Жиляков, 2019]. Однако и в этом случае предположительные источники генезиса стиля являются поэтическими: это фольклорная традиция [Жиляков, 2019, с. 72] (определенным подкреплением этому мнению может служить признаваемая связь «плетения словес» с русским плетеным орнаментом – см. [Матхаузерова, 1976а, с. 86]), а также предвозрожденческие литературные движения, а именно – итаलो-византийская поэзия и «сладостный новый стиль» [Жиляков, 2019, с. 76].

Следует обратить внимание и на мнение авторов XVI–XVII вв., для которых понятия «плетение» и «тканье» в отношении слов однозначно обозначают связь с поэзией. Преподобный Максим Грек говорит о «плетении», имея в виду организацию богослужебного канона [Матхаузерова, 1976а, с. 95], а также создание акростиха, при этом проводя характерное различие между

¹ См., например: Поэзия в Библии // Фома: академия [эл. ресурс]. – URL: <https://rutube.ru/video/020ecd9cbaa87c99b2abc8465f19f0bc/> (дата обращения: 02.03.2026).

церковной и светской (в первую очередь – языческой) поэзией, употребляя в отношении первой понятие «плести» или «ткати», а для последней применяя слово «слагати» [Матхаузерова, 1976а].

То же различие усваивает Евфимий Чудовский, резко противопоставляющий сложение силлабических стихов плетению церковных канонов – и, что важно, понимающий те и другие как поэзию, находя возможным именно в качестве поэтических произведений сопоставлять их по достоинству [Матхаузерова, 1976б].

Можно сделать вывод, что, рассматривая «плетение словес» как способ поэтической организации текста, мы, по крайней мере, не будем противоречить мнению современников тех авторов, которые использовали этот стиль. Однако подобное понимание «плетения словес» предполагает, что оно должно оказать достаточно широкое влияние на поэтическую культуру XVII в, в котором, собственно, и родилась русская книжная поэзия [Панченко, 1973, с. 26].

Несмотря на указанное выше противопоставление «плетения» церковной поэзии «слаганию» светских, в том числе силлабических, стихотворений, следует отметить, что наиболее резко разделяющий их Евфимий Чудовский сам писал силлабические стихи [Матхаузерова, 1976б, с. 196]. Возможно, его строгая критика была связана именно с попыткой Симеона Полоцкого переложить силлабическими рифмами библейские псалмы.

Само по себе обострение литературных конфликтов могло быть связано с нарастанием напряжения между партиями «грекофилов» и «латинствующих», весьма широкого и включающего общественные и религиозные разногласия. Поэтому предпочтительнее было бы обратиться к той части книжного стихотворчества, которая сформировалась еще до развития этого конфликта, на которой менее отразилось различие двух литературных течений и более – их общая принадлежность собственно поэзии.

Приказная школа наиболее перспективна с этой точки зрения. Значительно повлиявшая на следующее поэтическое поколение, представителем которого был Евфимий Чудовский [Матхаузерова, 1976а, с. 62], она сложилась еще до обострения литературных конфликтов. Центром ее были московские приказы: официальный же письменный московский язык сближался с торжественной книжной нормой XIV–XV вв., в связи с чем XVI–XVII вв. тоже считаются связанными со вторым южнославянским влиянием [Попов, 2021, с. 123–125]. В творчестве представителей школы можно найти влияние и фольклора, и духовной словесно-

сти, и премудростной литературы (например, в посланиях иноков Феоктиста и Лариона), как раз сближаемых исследователями с «плетением словес».

Примечательно, что для поэтов приказной школы наиболее среди стихотворцев XVII в. характерно употребление в отношении своего творчества понятий «слагати» и «плести» [Кузнецова, 2015, с. 30]. Однако они не делают между ними того различия, которое было так важно для Евфимия Чудовского, и применяют к своим стихам оба этих глагола. Так, в стихотворениях справщика Савватия мы встречаем применительно к сложенным виршам и выражение «плести» (в «Послании архиерею, взыскующему мудрости»):

И ныне, убозии, елико возмогохом,
толико, нищии, и соплетохом,
и твоей честности предложихом;
аще и вкратце счинихом...

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 177], –

и выражение «слагати» (например, в «Послании Алексею Саввичу»):

Аще и нелепо, и невитейно сложено,
обаче о любви ведено.

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 164]

Существует точка зрения, согласно которой слово «плетение» использовалось сугубо в самоуничижительном контексте, так как в него часто вкладывалось значение лукавого умысла [Кузнецова, 2015, с. 30]. Однако, как можно видеть выше, слово «слагати» также могло быть употреблено либо в самоуничижительном контексте, либо для обозначения недостойности самого поэтического искусства: у Савватия подобные формулы встречаются также в «Послании протопопу Никите Васильевичу» («Аще и сугубством строк сложено, но обаче много трудов и рвения положено») [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 201] и в «Наставлениях ученику князю Михаилу Никитичу» («Аще и двоестрочием слогається, но обаче от того же Божественнаго Писания избирається») [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 207]. Можно найти подобные примеры и у других авторов, в частности, у сына Стефана Горчака в «Послании к матерем»:

Аже двоестрочиєм или сугубством строк слагается,
и тем паки от такового начинання не возбраняється,
но такожде жалость и умиление в сердце ея вложиться.

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 143]

В то же время слово «плести» в творчестве приказной школы не обязательно обладает негативной семантикой. В стихотворениях Савватия плетутся венцы о добродетели [Вишневая поэзия ... , 1989, с. 159], а «вервь триплетенна» символизирует верного друга [Вишневая поэзия ... , 1989, с. 188].

Можно предположить, что понятия «слагати» и «плести» / «ткати» не различались авторами приказной школы – в противном случае Савватий бы, например, не употреблял слово «слагали» в отношении авторов церковных книг:

...Те слагали и разумевали паки по благодати Святаго Духа...
[Вишневая поэзия ... , 1989, с. 185]

В контексте противопоставления «слагати» и «ткати» подобное выражение маловероятно, ведь священные сочинения должны бы были быть «сплетены». Стоит отметить, что поэты приказной школы могли свободно использовать цитату из бого-служебного песнопения как строку для стихотворения [Вишневая поэзия ... , 1989, с. 420].

Таким образом, «сложение» и «плетение» – равноупотребляемые термины по отношению к своему творчеству у авторов приказной школы, что представляется довольно нетипичным по отношению к остальной поэзии XVII в. с ее разделением этих двух концептов – и полностью соответствует нашей задаче.

Отыскивая параллели между стилистикой поэзии XVII в. и стилистикой «плетения словес», мы должны выделить те опорные признаки, по которым можно будет определить некоторую связь между ними. Мы будем ориентироваться на данную в одной из недавних работ о «плетении словес» характеристику этого стиля, в которой выделяются следующие черты:

- 1) *абстрагированность и метафоричность*;
- 2) *словесная ритмическая орнаментальность*, опора на изобразительные средства языка, ритмические и риторические приемы (отвлеченная лексика, синонимы, слова-символы, сложные слова, однокоренные образования, цветистые метафоры и т.д.);
- 3) *иерархическое построение компонентов высказывания*, постепенное нагнетание и последовательное нанизывание однородных элементов речи: определений, сравнений и т.п.;
- 4) *однотипность синтаксических конструкций* [Попов, 2021, с. 44–45].

Пересечения по этим пунктам мы и будем учитывать.

Возможность связывать вирши авторов приказной школы с произведениями древнерусских книжников подтверждают в первую очередь особенности поэтической картины мира этой группы. О.А. Кузнецова говорит о важности для них «сознания своей причастности к особому кругу мудрецов» [Кузнецова, 2015, с. 32]. Виршеписцы ориентировались на ветхозаветную Книгу Притчей [Панченко, 1973, с. 51] и евангельские притчи, которые были глубоко встроены в их стихотворную систему [Кузнецова, 2015, с. 120–126].

Конкретным признаком, обозначавшим принадлежность к этому кругу мудрецов, являлось «остроумие», «быстрый разум», который противопоставлялся не способному «разумети мудрых» медленному уму; это слово обозначало «умение пользоваться своеобразным поэтическим языком, “витейным”, который противопоставляется простому» [Матхаузерова, 1976а, с. 51–52]. Целью использования остроумного языка является не только демонстрация своего мастерства, но и желание «поговорить о чем-то “многумудром”, вечном – и этим усладить своего адресата или настаивать на путь истинный» [Кузнецова, 2015, с. 62].

В этих характеристиках заметно влияние «литературы премудрости», к которой, как отмечалось выше, возводится некоторыми исследователями и стиль «плетения словес». Даже такая черта, как особый круг мудрецов, находит свои параллели в том, что сочинители «премудростной литературы» принадлежали к особому сословию мудрецов-*хахаим*, причем Е.М. Верещагин считает возможным говорить и о том, что прозвище Епифания Премудрого имело связь с этой идентификацией [Верещагин, 2014, с. 241–243, 250]. Однако если степень подобной «корпоративности» у средневековых авторов явно ниже, чем у приказных поэтов, то основанный на индукции и иносказании характерный «особый язык», приводящий к той самой *абстрагированности и метафоричности* стиля, – это то, что их явно роднит.

Проводя параллели между образностью двух групп авторов, следует отметить, что хотя приказная школа сложилась в литературную эпоху барокко и связана с ее образной системой, в ее творчестве барокко еще не нашло законченного воплощения, как в более поздних произведениях Симеона Полоцкого и его круга: «эмблематический, барочный способ осмысления мира <...> еще не был техникой приказных авторов» [Кузнецова, 2015, с. 62]. Их картина действительности выражается, скорее, через использова-

ние различных литературных и языковых приемов, и эта *словесная орнаментальность* нередко напоминает «плетение словес».

Один из наиболее ярких приемов древнерусских книжников – употребление и конструирование сложных слов, служащее цели возвышения текста и придания ему мудрости. Подобные образования свойственны и поэтам приказной школы. Что характерно, помимо устоявшихся слов («благочестивый», «человеколюбие», «милосердный» и под.), ими используются и более редкие лексемы, и собственные неологизмы.

У Михаила Злобина мы встречаем следующие их примеры: змийножными, добродею, доброразсудное, жестосердием, грубумие, доброразумныя («Послание дьяку Василию Львовичу»), суетумных («Ино ко иному о щедротстве») [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 220–227]. Близкий к Книжной справе Агафон Тимофеев в одном лишь небольшом «Послании боярину Борису Ивановичу» употребляет такие слова, как «Богарадно», «благовнимательный», «слезосоставное», «благопослушна», «благоразсудна», «многоплетенным своим грубословием», «бодроопасному» [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 228–229]. Несколько менее характерны (с учетом длины посланий) они для священника Стефана Горчака: доброплодный, крепкоумию, многоразумныя, единовечью, новоросленни, небесоподобныя, троерожные, богословенна и другие [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 119–138]. Они встречаются и у других авторов: справщика Савватия, Петра Самсонова, а также в текстах, связанных с именами Нафанаила и Мартирия.

Причем, если у последнего сравнить, например, послания архиерею или Алексею Саввичу Романчукову и послание Кизолбаю Петровичу, то мы обнаружим заметную градацию: от одного довольно привычного сложного слова (добродеанию) в послании Кизолбаю к четырем куда более оригинальным образованиям в послании архиерею (великоименитому, небесоподобныя, доброразумному, преподобство) и до десятка таковых в послании Романчукову (мудроумный, естествословный, велеумну, благоумный, доброразумный, естествословия, благоплеменитыя, любодружием, речеточством, раторбством).

Все три стихотворения достаточно близки по объему, что исключает простое объяснение различным размером посланий – примечательно, что в еще более коротком дружеском «Послании князю Семену Ивановичу»¹ есть четыре сложных слова – «друже-

¹ Тоже поэту, что существенно.

любовство», «любомудрие», «покраегранесие» и «сердоболем», хотя основную часть послания Савватий обещает передать «во второй епистолии». Судя по всему, Савватий воспринимал использование сложных слов как литературный прием, который употреблял в зависимости от статуса собеседника и его литературной образованности [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 155–157, 162–164, 176–178, 191–192]. Это согласуется с отмеченной ранее зависимостью индивидуальной манеры Савватия от цели автора и направленности послания [Кузнецова, 2013, с. 12].

Помимо собственно сложных слов, можно найти у поэтов и примыкающие к ним нетипичные приставочно-суффиксальные образования, как «сфилософьственному» [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 162].

Другой характерный для «плетения словес» прием – парные синтагмы, сочетания однокоренных слов. Они тоже свойственны приказной школе: «ум недоуменный», «умом и разумом», «ново-саженный сад», «честному и пречестному», «умное твоё разумение», «умной разумности», «доброрасленную отрасль» (Савватий), «священному <...> священнику», «остроумие же и разум», «троерожные страсти рог» (Стефан Горчак) [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 119–128, 162–188].

Если говорить о литературных средствах, метафорике, то образцов их использования можно привести так много, что легче процитировать О.А. Кузнецову, характеризующую «образное уподобление» как один из основных приемов приказной школы [Кузнецова, 2015, с. 33]. О том, что «владение “фигурами” речи для книжников той поры было столь органичным, что без внимания к этому явлению нельзя постичь и смысл читаемого», говорит и Л.С. Ковтун на примере сочинения Прохора Шошина [Ковтун, 1985, с. 228], также отнесенного в некоторых исследованиях к приказной школе [Кузнецова, 2015, с. 16].

Из-за отличий прозаического и стихотворного синтаксиса сопоставить последние два из выделенных нами пунктов несколько сложнее. Однако и в их отношении текстовые системы не лишены пересечений.

Так, *иерархическое построение компонентов высказывания* мы можем обнаружить у таких авторов, как Стефан Горчак, у которого мы встречаем и однородные определения:

Священному и честнейшему и сердечному другу сиречь
священнику...

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 119], –

и сложно построенные предложения с многочисленными причастными оборотами:

Иже иночества свойство добре соблюдающу
И прочими добродетельми душу свою посвещающу,
Незабвенному ума моего николи же
И лежашу у сердца моего всех ближе,
Господину честнейшему иноку Арсению
И всеизящному твоему разумению
Многочрестныи и неключимыи раб...

цит. по: [Кузнецова, 2019, с. 153].

Примеры иерархического синтаксиса легко находятся и у других поэтов. В частности, Петр Самсонов активно использует причастные обороты:

Его же премудрости мнози, жадающе, напаяются,
Доброте же разума его преудивляются,
Отрасль бо корени добраго произшедше,
Родители изряднии еже такового породивше.

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 249]

Нередко подобные фрагменты располагаются в начале или конце стихотворения и служат эффектным открытием или закрытием послания, ярко характеризующим адресата – своеобразным титулованием.

Однотипные синтаксические конструкции тоже нередки для приказной школы. Это могут быть два одинаково построенных отдельных предложения:

Аще ли же в пристанище твоего благосердия тихоносно пристану,
славити твоего к нам усердия до конца не престану.
Аще ли же в мори словес и в неких нам страдати случится,
мне же удобно смотряти, да не некое зло впредь приключится.

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 245]

Часто это ряды однотипных клауз внутри одного предложения. Так, несколько раз проявляется этот прием у Михаила Злобина в «Послании дьяку Василию Львовичу» [Виршевая поэзия ... , 1989, с. 220–224]. Использует его и Савватий, например, в «О слабом обычае человечеством»:

Яко же божественный апостол глаголет,
яко бы некто перстом во око колет,
яко лутче есть всякому человеку жениться,
нежели похотию яритися.

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 174]

Это далеко не единственные варианты: более тонкое использование однотипных конструкций можно увидеть в «Послании Ивану Киприановичу» Петра Самсонова:

Ваше убо, воистинну ваше, еже щадети худость нашу,
наше же убо, вправду наше, еже получитьи милость вашу.

[Виршевая поэзия ... , 1989, с. 250]

Однако перечисление всех существующих стратегий было бы излишеством.

Стилистические пересечения между поэзией приказной школы и манерой «плетения словес» весьма характерны. На то, что это взаимодействие является не случайными совпадениями, а сознательной ориентацией поэтов, указывают как постоянство и многочисленность указанных пересечений, так и особенности их реализации у поэтов, связанные с функциональными аспектами стихотворений.

Стоит обратить внимание и на определенные аспекты организации приказной школы в целом, указывающие на ее взаимодействие с «плетением словес». Основной задачей, над которой работало большинство поэтов приказной школы, была книжная справа. Связь этого проекта с южнославянской книжностью довольно глубока. Сама по себе последовательная деятельность по исправлению языка церковных книг началась именно у южных славян на рубеже XIII и XIV вв., именно с их влиянием связан «начальный этап реформы богослужения и книжности на Руси», относящийся к XIV–XV вв. и связанный с деятельностью пребывавших тогда в Московском княжестве митрополитов Киевских. При этом, в свою очередь, справщики XVII в. ориентировались именно на «собранные по особому указу царя и патриарха древнерусские рукописи» [Кузьминова, 2023].

Очевидно, что рукописи, доступные справщикам, относились в основном как раз к периоду второго южнославянского влияния, так как их было значительно больше, чем домонгольских, и их язык был близок именно московской книжности и идиолекту, ставшим к тому времени основой для общерусских языковых

норм. В числе принципов справщиков, к тому же, была и «ориентация на трактат “О осми частех слова”» [Кузьминова, 2023]: в свою очередь, по наиболее распространенным представлениям, «этот древнейший славянский грамматический текст возник в сер. XIV в. в Сербии», т.е. тоже принадлежит к южнославянской книжности [Кузьминова, 2019]. Таким образом, справщики явно были под влиянием южнославянских текстов, с которыми традиционно и связывается стиль «плетения словес».

Необходимо заметить, что определяющими деятельность «приказных» справщиков стали взгляды архимандрита Троице-Сергиевой лавры преподобного Дионисия Радонежского и работавших с ним его насельников Арсения Глухого и Иоанна Наседки¹, которые начали свою деятельность еще до патриарха Филарета и продолжали ее до Никоновского периода [Кузьминова, 2023].

Именно с Троице-Сергиевой лаврой, что необходимо учесть, были связаны такие заметные представители стиля «плетения словес», как Елифаний Премудрый и Пахомий Логофет (последний был одним из самых влиятельных книжников Руси). Кроме того, согласно произведенной в XIX в. описи, из хранившихся в лавре рукописей было «двенадцатого столетия ркп. 2, тринадцатого 3, четырнадцатого 41, пятнадцатого 156, шестнадцатого 400, семнадцатого 200, осьмнадцатого 21» [Описание ... , 1878–1879] – т.е. большая часть рукописей принадлежала к XV–XVI вв., для которых как раз и характерно южнославянское влияние.

Можно по крайней мере с осторожностью предположить, что благодаря указанным связям справщики были хорошо знакомы с этим составом библиотеки лавры, и он мог оказать влияние не только на их деятельность по исправлению книг, но и, попутно, на их эстетическое отношение к тексту вообще. В результате элементы воспринятого из древнерусских сочинений стиля «плетения словес» проникали в их поэзию.

Для более уверенных заявлений об этом, однако, необходима значительная как текстологическая, так и историко-биографическая исследовательская работа, касающаяся как рукописной традиции лавры и состава ее библиотеки, так и связей конкретных справщиков с лаврой и даже бытования текстов у них на руках.

¹ Между прочим, стихотворца, сближаемого с приказной школой.

Список литературы

Верещагин Е.М. Церковнославянская книжность на Руси. Лингвотекстологические разыскания. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2014. – 608 с.

Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Былинин В.К., Илюшин А.А. (сост.). – Москва : Советская Россия, 1989. – 478 с.

Жиляков С.В. О стиле «плетения словес» в древнерусской литературе XIII века // Хуманитарни Балкански изследвания. – 2019. – Т. 3, № 1 (3). – С. 72–76.

Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. – Москва : [издание К. Солдатенкова], 1871. – 465 с.

Ковтун Л.С. Символика в азбуковниках // Труды Отдела древнерусской литературы. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние. – 1985. – Т. 38. – С. 215–230.

Крошнева М.Е. Стиль в литературе // Вестник УлГТУ. – 2020. – № 4 (92). – С. 7–10.

Кузнецова О.А. Истории о русской средневековой поэзии. – Москва : Издательство Московского университета, 2019. – 168 с.

Кузнецова О.А. К проблеме авторского стиля в русской поэзии XVII века // Текстология и историко-литературный процесс : I Международная конференция молодых исследователей : сб. статей / редакторы Л.А. Новицкас, А.Н. Першкина, П.Ф. Успенский, А.С. Федотов. – Москва : Лидер, 2013. – С. 10–22.

Кузнецова О.А. Русские поэтические школы XVII века (жанровые формы и топика) : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2015. – 190 с.

Кузьмина Е.А. Книжная справа // Православная энциклопедия [электронная версия]. – 2019. – 5.05. – Т. 36. – [С. 122–134]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841566.html> (дата обращения: 19.09.2025).

Кузьмина Е.А. О восьми частях слова // Православная энциклопедия [электронная версия]. – 2023. – 21.04, Т. 52. – [С. 199–201]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/2578025.html> (дата обращения: 19.09.2025).

Лихачев Д.С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике : докл. сов. ученых на IV Междунар. съезде славистов. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1960. – С. 95–151.

Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – Прага : Univ. karlova, 1976a. – 145 с.

Матхаузерова С. «Слагати» или «ткати»? : (Спор о поэзии в XVII в.) // Культурное наследие Древней Руси : (Истоки. Становление. Традиции). – Москва : Наука, 1976b. – С. 195–199.

Описание славянских рукописей Библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры : [в 3 ч.]. / Арсений (иером. Троице-Сергиевой лавры), Изд. Императорского общества истории и древностей российских при Московском университете. – Москва : Тип. Т. Рись, 1878–1879. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/bibliog/opisanie-slavyanskikh-rukopisej-biblioteki-svjato-troitskoj-sergievoj-lavry/1_1 (дата обращения: 19.09.2025).

Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – 280 с.

Петрова В.Д. О древнерусском «плетении словес» // Вестник СПбГУ. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2007. – Вып. 4, ч. 2. – С. 53–61.

Петрова В.Д. О содержании термина «плетение словес» в средневековой славянской книжности // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 314–320.

Попов Д.В. Стиль «плетение словес» в посланиях Ивана Грозного. – Москва : Перо, 2021. – 142 с.

КЛЮЧНИКОВ К.В.¹ ЯЗЫК КАК ФОРМА ИНАКОВОСТИ:
ПОЭТИКА ЦИКЛА МИНИАТЮР МИХАИЛА СОКОВНИНА
«ВАРИУС»[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу цикла прозаических миниатюр Михаила Соковнина «Вариус» через призму теории жанра. Рассматриваются стилистические особенности текстов, где повтор понимается как главный литературный прием, сближающий прозу со спонтанной речью психологически иного человека, что соответствует и абсурдистской поэтике цикла. Внимание Соковнина к языковой особенности героя Вариуса, выраженное в тавтологии, объясняется желанием подчеркнуть субъектность маргиналов, всех тех, кто обладает особым мировосприятием, особенной речью. Утверждается, что Вариус – альтер эго писателя, отразившее его собственные проблемы с дыханием (он страдал пороком сердца), в манере говорить (с трудом формируя предложение). Однако Вариус понимается и как собирательный образ всех тех, кто не соответствует психологической и общественной нормам, что подчеркивает сам Соковнин. Выбор миниатюры соответствует творческой стратегии Соковнина: в ней сталкиваются не только проза и поэзия, вымысел и реальность, но и общественное и частное, что позволяет угнетенным голосам выражать прозаические тяготы, включать лирическое я в социальный контекст. Минималистические тенденции реализуются в жанре, построенном на редукции литературности, а его дискретность, «мозаичность» соответствуют абсурдистскому пониманию реальности как разрозненных частностей.

¹ Ключников Кирилл Владимирович – магистрант филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; kirillcpo3@gmail.com

© Ключников К.В., 2026

Ключевые слова: Михаил Соковнин; жанр миниатюры; лиризм; поэтика абсурда; минимализм; «Вариус».

Для цитирования: Ключников К.В. Язык как форма инаковости: поэтика цикла миниатюр Михаила Соковнина «Вариус» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 188–206. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.12

Поступила: 03.12.2025

Принята к печати: 03.03.2026

KLYUCHNIKOV K.V.¹ Language as a form of otherness: the poetics of Mikhail Sokovnin's cycle of miniatures *Varius*®

Abstract. The article analyses Mikhail Sokovnin's cycle of prose miniatures *Varius* through the lens of genre theory. It examines the stylistic features of the texts, where repetition functions as the main literary device and brings the prose closer to the spontaneous speech of a psychologically other person, which also aligns with the cycle's absurdist poetics. Sokovnin's focus on Varius's linguistic peculiarity, manifested in tautology, is explained by his desire to emphasise the subjectivity of marginals – of all those who possess a distinct worldview and a distinct speech. The article argues that Varius represents the writer's alter ego and reflects Sokovnin's own respiratory problems (he suffered from a heart defect) in his manner of speaking (forming sentences with difficulty). However, Sokovnin himself frames Varius also as a collective image of all those who do not conform to psychological and social norms. The choice of the miniature corresponds to Sokovnin's creative strategy: it juxtaposes not only prose and poetry, fiction and reality, but also the public and the private, thereby allowing oppressed voices to articulate prosaic struggles and to insert the lyrical self into a social context. Minimalist tendencies realise themselves in a genre that builds itself on the reduction of literariness; its discreteness and «mosaic-like» structure reflect the absurdist understanding of reality as scattered particulars.

Key words: Mikhail Sokovnin; prose poem; lyricism; poetics of the absurd; minimalism; *Varius*.

To cite this article: Klyuchnikov, Kirill V. "Language as a form of otherness: the poetics of Mikhail Sokovnin's cycle of miniatures *Varius*",

¹ **Klyuchnikov Kirill Vladimirovich** – master's degree student, M.V. Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia); kirillcpo3@gmail.com

© Klyuchnikov K.V., 2026

Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 188–206. DOI: 10.31249/lit/2026.02.12 (In Russian)

Received: 03.12.2025

Accepted: 03.03.2026

Жанр прозаической миниатюры¹ уже давно привлекает внимание исследователей, начиная с фундаментальной работы С. Бернар (см.: [Bernard, 1959]), попытавшейся собрать полноценную картину французских текстов, соотносимых с данной формой. Через двадцать восемь лет Дж. Монро признал подход Бернар «анахроничным», ведь «поле исследований расширилось настолько, что подход, направленный на исчерпывающее изучение», просто невозможен [Monroe, 1987, p. 37]. Сейчас, спустя почти еще сорок лет, когда жанр получил всеобщее распространение (в том числе благодаря интернету), навязать авторам универсальное представление о миниатюре значит ограничить понимание ее природы: эта форма объединяет принципиально разные тексты. Р. Деминг замечал: «Каждое утверждение о стихотворении в прозе как жанре или форме немедленно вызывает в памяти убедительные контрпримеры, которые не столько опровергают правило, сколько демонстрируют, что строгих правил у него нет <...> его неустойчивость становится частью его идентичности» [Deming, 2021, p. 124]. Единственным признаком миниатюры признаются объем (меньше рассказа) и «связанная с ним простота, одноэпизодность» [Орлицкий, 2002, с. 223]. Э. Ваннер прибавляет к этому прозаическую форму и автономность от «широкой нарративной структуры» [Wanner, 2003, p. 10].

В этой статье мы рассмотрим прозаическое наследие Михаила Соковнина, сосредоточив внимание на его цикле «Листы из книги Вариус» (в соавторстве с А.П. Мальковым). Сквозь призму жанра миниатюры мы попытаемся выявить особенности поэтики этих текстов, их генеалогические связи с литературными предшественниками, а также причины обращения автора к этой форме.

¹ Оговоримся, что мы употребляем термины «прозаическая миниатюра» и «стихотворение в прозе» как синонимичные вслед за Ю. Орлицким. Он отмечал, что целесообразно «с особой осторожностью употреблять очевидно метафорическое обозначение “стихотворение в прозе”» и «выбирать более нейтральные термины – “прозаическая миниатюра” и “малая проза”» [Орлицкий, 2002, с. 222–223]. Подчеркнем, что термин *prose poem*, устоявшийся в англоязычной литературе, мы будем переводить как «стихотворение в прозе».

Всеволод Некрасов, друживший с Соковниным, писал о цикле: «“Вариус” концентрирует черты много чего, написанного и до и после. И в интересной точке: перехода прозы в стих. Если стихом считать речь, которая сама идет на язык, стихийно запоминаясь» [Некрасов, 2012, с. 5]. Хотя замечание поэта проблематично с точки зрения стиховедения, он уловил суть миниатюры – существование на границе литературных форм, ведь «если стихотворение в прозе чересчур склоняется в сторону прозы или слишком узнаваемо как поэзия, оно перестает быть стихотворением в прозе» [Deming, 2021, p. 124]. М. Ричардс писал, что стихотворение в прозе – это оксюморон, парадокс. Оно находится между распадом и поддержанием бинарных оппозиций, «не является ни поэзией (как стих с разбивкой на строки и рифмой), ни прозой (как сюжетное повествование), но в то же время является и прозой (отсутствие стиха), и поэзией» [Richards, 1998, p. 16]. С поэзией его сближает парадигматическая организация: конкретный текст зачастую строится на ассоциативных связях (грамматических, звуковых, семантических), а не на линейном развертывании нарратива. При этом в цикле автономные стихотворения в прозе могут «сцепляться» через переход общих элементов (персонажей, образов, мотивов) из одного текста в другой, не создавая единый сюжет. Каждый последующий фрагмент перекликается с предыдущим, образуя то, что Ричардс назвал «минималистическими, но читаемыми синтагматическими (повествовательными) цепочками» [Richards, 1998, p. 81]. В этом исследователь видит проявление прозаического начала в жанре – таким образом, проза и стих сосуществуют во взаимосключающем единстве. Для Бернар же доказательствами лирического происхождения миниатюр были органическое единство, однородность, непредсказуемость, краткость (сжатость) и вневременность (существование вне линейного хода времени); совокупный эффект этих свойств она образно описывала как «вневременной блок» (прив. по: [Kluba, 2021, p. 111]). Наконец, деление текста на соразмерные короткие строки (строфы) визуально сближает прозу со стихами: паратекст сообщает читателю о жанровой дефиниции текста. В частности, в «Вариусе» эта черта формы проявляется почти во всех миниатюрах больше одного предложения. Укажем, что А. Бертран, чей «Гаспар из тьмы» дал начало этой литературной форме, оставил специальную пометку для наборщика: «Общее правило – использовать пробелы, как если бы текст был поэзией...» (цит. по: [Richards, 1998, p. 55]).

Дж. Монро отмечал, что эта форма фактически становится местом для критики стиха, она «отвергает мечту литературы <...> о себе как о чистом “ином”, пребывающем в возвышенной изоляции – подобно идеалистическому / лирическому “я” – вне более прозаических повседневных тягот» [Monroe, 1987, р. 19–20]. Он, впрочем, оговаривается, что стих уже вобрал в себя едва ли не все прозаические мотивы. Э. Ваннер вслед за Ф. Ниесом утверждал: миниатюра отражает кризис стиха в эпоху прозы, «неэстетичное, прозаическое проникает в сферу поэзии, а традиционный эмоциональный голос лирики заменяется отстраненностью, иронией фланера» [Wanner, 2003, р. 8]. Ярче всего это проявилось у Бодлера, чьи тексты дали значительный импульс к популяризации жанра.

Форма стихотворения в прозе, пишет Дж. Монро, возвращается в литературу тогда, когда «лирика и лирическое “я” кажутся наиболее возвышенно автономными, оторванными, изолированными от реальности» [Monroe, 1987, р. 28]. Это утверждение представляется справедливым, однако оно нивелирует многообразие литературного процесса, где разные тенденции существуют одновременно (особенно во второй половине XX в.), и подчиняет его одной линии развития. По-видимому, невозможно найти универсальное объяснение, почему миниатюра одномоментно привлекла внимание по всему миру в 1950–1970 гг. (например, «Крохотки» А. Солженицына [Солженицын, 2007] или работы Р. Эдсона [Edson, 1976]). Этот вопрос требует отдельного рассмотрения, однако подчеркнем: «Вариус» Соковнина – проявление той тенденции.

«Вариус» представляет собой цикл абсурдистской сверхкороткой прозы: от одного предложения до нескольких абзацев. Часть текстов объединена одним героем, чье имя выведено в название. Большинство сочинений, где фигурирует Вариус (нередко скрываемый за местоимениями), принадлежит Соковнину; лишь два (одно, если учитывать только прямое упоминание) созданы Мальковым. При этом степень участия Малькова (в общей сложности его именем подписано шесть текстов) в формировании цикла доподлинно установить трудно: работа над «Вариусом» растянулась на годы и продолжалась вплоть до смерти Соковнина в возрасте 36 лет в 1975 г., точно датировать произведения сложно. Более того, архива автора фактически не осталось, как сообщил нам И.А. Ахметьев, поэт и издатель Соковнина (беловая машино-

пись «Вариуса» и других произведений Соковнина сохранилась в бумагах Вс.Н. Некрасова)¹.

Учитывая, что Вариус как персонаж был создан прежде всего Соковниным, можно говорить о некоторой автобиографичности этого образа. Ахметьев считает, что героя определено «можно трактовать как alter ego» автора². Например, в воспоминаниях Некрасова: «С видимым наслаждением ведет Миша роль смешного больного <...> Затрудненная ходьба, дыхание сами переходят в особенную сверхобстоятельность вариусных периодов, соскальзывание, препинание с вибрацией в резонанс окружающему и собственному уже привычному пограничному состоянию» [Некрасов, 2012, с. 11].

Если следовать автобиографической трактовке образа Вариуса, заявленной Некрасовым, то телесной болезни Соковнина (по року сердца) соответствует психологическая патология героя. В таком приеме мы видим желание создать безопасную дистанцию, гротескно преобразить собственные проблемы с дыханием в алогичную речь, которая путается в повторениях и не способна адекватно отобразить мысль: отсюда в некоторой степени и абсурдность текстов; языковые особенности передают инаковость сознания Вариуса. Как писал Деминг, в миниатюре «напряжение между реальным и воображаемым усиливается, поскольку сама проза всегда балансирует между фикцией и нон-фикшн <...> Это – фундаментальный вопрос при столкновении с прозой, и от ответа на него зависит наше восприятие текста и его заявлений» [Deming, 2021, p. 126].

Итак, объединяющим фактором сочинений Соковнина становится язык как выражение особенного сознания и связанная с ним абсурдистская перцепция мира. Герой испытывает явные проблемы с социализацией, боится общества и внимания. Когда в магазине вместо колбасы ему дают масло, Вариус начинает сомневаться в себе, своем языке: «...Он ведь знал, что прежде всего следует разыскать причину в себе: возможно, что он просто неправильно положил мысль на язык» [Соковнин, 2012, с. 19]. Сколько бы он ни повторял просьбы – его не слышат, Вариус вынужден бежать и зарекается посещать это место. Попытки сходить в ресторан также оборачиваются неудачей: препятствием становится гардеробщик, «к которому трудно было подобрать слова, из каких

¹ Из письма Ахметьева автору статьи от 15.09.2025.

² Из письма Ахметьева автору статьи от 15.09.2025.

к тому же ничего бы не явствовало» [Соковнин, 2012, с. 26]. В сочинении «Вариус и врач» «один достаточно тренированный больной» (сам Вариус или его двойник?) целый день стремится поймать болезнь в своем теле и умирает, пустив себе кровь [Соковнин, 2012, с. 52]. Финальный текст цикла «Термометр» показывает, как герой с азартом вовлекается в игру – измерение температуры собственного тела: «Игра температуры начинала казаться ему занимательной. С небольшими передышками она продолжалась до утра...» [Соковнин, 2012, с. 64]; в конце концов его находят мертвым с термометром в руках.

В сущности, герой «Вариуса» противостоит не только обществу, но и миру в целом, именно это выражено в тексте «Проницательная стена», в которой говорится о неспособности Вариуса видеть внешние препятствия: «Он, можно сказать, почти приобрел то редкое качество зрения, которое чаще называют “не встречающим противоположного”» [Соковнин, 2012, с. 43]. Иначе говоря, в прозе Соковнина личность обращена не к внешнему миру, а к собственному внутреннему пространству. Именно об этой особенности героя «Притча»: «Было и такое дерево, которое вместо того, чтобы расти, росло внутрь себя, стараясь таким способом дойти до своего корня» [Соковнин, 2012, с. 39].

Противостояние героя и мира может оборачиваться агрессией: так, в тексте «Все началось со столоначальника...» подозрительный безымянный герой убивает своего начальника, уловив в его словах некий «умысел», хотя смысл сказанного автор намеренно опускает. Затем происходит череда бессмысленных убийств «из опасения», однако опасения чего – неясно [Соковнин, 2012, с. 49–50].

Является ли убийца Вариусом? Кажется, ответить можно словами Некрасова: «Кругом Вариус» [Некрасов, 2012, с. 10]. В самом имени заключается стремление к изменчивости. Доказательством тому служит примечание Соковнина к тексту «Вариус и врач». Оказывается, что к выведенному в название герою произведение не имеет никакого отношения: «Разумеется, все сказанное нами так или иначе никак не относится к Вариусу...» [Соковнин, 2012, с. 53]. Вариус – это все те, кто обладает абсурдным, иным взглядом на окружающее, особенной речью. Неслучайно в цикле уделяется такое внимание словесному недугу героя – он не может произнести букву «А»: «К двадцати годам у него уже полностью сложился словарь, позволявший избегать мучительного звука. О, как умело он им пользовался!» [Соковнин, 2012, с. 40].

Манера Вариуса заговариваться, повторяться, бесконечно уточнять выдерживается на протяжении всех миниатюр и отражает характер героя, его мнительность, которая приобретает черты компульсивного ритуала: «Не то, чтобы он говорил уж совсем не то, что бы он хотел, но он, собственно, и делал всегда что-нибудь не то, то есть не то...» [Соковнин, 2012, с. 50]. Эта языковая особенность, обилие тавтологий, влияет и на содержание сюжетов, основанных на повторении одного и того же действия. Миниатюра «Их ушло из города восемнадцать человек» рассказывает об обстоятельствах смерти людей, доводя ситуацию до абсурда: «Вскоре у одного обнаружилась тифозная сыпь, у троих сахарная болезнь, у пятерых – рак. Затем, через самое незначительное время у троих, у которых был рак, обнаружилась также и сыпь и сахарная болезнь...» [Соковнин, 2012, с. 21]. Интересно, что последним умирает самый больной, поперхнувшись слюной во сне, пережив самого здорового. Конечно, сразу возникает ассоциация с «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер...» Хармса, где происходит череда нескончаемых бессмысленных смертей.

В. Стигнеев, фотограф и историк фотографии, друг Некрасова и Соковнина, вспоминал: «Соковнин внимательно прочитал обэриутов. У него, как и у них, есть какая-то свобода в обращении с сюжетом, с темой, есть логика, в нашем обиходе не принятая, когда, действительно, дважды два – не четыре» [Доррендорф, 2017, с. 121]. Еще один близко знавший Соковнина человек, Л. Мирошниченко, также видел связь с обэриутами, причем с произведениями Хармса для детей [Доррендорф, 2017, с. 125]. Подчеркнем, что «безусловная интертекстуальность» миниатюры – одно из ее признанных свойств, это жанр изначально «производный, неоригинальный», как отмечает Б. Джонсон (цит. по: [Kluba, 2021, р. 37]). Хотя, судя по всему, Соковнин действительно напрямую наследует Хармсу, их объединяет и принадлежность к одной линии жанра – «разрушительной анархии», по мысли Бернар; к ней она причисляет Рембо, Лотреамона, сюрреалистов и приходит к выводу: «Каждому стихотворению в прозе предшествует стремление найти новую, индивидуальную форму, которая одновременно была бы анархичной – по отношению к признанным формам – и художественной в способе обращения с прозой как с поэзией» (цит. по: [Kluba, 2021, р. 64]). Восприятие реальности как абсурдной наилучшим образом выражается формой, способной фиксировать алогичные связи через собирание целого по фрагментам. Отметим, что М. Ричардс назвал «Гаспара из тьмы» мозаикой,

состоящей из плиток (отдельных текстов), «ожидающих интеграции в целостную картину» [Richards, 1998, p. 90]. Этой же логике мы следуем при анализе «Вариуса»: каждая миниатюра – проявление сознания отдельной личности, скрывающейся за именем Вариус, однако их принадлежность к целому, то есть собирательному образу, безусловна.

К этой линии развития миниатюры возможно причислить и Кафку. Некрасов и Мальков заявляли, что Соковнин зарубежного классика не читал [Некрасов, 2012, с. 5], хотя поэтесса Татьяна Нешумова верно заметила поразительное сходство между текстом Кафки из «Тетради ин-октаво» и миниатюрой Малькова «Руки»: оба текста повествуют о том, как руки перестают подчиняться человеку и начинают действовать по своей воле [Ахметьев, 2016]. Кажется, Некрасов ошибался, а Мальков, возможно, лукавил. Мирошниченко свидетельствовал, что книги Кафки доходили до их круга через знакомых из Франции в конце 1960-х годов, но немецкоязычный классик «доходил и раньше <...> русские переводы в журналах, потом книжка вышла. Тогда это было потрясение» [Доррендорф, 2017, с. 124]. Имеется в виду сборник 1965 г., куда вошла короткая проза Кафки, однако фрагментов из «Тетрадей ин-октаво» там не было [Кафка, 1965]. По-видимому, Мальков познакомился с текстом Кафки о руках в первом англоязычном издании записных книжек 1954 г., где был опубликован этот отрывок из вторых «Тетрадей...» [Кафка, 1954, p. 61–62]. Так или иначе, совпадение мотивов подтверждает тезис о безусловной интертекстуальности формы: разрушительный импульс толкает авторов к одним и тем же образам и сюжетам.

Ж.-Ф. Жаккар писал, что «у Хармса распад языка неразрывно связан с фактом распада самого мира», а «хаосу реального мира соответствует поэтика повествовательного заикания», построить связный нарратив невозможно, как и логическое заключение: текст необходимо искусственно прервать [Жаккар, 1995, с. 228, 230]. Это характерно, замечает Жаккар, для литературы абсурда вообще.

Д. Уэслинг отмечал, что «каждое предложение стихотворения в прозе является нарративом постольку, поскольку оно упорядочивает акты внимания читателя и его привычные способы реагирования на язык; а последовательность предложений образует иной, более масштабный нарратив» [Wesling, 1985, p. 176]. Эта мысль особенно ценна для понимания «Вариуса», где сюжет порой редуцируется полностью, превращаясь в наслаждение одинаковы-

ми звуками, построением предложения: «У Вариуса был некоторый архив, конечно, не ахти какой архив, не архи-архив, но все-таки...» [Соковнин, 2012, с. 54]. Г. Зыкова и Е. Пенская совершенно правы, когда пишут, что сюжетное движение в цикле Соковнина – «это движение речи» [Зыкова, Пенская, 2016, с. 439].

Здесь уместно вспомнить и сказочки Ф. Сологуба, чье влияние на Хармса уже давно подмечено: обэриут не только с уважением отзывался о символизме, но и, возможно, заимствовал у него форму, даже содержание миниатюр (см.: [Wanner, 2001, р. 464, 469]. Ярким тому примером (и интересным читающему Соковнина) являются «Тик» Ф. Сологуба и «Тюк!» Хармса, на чью схожесть также обращал внимание Э. Ваннер [Wanner, 2001, р. 464, 466]. Мы же сосредоточимся на функции повтора в этих текстах.

У Ф. Сологуба мальчик передразнивает всех звуком «тик». Однажды он прошелся по сырой траве и простудился, начал чихать: «Я, мама, не ходил – тик! – по сырой траве, а это – тик! – мои сапоги ходили!» [Сологуб, 1911, с. 12]. Герой теряет контроль над языковой игрой, простуда овладевает речью и мешает нарративу мальчика – соврать матери не получится. Хармс же создает «определенно ненормальную» [Wanner, 2001, р. 466] ситуацию: Ольга Петровна пытается расколоть полено (и с нее постоянно слетает пенсне), а пожилой Евдоким Осипович после каждого замаха топором говорит «тюк!» и продолжает такое издевательство даже после просьбы прекратить. Вся миниатюра построена на навязчивом повторении: действия не приводят к результату, сюжет не развивается, а сцена превращается в чистое воспроизведение ритма, который становится целью, достигнутой с помощью тавтологии. Стоит сказать, что этот прием ярко демонстрирует нарушение в литературе абсурда одного из постулатов о «нормальной» коммуникации: сообщение должно нести новую информацию [Ревзина, Ревзин, 1971, с. 240]. Повтор, таким образом, становится способом освобождения от смысла и ставит под вопрос саму возможность коммуникации.

В повторении звуков и слов в прозе Соковнина мы видим и попытку субъективации. Язык Вариуса – это пространство сбоев и отклонений от нормы, в котором происходит подрыв грамматического порядка. Спонтанная речь находится в постоянном формировании, она выражает идентичность героя. Разрыв между общепринятым и индивидуальным виден в неудачных попытках Вариуса употребить «общественный язык», быть услышанным в

магазине или гардеробе. С. Джиллетт замечала по поводу миниатюр австралийской писательницы А. Волвиц (1951–2020): «Посредством разнообразных языковых пермутаций <...> Волвиц драматизирует напряжение между личным стремлением к выражению и публичными требованиями языка» [Gillett, 1991, p. 248]. Соковнин, почти полностью отрезая читателя от «стандартной» речи, утверждает новую норму.

По Барту, «письмо представляет собой отвердевший язык <...> оно утверждает лишь такую речь, которая предустановлена задолго до ее реального возникновения» [Барт, 2025, с. 18]. Соковнин стремился приблизить язык «Вариуса» к устному. Речевые сбои у него оказываются не дефектом, а способом разрушить «отвердевший язык» и приблизить литературу к непосредственности говорения. Автор оставил после себя записи чтения цикла, причем читал он «неоднократно, в разное время и для разных людей» и в особой манере, которую отмечают его знакомые, «занудным и канцелярским» голосом [Доррендорф, 2017, с. 179, 120]. Друзья молодости вспоминали и о таких произведениях Соковнина (в соавторстве с Мальковым), которые существовали только в устной форме, как наговоренные на магнитофон (это были пьесы, записи не сохранились) [Доррендорф, 2017, с. 64].

Повтор как доминирующий прием позволяет предположить, среди прочего, влияние Андрея Белого. Некрасов вспоминал, что он с Соковниным опознали друг друга как «своих» на собрании ЛИТО МГПИ имени Потемкина потому, что оба читали «Символизм» [Живем словом ... , 2022, с. 27]. Прием повтора был важен для Андрея Белого не только как для практика, но и как для теоретика и интерпретатора Гоголя: фигура повтора, считал он, – «нерв стиля Гоголя», «определяет все прочее», неразрывно связана со звукописью (ритмом и рифмой), она порождает семантизирующие фигуры речи (гипербола, сравнение) [Белый, 1934, с. 236]. Возможно, влияние классика Серебряного века – одна из причин, почему повтор становится центральным приемом в «Вариусе»: их избыточность создает определенную ритмическую структуру, связывает системой рефренов стремящуюся развалиться композицию не только цикла, но и каждой отдельной миниатюры. Иными словами, этот «комппульсивный ритуал» повторяться, характерный для героя, интегрирует разрозненные миниатюры в единое языковое пространство цикла. Заметим также, что эта черта стихотворения в прозе проявилась уже у Бертраана. Н. Балашов писал: «В некоторых стихотворениях в прозе Бертраана имеется рефренный повтор

целого предложения, создающий определенное настроение и также скрепляющий единство поэтической формы» [Балашов, 1981, с. 286].

В этом мы видим проявление стихотворного начала в короткой прозе Соковнина. Орлицкий, сравнивая стихотворный и прозаический «языки литературы», подчеркивал, что стихотворение отличается «множеством избыточных слов, мешающих вникнуть в смысл сообщаемого» [Орлицкий, 2008, с. 10]. И если записать поэтический текст в строчку, мы «будем постоянно спотыкаться о не-правильно, с точки зрения прозаических законов, построенные фразы, будут мешать инверсии» [Орлицкий, 2008, с. 10–11]. Таким образом, «линейная, развертывающаяся вдоль одной горизонтальной оси», прозаическая речь в «Вариусе» оказывается, подобно стиху, двухмерной, развертывающейся одновременно и по вертикали, и по горизонтали, т.е. учитывает уже сказанное, обращается в себя: «Большинство повторов в стихотворной речи постоянно отсылает нас к уже прочитанному и услышанному» [Орлицкий, 2008, с. 11].

Система повторов в «Вариусе» выполняет двойную функцию: десемантизирующую («заикание») и объединительную, создающую единое языковое пространство. Она разрушает нарратив и создает собственный (см. «Их ушло из города восемнадцать человек», «Все началось со столоначальника...»).

Думается, что описание поэтики Соковнина требует обращения к теории лиризма. Этот термин в российском литературоведении в основном обозначал эмоциональный тон произведения вне зависимости от его родовой принадлежности [Шевчук, 2015, с. 85]. А. Насиловская, акцентируя внимание на романтической природе миниатюры, писала: «С этого момента [эпохи романтизма – К. К.] поэзии больше ничего не нужно, кроме лиризма – проявления “я” в его полной субъектности, способного подчинить себе все внешнее. Лиризм – это мир внутри границ “я”, присваивающего различные области реальности» (цит. по: [Kluba, 2021, p. 30]). Это определение представляется нам полезным в контексте «Вариуса», в котором реальность преломляется через абсурдное мировосприятие героя. Благодаря этому на автобусе можно доехать до Фенимора, города в США в штате Висконсин («Щель»).

Современные исследователи существенно усложняют понимание лиризма и включают в него не только эмоциональность как таковую, но и способы осознания и художественного переживания мира между «я» и «не-я»; причем переходы эти «становятся

естественными, однако не лишенными элемента конфликтности» [Шевчук, 2015, с. 79]. Ю. Шевчук выделяет лиризм мысли (И. Анненский) и лиризм чувства (А. Ахматова) однако, следуя ее методологии, видов лиризма бывает столько, сколько существует писателей, ведь художественное осмысление «столкновения “я” с мировой преградой» определяется индивидуальностью характера, биографии [Шевчук, 2015, с. 113]. При этом личные переживания «становятся вехой культуры, попадают в общий котел настроений и преобразуются в анонимовсеобщие символы “современного лиризма”» [Шевчук, 2015, с. 80].

У Соковнина таковым «анонимовсеобщим» символом является Вариус. Монро выделял одну из функций миниатюры – «восстановление утраченных голосов» [Monroe, 1987, p. 10]. Эта форма не только место столкновения прозы и поэзии, вымысла и документального, но и пространство для конфликтов пола и класса. Миниатюра позволяет людям, оставленным на периферии общества, занять свое место в литературе: такова, по Монро, «идеология этой формы» [Monroe, 1987, p. 17], которая, действительно, отчетливо прослеживается и у Бодлера с голосами бедняков, у Г. Стайн с голосами женщин и, наконец, у Соковнина с речью психологически особенного человека. Характерно, что исследователи не раз отмечали социальную маргинальность Бертрана, жившего в нужде и страдавшего от туберкулеза; в одной из своих статей в газете «Патриот» он называет себя «пролетарием», «человеком из народа», что отражает его сближение с левыми силами после революции 1830 г. (цит. по: [Балашов, 1981, с. 256–257]).

Обратим внимание, что этим фактором объясняется распространенность формы в андеграунде (например, короткие тексты Владимира Эрля в 1960-х годах [Эрль, 2023, с. 233–277] или Евгения Вензеля [Вензель, 1985]), где реализуются писатели, исключенные или исключившиеся из единого литературного процесса – по существу маргиналы.

Ахметьев, который и сам писал прозаические миниатюры, сообщил нам: «Можно предположить, что осознание искусственности общих картин привело к сосредоточенности на частных»¹. Таким образом выражается стремление уйти от больших нарративов соцреализма к индивидуальным судьбам, что отчетливо демонстрируется, например, миниатюрами Вензеля, где неофици-

¹ Цитата из письма Ахметьева автору статьи от 05.10.2025.

альный асоциальный писатель без определенного места жительства пытается найти свое место в советской реальности [Вензель, 1985]. Соковнин сосредотачивается на людях с психологическими расстройствами, объединенных именем Вариус: маргинальность этой социальной группы определенно создает видимую оппозицию легальной советской литературе.

Заметим, что миниатюра является и ярким примером минимализма, «определяя себя прежде всего через то, чем она не является, а не через то, чем является», а ее размер предполагает редукцию сюжета, системы персонажей или, в ряде случаев, «деконструкцию поэтичности», устранение «эмоционально насыщенного авторского голоса», как Э. Ваннер демонстрирует на примере И. Бунина или Д. Хармса [Wanner, 2003, p. 12, 39]. Стремление к минимализму у многих авторов советского андеграунда безусловно, в том числе у Соковнина. См., например, его «предметники», как автор обозначает жанр своих поэм. Вот поэма «Дева Орлеана»: «Готических окон // дофин, // паутина, // кокон, // дофин, // аскофен, // сильный жар, // температура, // Турель, // Августинцы, // и кто-то из Тура // бежал, // паутина, // бежал...» [Соковнин, 2012, с. 150–151]. Очевидно, что Соковнин ощущал этот жанр как наиболее удобный для «переноса» своей поэтики минимализма из стиха в прозу.

Возвращаясь к «идеологии формы» (Монро), скажем, что уникальное, пограничное положение, ее открытость позволили Соковнину отразить в образе Вариуса одновременно и переживания отдельного субъекта, и коллективный опыт целой группы людей. Некрасов писал: «Как в лирике: чем ты ближе к себе, тем ближе ко всем» [Некрасов, 2012, с. 9]. Соковнин включил лирическое я (погруженное в себя) в социальный контекст, говоря словами Монро, произвел «синтез двух модусов, обозначенных ее [т.е. prose поет – К. К.] названием, – одного как привилегированной формы коллективного, другого как формы индивидуального» [Monroe, 1987, p. 22]. Конечно, такая оппозиция прозы и стиха выглядит значительным упрощением. Впрочем, Монро оговаривается, что пишет прежде всего о доминирующих тенденциях, а не однозначном правиле [Monroe, 1987, p. 35].

Некрасов заметил о составе цикла: «Нашел прямо-таки классически адекватную тенденции форму – форму множественности, принципиальной вариативности – Вариус же! – форм, жанров, случаев речи <...> Книга книг, в которой есть все» [Некрасов, 2012, с. 7]. Поэт точно охарактеризовал не только произведение

Соковнина, но и одну из важнейших для понимания миниатюры черту – неоднородность. Орлицкий писал, что форма «обладает разными жанровыми потенциями», которые могут проявиться в качестве рассказа, аллегории, басни и проч.» [Орлицкий, 2002, с. 222]. Возможно, это обусловлено изначально размытыми границами миниатюры, открытостью к интерпретации. Зарождаясь на границе стиха и прозы, она предполагает синтез жанровых приемов.

Рассмотрим эту тенденцию на примере текста «Людоеды». В миниатюре речь идет о неких фантастических существах, на что указывает слово «морда» при описании их внешности и наличии, видимо, только одного глаза: «Бегущее нижнее веко, как бы вываливающийся глаз, эти пульсирующие прожилочки на щеках» [Соковнин, 2012, с. 32]. Герой рассматривает людоеда через окно своей комнаты и вскоре начинает подозревать своих жену и двух сыновей в принадлежности к ним. М. Рыбина, обсуждая локус окна в миниатюрах Тургенева, отмечает: «“Стихотворение в прозе” создает образ жанра-источника, предлагая увидеть характерную для последнего “картину мира”, но актуализирует момент перехода от одной “картины” к другой» [Рыбина, 2011, с. 121].

В «Людоедах» именно взгляд изнутри наружу вводит читателя в иную действительность. На улице герой находится под пристальным взглядом морд, по-видимому, не умеющих определить в нем человека. В ресторане (месте, напомним, ассоциирующимся у Вариуса со страхом и неудобством) существа пируют за столом, и герою приходится надеяться, что сегодня он спасется. Сомнения в реальности происходящего возникают уже с первой строки миниатюры: «То, что они есть, было понятно хотя бы потому, что он ни разу не встречал их, а тем не менее они были» [Соковнин, 2012, с. 32]. Заметив «морду» в своем окне, герой вспоминает, что недавно видел подобное – и вскоре мир заполняется людоедами. Это не удивляет ни его, ни окружающих. Миниатюру можно интерпретировать по-разному: как проявление состояния Вариуса, как проникновение абсурда в реальность (с элементами хоррора) и как эмблему всеобщей подозрительности в советском обществе. В «Людоедах» отец боится сына, подозревая его в принадлежности к чудушам; поговорить наедине с другом невозможно – в окно подсматривают. Соковнин вскрывает параноидальную атмосферу, в которой формула «не есть, но есться» [Соковнин, 2012, с. 35] обозначает положение жертвы и, вместе с тем, отказ от проактивного участия в репрессиях.

В пользу данного прочтения говорит миниатюра «Ему казалось, что он положил это на стул...» Вариус убирается в квартире в ожидании прихода гостей и никак не может обнаружить неизвестный потерянный предмет. Нащупав бумажку в карманах, он звонит и узнает время: девятнадцать часов и тридцать семь минут. Посчитав, что уже поздно («Если бы хотя семнадцать минут...»), он ложится на кровать [Соковнин, 2012, с. 62]. Конечно, прямое упоминание рядом двух роковых дат (1937 и 1917) российской истории случайностью быть не может. Становится очевидно, что в роли гостей должны были выступить спецслужбы, пришедшие для ареста; так в «Вариусе», видимо, заявлена тема репрессий.

Обратимся и к миниатюре «Сказка о трех женихах, рассказанная бабушкой Варварой Мариусовной». Отметим, что ни по отцовской, ни по материнской линии бабушки с таким именем у Соковнина не было. Итак, у крестьянина было три сына, и все трое посватались к дочерям соседа – дурнушке, писаной красавице и средней. Интересно, что в распределении брачных предпочтений происходит своеобразная инверсия: младший выбрал самую красивую, а старший – самую некрасивую. Однако все трое получают отказ. Средняя дочь отвергает предложение со следующим объяснением: «Если бы ты по любви выбирал, то, конечно бы, красавицу выбрал, если из жалости – то дурнушку, а тебе просто баба нужна» [Соковнин, 2012, с. 16]. Дурнушка, в свою очередь, разоблачает расчет старшего брата: «Уж больно расчетливый ты, как я погляжу. Думаешь, коли я худа, так за первого встречного выскочу» [Соковнин, 2012, с. 17]. Она готова согласиться выйти замуж только в том случае, если красавица прежде ему откажет. Это закольцовывает композицию и восстанавливает привычную логику, хотя в таком случае остается неясным, почему средняя все же отказала среднему, равному ей.

Автор использует традиционный мотив трех братьев (но без явного соперничества), вводит и сюжет свадьбы, которая часто оказывается наградой в фольклоре. При этом схема по Проппу (поиск, испытание, вознаграждение) едва ли здесь применима: сватовство к невестам заканчивается неудачей для всех братьев. Композиционная ритмичность текста Соковнина во многом базируется на повторении действий и фраз («У одного крестьянина было три сына, а у соседа – три дочери. Подросли сыновья и захотелось им жениться. А тут у соседа три дочери»), что обеспечивает видимую схожесть со сказкой при одновременном искажении ее жанровых свойств [Соковнин, 2012, с. 16]. Думается, что одна из

причин, почему Соковнин выбрал сказку, заключается именно в характерной для нее тавтологии, совпадающей с речью Вариуса. О. Егорова замечает по поводу сказок о животных: «Композиция сказок основана на трехкратном повторении ключевой ситуации: три раза лиса просится к мужичку в избу, три раза она обращается к петуху <...> Каждая встреча вносит новые характеристики персонажей, дополнительное описание обстановки или места действия» [Егорова, 2020, с. 87]. При этом иногда повтор выполняет функцию успокоения читателя, создает монотонный ритм, чтобы затем кончиться внезапно и пугающе. В инверсии порядка сватовства в сказке Соковнина происходит обман ожиданий читателя – финал действительно предстает неожиданным в своей алогичности: повторы готовят реципиента к развязке, которой не происходит. Наконец, отмечает Егорова, повтор позволяет лучше запоминать устный жанр, что еще раз подтверждает желание Соковнина приобщить прозу к живой речи [Егорова, 2020, с. 88].

Миниатюра Соковнина напоминает сказочные опыты Ф. Соллогуба и прозу Хармса. Э.°Ваннер пишет, сопоставляя обэриута и символиста: «Оба автора оперируют минималистическими (не)нарративами и ложными окончаниями. Кроме того, они оба изображают “павший” мир удручающей банальности, <...> Возможные выходы в трансцендентную контрреальность лишь намечаются, но остаются неясными» [Wanner, 2001, р. 464]. Действительно, у Соковнина мораль оказывается размытой, это своего рода анти-сказка, чья идентичность состоит в демонстративном подрыве жанровой структуры. Сказка деформируется под влиянием общей перевернутости мира «Вариуса».

* * *

Итак, жанр миниатюры оказывается удобной формой для артикуляции маргинального «я» через специфическую языковую манеру, переданную фигурой повтора («заикание»), не только сближающей письменный текст с устной речью, но и становящейся композиционной, нарративной основой цикла прозы; патология высказывания превращается в способ субъективации не только отдельного человека, а целой группы людей: Вариус оказывается собирательным образом, «символом современного лиризма», передающим коллективный опыт психологически иных людей. Образ Вариуса наделен автобиографическими чертами, однако подчеркнем: Соковнин создает определенную дистанцию между собой и своим героем с помощью гиперболизации характера и за-

мены собственной физической болезни на особенное состояние Вариуса. Форма позволяет отразить фрагментированную, абсурдную реальность, охватить принципиально разные состояния сознания Вариуса (к примеру, параноидальный убийца и асоциальный, но безобидный человек). Также миниатюра оказывается удобной для реализации в прозе минималистических тенденций поэзии Соковнина.

Список литературы

- [Ахметьев И.А.] Кафка и Мальков-Соковнин [запись в блоге]. – 2016. – 02.09. – URL: <https://ayktm.livejournal.com/183432.html> (дата обращения 18.10.2025).
- Балашов Н.И. Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе // Бертран А. Гаспар из тьмы / подг. Н.И. Балашов, Е.А. Гунст, Ю.Н. Стефанов. – Москва : Наука, 1981. – С. 235–295.
- Барт Р. Нулевая степень письма / пер. Г.К. Косикова. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2025. – 96 с.
- Белый А. Мастерство Гоголя. – Москва ; Ленинград : ОГИЗ, 1934. – 355 с.
- Вензель Е.П. Записки с похмелья // Митин журнал. – 1985. – № 5. – С. 41–78.
- Доррендорф К.К. Михаил Соковнин в фотографиях Константина Доррендорфа / сост. К.К. Доррендорф, Г.В. Зыкова. – Москва : Москва-Иерусалим, 2017. – 179 с.
- Егорова О.А. Компаративный анализ художественной специфики сказок о животных (на материале британских и русских сказок) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – № 7. – С. 85–89.
- Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. Ф.А. Перовской. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1995. – 471 с.
- «Живем словом». Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях / сост. и отв. ред. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. – Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. – 639 с.
- Зыкова Г.В., Пенская Е.Н. «Предметники» М.Е. Соковнина как поэтические травелогии // Русский травелог XVIII–XX веков. Маршруты, топосы и жанры и нарративы : колл. монография / под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2016. – С. 422–461.
- Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. – Москва : Прогресс, 1965. – 615 с.
- Некрасов Вс. Вариус и автор // Соковнин М.Е. Проза и стихи / сост., подгот. текста и коммент. И.А. Ахметьева. – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. – С. 5–11.
- Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. – Москва : РГГУ, 2008. – 845 с.
- Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – Москва : РГГУ, 2002. – 685 с.
- Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. – 1971. – № 284. – С. 232–254.

Рыбина М.С. «Senilia. Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева и «Гаспар из тьмы» А. Бертрана: поэтика жанра : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2011. – 205 с.

Соковнин М.Е. Проза и стихи / сост., подгот. текста и коммент. И.А. Ахметьева. – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. – 335 с.

Сологуб Ф.К. Сказочки // Сологуб Ф. Собрание сочинений : в 10 т. – Санкт-Петербург : Шиповник, 1911. – Т. 10. – С. 9–120.

Солженицын А.И. Крохотки // Солженицын А.И. Собрание сочинений : в 30 т. – Москва : Время, 2007. – Т. 1. – С. 533–572

Эрль В.И. Собрание проз. – Санкт-Петербург : Jaromir Hladik press, 2023. – 312 с.

Шевчук Ю.В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой : формы лиризма : дис. ... д-ра филол. наук. – Москва, 2015. – 604 с.

Bernard S. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. – Paris : Librairie Nizet, 1959. – 814 p.

Deming R. The homeless heart : abstraction and the prose poem // The Edinburgh companion to the prose poem / ed. M. Ann Caws, M. Delville. – Edinburgh : Edinburgh univ. press, 2021. – P. 121–134.

Edson R. The intuitive journey and other works. – New York ; Hagerstown ; San Francisco ; London : Harper & Row publ., 1976. – 193 p.

Gillett S. At the beginning : Ania Walwicz's writing // Southerly. – 1991. – N 2. – P. 239–252.

Kluba A. The prose poem as a (non)genre : a Polish case study. – Berlin etc. : Peter Lang international academic publ., 2021. – 496 p.

Kafka F. Dearest Father : stories and other writings. – New York : Shocken Books, 1954. – 409 p.

Monroe J. A poverty of objects : the prose poem and the politics of genre. – Ithaca ; London : Cornell univ. press, 1987. – 349 p.

Richards M. Without rhyme or reason : “Gaspard de la Nuit” and the dialectic of the prose poem. – Lewisburg (PA) : Bucknell univ. press, 1998. – 162 p.

Wanner A. Russian minimalism : from the prose poem to the anti-story. – Evanston (IL) : Northwestern univ. press, 2003. – 216 p.

Wanner A. Russian minimalist prose : generic antecedents to Daniil Kharm's “Sluchai” // The Slavic and East European journal. – 2001. – N 3. – P. 451–472.

Wesling D. The new poetries : poetic form since Coleridge and Wordsworth. – London ; Toronto : Associated univ. press, 1985. – 228 p.

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

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2026 – № 2

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

Подписано к печати 26.07.2026

Формат 60×84/16
Усл. печ. 13,0
Тираж 300 экз.

Цена свободная
Уч.-изд. л. 11,4
Заказ №

Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, 117418
<http://inion.ru>

Отдел печати и распространения изданий
Тел: 8(499) 124-32-5
e-mail: izdat@inion.ru

Отпечатано в типографии
АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, к. 6