

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и типология сюжета

- Турьшиева О. Н.* (Екатеринбург)
Мотив как «трамплин интертекстуальности» 5

Сюжет и тезаурус смерти

- Курьшиева Л. А.* (Новосибирск)
Сентиментальная нарративная проза о несчастливой любви (К мортальному разделу словаря сюжетов и мотивов русской литературы) 14
- Мароши В. В.* (Новосибирск)
Мотивный комплекс и тропеика самосожжения в русской литературе XIX – первой трети XX века 57

Литературная жизнь сюжета

- Климентьева М. Ф.* (Томск)
Пародийные сюжеты в малой прозе А. Вельтмана 73
- Козлов А. Е.* (Новосибирск)
«Ахшарумовские вариации» в русской литературе: «В мрачном замке Набокова» 82
- Налегач Н. В.* (Кемерово)
Мотив танца в лирике И. Анненского 91
- Похаленков О. Е.* (Смоленск)
Два романа о Первой мировой войне: «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка и «Тяжелый дивизион» А. Лебеденко 98
- Булгутова И. В.* (Улан-Удэ)
Мотив возвращения в прозе Б. Ябжанова 108
- Колмакова О. А., Ван Ч.* (Улан-Удэ)
Повесть Н. В. Гоголя «Вий» в русской литературе конца XX века: мотив бесовского вторжения в пьесе Н. Н. Садур «Панночка» и рассказе М. Ю. Елизарова «Госпиталь» 116
- Капинос Е. В.* (Новосибирск)
Алфавит русской поэзии («Кысь» Т. Толстой) 122

Литературный сюжет и биографический факт

Материалы и публикации

- Лоцилов И. Е., Подлубнова Ю. С.* (Новосибирск, Екатеринбург)
Поэма Давида Виленского «Воскресение» 150
Давид Виленский. Воскресение / Подгот., примеч. Ю. С. Подлубновой, И. Е. Лоцилова 165
- Рубинчик О. Е.* (Санкт-Петербург)
«Изнанка ковра»: Ю. К. Герасимов о духовном сопротивлении в Абезьском лагере 173
- Требования к оформлению статьи 190

CONTENTS

Theory and Typology Plot

- Turyshcheva O. N.* (Ekaterinburg)
Motive as «Springboard Intertextuality» 5

The Plot and the Thesaurus of a Death

- Kuryshcheva L. A.* (Novosibirsk)
Sentimental Narrative Prose on Unhappy Love (For the Mortal Section of the Dictionary-Index of Plots and Motives of the Russian Literature) 14
- Maroshi V. V.* (Novosibirsk)
The Set of Motifs and Tropes Related to Self-Immolation in the Russian Literature of the 19th – First Third of the 20th Century 57

Life of a Literary Plot

- Klimentyeva M. F.* (Tomsk)
Parodic Plots in the Flash Fiction of A. Veltman 73
- Kozlov A. E.* (Novosibirsk)
«Aksharumov Variations» in Russian Literature: *In the Grim Castle of Nabokov* 82
- Nalegach N. V.* (Kemerovo)
Motif of Dance in the I. Annensky's Lyric 91
- Pokhalenkov O. E.* (Smolensk)
Two Novels about the First World War: «All Quiet on the Western Front» by E. M. Remarque and «Heavy Division» by A. Lebedenko 98
- Bulgutova I. V.* (Ulan-Ude)
Motif of Return in B. Yabzhanov's Prose 108
- Kolmakova O. A., Van Ch.* (Ulan-Ude)
Long Story «Viy» by N. V. Gogol in the Russian Literature of 20th Century: Motif of Devil's Intrusion in the Play «Pannochka» by N. N. Sadur and in the Story «Hospital» by M. Yu. Elizarov 116
- Kapinos E. V.* (Novosibirsk)
An Alphabet of Russian Poetry (Tatyana Tolstaya's «The Slynx») 122

A Biographical Fact and a Literary Plot

Materials and publications

- Loshchilov I. E., Podlubnova Yu. S.* (Novosibirsk, Ekaterinburg)
David Vilensky's Poem «The Resurrection» 150
David Vilensky. «The Resurrection» 165
- Rubinichik O. E.* (Saint Petersburg)
«The Reverse Side of the Carpet»: Yu. K. Gerasimov about Spiritual Resistance in the Abetz Camp 173

ТЕОРИЯ И ТИПОЛОГИЯ СЮЖЕТА

УДК 82.091

О. Н. Турышева

*Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина
Екатеринбург*

МОТИВ КАК «ТРАМПЛИН ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ»

Выражение «трамплин интертекстуальности» принадлежит Р. Барту. Оно употреблено в статье «Текстовый анализ одной новеллы Э. По» при попытке дать определение понятия «код». При этом в понятие «мотив» Барт вкладывал иное значение. В статье доказывается, что при отсутствии у Барта строго научных определений он дифференцировал мотив в его интертекстуальной функции (называя его кодом) и мотив в его нарратологической функции (называя его мотивом). Отстаивается продуктивность такой дифференциации. На почве этого терминологического различия можно четко разграничить мотив как безличный элемент повествовательного языка, самопроизвольно фигурирующий в литературе, и мотив как сознательно вводимую автором ссылку на прецедентный текст. Такая ссылка (код, в терминологии Р. Барта) может вызвать формирование концептуальной метафоры, повторяющейся в последующей литературе. В этом случае мотив выступает залогом коммуникации между разными (принадлежащими разным авторам и разным эпохам) текстами, формирует единое смысловое поле.

Работа мотива как интертекстуального кода иллюстрируется обращением к характеру функционирования в литературе повторяющегося образа – образа строительства стены из книг. Этот мотив сложился в литературе модернизма, авторство его принадлежит Г. Гессе. Однако у Г. Гессе он оформляется под влиянием образов двух предыдущих художников: Ф. Ницше и Ф. М. Достоевского. Но статус мотива и функцию «трамплина интертекстуальности» этот образ получает именно в творчестве Г. Гессе. В новелле «Книжный человек» он приобретает символическое наполнение, превращаясь в метафору самоубийственной отторженности читателя от живой жизни. Анализ приводит автора статьи к выводу о том, что целевой функцией мотива строительства книжной стены в данном тексте является моделирование эстетической позиции автора, его мысли о драматизме взаимоотношений искусства и жизни.

В последующей литературе образ стены из книг получит неоднократную актуализацию – и именно в том смысле, который был задан Гессе. Поэтому текст немецкого писателя рассматривается в статье в качестве ядра того смыслового поля, которое образует рефлексия литературы о судьбе книжного человека в словесности XX века. Такая рефлексия обнаруживается, например, в романах Э. Канетти «Ослепление» и К.-М. Домингеса «Бумажный дом», позднее разрабатывавших данный мотив.

Ключевые слова: мотив, код, интертекстуальный код, интертекстуальный подход, мотив книжной стены, образ читающего человека, тема судьбы читателя.

Турышева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, доцент Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (ул. Ленина, 51, Екатеринбург, 620000, Россия, oltur3@yandex.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2017. № 2. С. 5–13.

© О. Н. Турышева, 2017

Выражение «трамплин интертекстуальности» принадлежит Р. Барту. Оно употреблено в статье «Текстовый анализ одной новеллы Э. По» при попытке дать определение понятия «код»: «Коды важны для нас лишь как отправные точки “уже читанного”, как трамплины интертекстуальности» [Барт, 1994а, с. 459]. И чуть выше: «Коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого “уже”, конституирующего всякое письмо» [Там же, с. 455–456]. Комментаторы Барта жалуются на нечеткость определения кода, и кажется, что он, действительно, уклоняется от научной дефиниции этого понятия. Высказывалось предположение, что Барт создает эту категорию с инструментальной целью – чтобы обосновать ту процедуру, которая впоследствии получила название деконструкции, при этом опираясь на структуралистское понимание кода как способа обеспечить оформление и коммуникативное функционирование литературного текста как типа знаковой системы. Код у Барта, напомним, – это то, что моделирует герменевтическую сторону текста, его сюжет, характеры героев, его символическое поле, его отношение к культурному фону. Это самые разные средства (правила, стереотипы, чужие голоса, детали, цитаты), позволяющие осуществиться авторскому письму: «Код – это корпус [расхожих] правил... но если бы рассказ вышел за рамки этих правил, он тотчас бы стал неудобочитаемым» [Там же, с. 457]. Барт особенно подчеркивает, что код – это то, что опирается на механизм воспроизведения, цитации: «Код – это перспектива цитации» [Барт, 1994б, с. 34] – еще одно определение Барта.

Думается, что в таком понимании кода видимы его корреляции с тем, что в теории литературы привычно называется мотивом. При этом мы не предлагаем полностью отождествлять «код» и «мотив». Разведение этих понятий было предпринято Б. М. Гаспаровым в «Послесловии» к книге «Литературные лейтмотивы», где ученый сетует на то, что выявление культурных кодов, отразившихся в тексте, превращает последний из самостоятельного предмета исследования в «повод к демонстрации общих механизмов культурной кодификации или культурной археологии» [1993, с. 281]. Поэтому Б. М. Гаспаров противопоставляет интертекстуальный (в бартовском смысле) анализ (т. е. анализ, нацеленный на выявление «культурных кодов или палимпсестных наложений») анализу мотивному. Но при всей разности этих типов анализа все-таки представляется, что мотив выполняет функцию, подобную функции кода (как она описана Бартом): он тоже осуществляет кодификацию семантики, он тоже способствует пониманию коннотативных смыслов и тоже манифестирует механизмы смыслообразования – и именно потому, что является повторяющимся элементом художественной культуры.

При этом нужно уточнение: мотив – это собственно *литературный* код, код литературы. Барт, напомним, выделяет пять типов кодов, причем в статье, посвященной новелле По, он особенно подчеркивает значимость культурного кода, т. е. кода знаний, или, как он уточняет, «культуры, как она транслируется книгой, образованием» [Барт, 1994а, с. 456]. Среди культурных кодов Барт выделяет *субкоды*: *научный* (он опирается на научное знание, например, в анализируемой Бартом новелле «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» это код экспериментальной физики), *риторический* (опирающийся на правила говорения), *хронологический* (опирающийся на принятые в культуре правила датирования) и т. д. Обращаясь к этой типологии, мотив можно определить как субтип культурного кода, который опирается на знание литературы. Референция мотива как кода – это знание текстов и правил (устойчивых традиций) их чтения. В этом плане можно говорить о мотиве как литературном коде, он позволяет связать текст с суммой других текстов, опираясь на наши навыки чтения.

Собственно, в рамках интертекстуального подхода в исследовании мотива последний и рассматривается в качестве механизма, кодирующего художественную коммуникацию: мотив «репрезентирует смыслы и связывает тексты», сопрягая их в единое смысловое пространство (как поясняет И. В. Силантьев, анализируя концепцию мотива в работе Б. М. Гаспарова) [Силантьев, 2004, с. 62]. По Б. М. Гаспарову, сетка мотивов, с одной стороны, скрепляет текст, организует его как единое целое, а с другой стороны, мотив может скреплять и разные тексты (тексты разных авторов, созданные в разное время) в единое смысловое пространство, выступая в качестве знака их возможного сопряжения в памяти субъекта чтения. Или, используя терминологию Барта, в качестве «трамплина», «отправной точки», «питательной среды» диалога между текстами.

Интересно, что Барт использовал и термин «мотив», но вкладывая в это понятие иной смысл, нежели в понятие «код». Так, в книге «Мифологии» под мотивом подразумеваются повторяющиеся, универсальные единицы дискурса, образы, темы, расхожие идеи. Миф, по Барту, и создается на основе ряда мотивов. Например, в мифе об Эйнштейне «присутствуют все характерные мотивы гностицизма: природа едина, мир в идеале сводим к одной основе, слово обладает силой открытия, речь испокон веков борется с тайной, целостное знание может быть открыто лишь всё сразу, подобно замку сейфа, который после множества неудачных попыток внезапно срабатывает» [Барт, 1996, с. 157]. «Эти мотивы перетекают из описания творчества одного ученого в тексты о других ученых, они становятся схемой определенного дискурса, востребованного обществом, воспитанным на актуальной мифологии» [Афинская, 2014, с. 33]. Другими словами, под мотивом здесь понимается повторяющийся, переходящий из текста в текст содержательный элемент повествования. А термин «код» (в значении «литературный субкод») Р. Барт использовал в иных терминологических целях – для обозначения интертекстуального знака, знака, привлеченного автором из иного текста. Таким образом, Р. Барт очевидно разводит мотив в его интертекстуальной функции (называя его кодом) и мотив в его нарративной функции (называя его мотивом). Это разграничение трудно заметить в сочинениях французского теоретика, так как он не дает строго научных определений, но оно есть и представляется продуктивным. На почве этой дифференциации можно четко отграничить мотив как безличный элемент повествовательного языка, самопроизвольно фигурирующий в литературе, от мотива как сознательно вводимую автором ссылку на прецедентный текст, в свою очередь, породившую ее активное функционирование в качестве концептуальной метафоры в последующей литературе. В этом случае мотив выступает залогом коммуникации между разными (принадлежащими разным авторам и разным эпохам) текстами.

Думается, что именно в рамках такого понимания мотива современная наука отождествила его с интертекстуальным кодом, т. е. кодом, формирующим, продуцирующим интертекст. В этом смысле это понятие употребляют многие [Бологова, 2013; Ветошкина, 2007; Николаева, 2007; Турьшева, 2015], хотя терминологической четкости это понятие еще не обрело. Но очевидно, что в данном случае речь идет о коммуникативном потенциале интертекстуального элемента.

Покажем, как осуществляется «работа» такого мотива на совокупности текстов, объединенных общим мотивом – мотивом возведения книжной стены. Мотив сложился в литературе модернизма, авторство его принадлежит Г. Гессе, хотя у Гессе он оформляется под влиянием образов двух предыдущих художников – Ф. Ницше и Ф. М. Достоевского, но статус мотива и функцию «питательной почвы» или «трамплина интертекстуальности» он получает именно у Гессе. Поэтому текст Гессе мы рассмотрим в качестве ядра того семантического («ассоциативно-

го», в терминологии Р. Барта) поля, которое образует рефлексия литературы о судьбе книжного человека. Это новелла «Книжный человек» (1918).

Безымянный герой этой миниатюры всю жизнь посвящает чтению. Однако итогом его «бумажного» существования становится горестное признание в том, что за годы добровольного заточения он не познал ни себя, ни жизнь, бушующую за порогом его библиотеки. Трагическое открытие «книжного человека» происходит в сновидении:

Однажды ему приснилось его состояние. Он трудился над сооружением высокой книжной стены. Стена росла, и, кроме нее, не видел он ничего; задачей его было соорудить огромное здание из всех книг на свете. И вдруг часть стены зашаталась, книги начали выскальзывать из кладки и падать в бездну. Сквозь зияющие бреши ворвался страшный свет, и по ту сторону книжной стены увидел он нечто ужасное: в чадающем воздухе – невообразимый хаос, кашу из живых существ и предметов, людей и ландшафтов, увидел умирающих и рождающихся детей и животных, змей и солдат, горящие города и тонущие корабли; он слышал вопль и дикое ликование, лилась кровь, струилось вино, нагло и ослепительно польхали факелы... В ужасе вскочил он с кровати, чувствуя в сердце давящую тяжесть; все еще оцепенело стоя в лунном свете посередине своей тихой комнаты и глядя на деревья за окном и книгу на ночном столике, он внезапно прозрел [Гессе, 1990, с. 53].

Центральный образ сновидения героя – образ возводимой им стены из книг. Его символика представляется вполне прозрачной: стена из книг является здесь откровенным символом книжной изоляции от мира, причем смысловое содержание этого образа «прорастает» также семантикой смерти и самоубийства читателя. «Я был похоронен, заживо похоронен в бумаге», – жалуется герой.

Символ стены из книг вполне узнаваем: представляется, что Гессе в данном случае непосредственно использует образ Ф. Ницше из статьи «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). У Ницше, напомним, искусство определяется как «стена, воздвигаемая человеком вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем самым сохранить себе свою идеальную почву» в надежде на спасение от ужасающих истин жизни [Ницше, 1990, с. 81].

Очевидно, что у Ницше этот образ исполнен горестно-положительной семантики: отождествляя искусство со стеной, воздвигаемой человеком вокруг себя, Ницше так подчеркивает мысль о том, что оно есть «единственная возможность метафизического утешения» в мире дионисийского хаоса.

У Гессе, наоборот, герой переживает «строительство» «гнусной книжной стены», отгородившей его от мира, как трагический самообман: «Он обманут – обманут по всем статьям! Читая... он жил бумажною жизнью; а за нею, за этой гнусной книжной стеной, бушевала настоящая жизнь» [Гессе, 1990, с. 53]. В экзотическом состоянии герой бежит из библиотеки, бросаясь на улицу за «настоящей жизнью».

Присваивая образу Ницше противоположные коннотации, Гессе явно полемизирует с модернистской идеей чтения как фактором утешения в «царстве Селена». Герой Гессе утешения не находит: он порывает с книжной жизнью, противопоставляя ей ценность жизни реальной, пусть и лишенной метафизических иллюзий. Впрочем, в свете развития сюжета новеллы полемика эта вряд ли представляется убедительной, судя по следующему за описанием побега из библиотеки эпизоду. Это эпизод встречи с проституткой, к которой книжный человек обращается с просьбой посвятить его в живую жизнь, возродить из плена бумажной жизни. Женщина обещает герою помощь, не понимая самой сути просьбы. В результате поражением читателя выглядит не только его долгая «бумажная жизнь», но и его противоположное устремление – устремление к жизни живой, которая,

возможно, окажется столь же исполненной самообмана и смерти, как и жизнь за книжной стеной. Недаром выбранная героем в качестве проводника девушка описана у Гессе как персонаж страны мертвых: «осунувшаяся», «худая, болезненного вида, без кровинки в лице».

В результате мы можем сделать вывод и о прагматической, целевой функции мотива строительства книжной стены у Гессе: учитывая его интертекстуальный потенциал (очевидную отсылку к Ницше), можно настаивать на том, что он моделирует эстетическую рефлексию автора – рефлексию о роли искусства в жизни человека. Представляется, что такую же интенцию этот мотив имеет и в последующей литературе, актуализирующей его. Так, посредством воспроизведения и трансформации мотива книжной стены литература рефлексирует о своем статусе в жизни человека.

Однако, прежде чем обратиться к вопросу о характере дальнейшего развития этого мотива, остановимся на другом прецедентном тексте, к которому предположительно восходит гессевский образ стены из книг и в котором, в соответствии с нашей гипотезой, Гессе мог найти поддержку полемики с модернистской концепцией чтения как утешительной утопии. Это «Записки из подполья» Достоевского.

Об ориентации автора «Книжного человека» на «Записки из подполья» выразительно свидетельствует ряд факторов. Во-первых, это корреляция между самоназванием героя Достоевского («подпольный человек») и авторским наименованием героя у Гессе («книжный человек»). Предположительно, и сам образ «книжного человека» генетически восходит к образу «подпольного человека» Достоевского, которому, напомним, «кроме чтения пойти было некуда». Во-вторых, это явно «достоевский» образ несчастной сострадательной проститутки, утешающей разочаровавшегося интеллектуала. В-третьих, об ориентации на Достоевского свидетельствует и постановка проблемы литературы как фактора власти в отношении сознания читателя. А этот вопрос в самой своей открытой форме был поставлен именно в «Записках из подполья»: «подпольный человек» Достоевского прямо уличает литературу в обезличивающем, умерщвляющем влиянии на читателя: «Оставьте нас одних без книжки. И мы тот час запутаемся, потеряемся... Мы мертворожденные» [Достоевский, 1989, с. 549–550].

У Гессе уединенное чтение также представлено как форма смерти читателя. Но общая для двух писателей метафорика омерщвления читающего человека обладает различной семантикой: у Достоевского она подразумевает *подмену сокровенной индивидуальности* читателя книжным конструктом, у Гессе – *замену живой жизни* суррогатом читательских переживаний. Однако отчуждающий аспект власти литературы отчетливо выражен как в истории «подпольного», так и в истории «книжного человека». Вероятно, чтение Достоевского составило актуальный контекст размышлений Гессе о взаимоотношениях человека с литературой и поддержало его полемику с модернистской эстетикой чтения как «метафизического утешения».

Возможно, эту полемику поддержал и образ стены из монолога «подпольного человека». Семантика стены у «подпольного человека» совсем иная (она символизирует объективный закон, детерминирующий человека и препятствующий осуществлению его «вольного и свободного хотения»). Но коннотации, которые окружают этот образ у Достоевского и Гессе, совпадают, и этим вряд ли стоит пренебрегать. «Подпольный человек» также размышляет об утешительности жизни за стеной (в том плане, что объективный закон оправдывает позицию, которую он называет «сладострастно замереть в инерции») и о том, что для мыслящего человека идея стены есть не что иное, как «подмена, подтасовка, шулерство». Гессе эти смыслы заимствует, с той разницей, что, во-первых, присваивает строи-

тельство этой стены самому герою и, во-вторых, овеществляет объективный закон в образе стены из книг.

В последующей литературе этот образ (стены из книг) еще не раз будет фигурировать именно в таком – гессевском – смысле, т. е. как символ самоубийственной отторженности читателя от живой жизни. Например, в романе Элиаса Канетти «Ослепление» (1935). В этом романе проект утешения в мире книг завершается безумным аутодафе героя: из книг он выстраивает «мощное укрепление» перед дверью в квартиру и одновременно поджигает ее, обрекая себя на смерть вместе со своей библиотекой. Стена, выстроенная из книг, здесь также опровергает высказанную Ницше надежду на возможность спасения и утешения. Наоборот, «укрепления» и стены, которые профессор Кин, герой «Ослепления», строит из книг на протяжении всего действия романа, символизируют принципиальную неосуществимость идеи защиты от мира, тотальное бессилие героя перед его лицом. Недаром в финале строительство стен из книг Кин «усиливает» самоубийством. Канетти до предела обостряет смертоносный потенциал образа из сновидения героя Гессе, со всей очевидностью выстраивая полемику с модернистской идеей искусства как утешительной утопии.

Мотив строительства книжной стены нашел выражение и в постмодернистской литературе, например, в романе уругвайского писателя Карлоса-Марио Домингеса «Бумажный дом» (2002). Этот роман представляет собой историю читателя, вообразившего себя – на почве любовной неудачи – возлюбленным библиотеки. Свое абсолютное выражение его любовь к библиотеке находит в изобретении особого способа каталогизации книг. В основе библиографического изобретения героя – принцип учета смысловой связи между книгами и отношений между авторами, т. е. принцип учета привязанностей или неприязни, стилевой близости или полемики:

К примеру, он не решался поставить книгу Борхеса рядом с томиком Гарсиа Лорки, которого аргентинец называл «профессиональным андалузцем». Не мог поставить произведения Шекспира вместе с трагедиями Марло, принимая во внимание коварные взаимобвинения в плагиате между этими авторами, хоть из-за этого ему пришлось нарушить серийную нумерацию томов своей коллекции. И, конечно, книга Мартина Эмиса не могла стоять рядом с книгой Джулиана Барнса после того, как эти двое друзей поссорились, а романы Варгаса Льосы не могли находиться рядом с Гарсией Маркесом [Домингес, 2007, с. 78–79].

Предполагая на основе каталога расставить книги в соответствии с идеей привязанностей, герой хочет освободить их от бремени нежелательных отношений и так обеспечить комфорт их «душам». Но каталог сгорает в пожаре.

Утрата каталога, очевидно, понята героем как отказ библиотеки от дара любви, оборачивается разрывом всех сущностных связей с ней: герой продает дом и вывозит свою библиотеку на берег моря, где, «онемев от собственной жестокости», строит из книг дом, скрепляя тома цементным раствором. Кладка стен из книжных томов противоположна библиографической идее героя: она отменяет принцип привязанностей, «отвратительно связывая» книги, которые, по мысли героя, должны были страдать от соседства друг с другом. Устранившись как читатель, герой предписывает книгам обезличивающую их функцию – защищать от холода, укрывать от ветра, давать тень от солнца. С одной стороны, здесь метафора книжной стены как спасения от мира дионисийского хаоса подвергается прямому овеществлению. А с другой стороны, возведение стен из книг является формой выражения обиды, формой мести за неосуществленные иллюзии. Как и в предыдущих произведениях, проект утешения в библиотеке (или, в данном случае, с библиотекой) терпит тотальное поражение.

В плане целевого использования этот мотив у Домингеса тождественен его смысловой функции у Гессе и Канетти: он вновь обеспечивает авторскую рефлексию о драматизме взаимоотношений человека с литературой и трагический пафос ее воплощения. Таким образом, мотив здесь фигурирует именно как интертекстуальный код: на основе декодирования этого знака читатель объединяет некую совокупность текстов в «ассоциативное поле», обеспечивая им взаимосоотнесенное прочтение.

Список литературы

- Афинская З.* Мотив и мотивация в мифологии Р. Барта // *Paradigms of knowledge*. 2014. № 1. С. 32–36.
- Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994а. С. 424–461.
- Барт Р.* S/Z. М.: Ad Marginem, 1994б. 302 с.
- Барт Р.* Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
- Бологова М. А.* Поэтика русской прозы 1990–2000-х гг.: художественные функции мотива: Дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 2013. 435 с.
- Ветошкина Г. А.* Гамлетовский код в интертекстуальном пространстве романов У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом»: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 197 с.
- Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.
- Гессе Г.* Книжный человек // Гессе Г. Магия книги / Сост. и пер. с нем. А. Науменко. М.: Книга, 1990. С. 52–55.
- Домингес К.-М.* Бумажный дом / Пер. с англ. А. Коробенко. М.: АСТ МОСКВА, Хранитель, 2007. 157 с.
- Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 4. С. 452–550.
- Канетти Э.* Ослепление / Пер. с нем. С. Апта. М.: Симпозиум, 2000. 698 с.
- Николаева Е. Г.* Элементы кода повести Пушкина «Пиковая дама» в творчестве Достоевского: Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2007. 207 с.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинизм и пессимизм / Пер. с нем., сост., ред. и автор примеч. К. А. Свасьян // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 47–157.
- Силантьев И. В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 294 с.
- Турьшева О. Н.* Легенда о Великом инквизиторе в составе интертекстуального кода кинотекста Ларса фон Триера «Догвилль» // Уральский филологический вестник. Сер. «Русская классика: Динамика художественных форм». 2015. № 3 (вып. 7). С. 186–195.

O. N. Turysheva

*Ural Federal University named after the B. N. Eltsin
Ekaterinburg, Russian Federation*

MOTIVE AS «SPRINGBOARD INTERTEXTUALITY»

The expression «a springboard intertextuality» belongs to R. Barthes. It is used in the article «Textual Analysis of a Novel by E. Poe» when trying to define the concept of «code». In this

case, Barthes put a different meaning in the concept of «motive». The article proves that in the absence of strictly scientific definitions, Barthes differentiated the motive in his intertextual function (calling it the code) and the motive in his narratologic function (calling it the motive). The productivity of such differentiation is upheld. On the basis of this terminological distinction, it is possible to clearly delineate the motive as an impersonal element of the narrative language, which appears spontaneously in the literature, and the motive as a consciously introduced reference to the precedent text by the author. Such a reference (code, in the terminology of R. Barthes) can cause the formation of a conceptual metaphor, repeated in the subsequent literature. In this case, the motive acts as a pledge of communication between different texts (belonging to different authors and different epochs), forms a single semantic field. The work of the motive as an intertextual code is illustrated by an appeal to the character of the functioning in literature of a repetitive image – the image of building a wall from books. This motive has developed in the literature of modernism, its authorship belongs to H. Hesse. However, in H. Hesse, he is formed under the influence of the images of the two previous artists: F. Nietzsche and F. M. Dostoyevsky. But the status of the motive and the function of the «trampoline intertextuality» this image gets exactly in the works of H. Hesse. In the novel «The Book Man» he acquires a symbolic content, turning into a metaphor of the reader's self-destructive detachment from living life. The analysis leads the author of the article to the conclusion that the objective function of the motive for building the book wall in this text is to model the author's aesthetic position, his thoughts about the dramatic relationship between art and life. In the subsequent literature, the image of the wall from the books will receive repeated actualization – and precisely in the sense that Hesse asked. Therefore, the text of the German writer is considered in the article as the nucleus of that semantic field, which forms the reflection of literature on the fate of a book person in the literature of the twentieth century. Such a reflection is found, for example, in the novels of E. Canetti «Blinding» and K.-M. Dominguez «Paper House», later developing this motive.

Keywords: motif, code, intertextual code, intertextual approach, book wall motif, the image reading person, the theme of fate the reader.

References

- Afinskaya Z. *Motiv i motivatsiya v mifologii R. Barta* [Motive and motivation in the mythology of R. Barthes]. Paradigms of knowledge. 2014, no 1, 32–36 pp.
- Barthes R. *Mifologii* [Mythology]. M.: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 1996. 312 p.
- Barthes R. *S/Z*. M.: Ad Marginem, 1994. 302 p.
- Barthes R. Tekstovyy analiz odnoy novelly Edgara Po [Text analysis of one novel by Edgar Allan Poe]. In: Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics] M.: Izdatel'skaya gruppa «Progress», «Univers», 1994. 424–461 pp.
- Bologova M. A. *Poetika russkoy prozy 1990-2000-kh gg.: khudozhestvennyye funktsii motiva* [Poetics of Russian prose 1990-2000-ies.: artistic function of the motive]. Philol. Doctor. Diss. Novosibirsk, 2013. 435 p.
- Canetti E. *Osluplenie* [Blinding], per. s nem. S. Apta. M.: Simpozium, 2000. 698 s.
- Dominges K.-M. *Bumazhnyj dom* [Paper house], per. s angl. A. Korobenko. M.: AST MOSKVA, Hranitel', 2007. 157 s.
- Dostoevskij F. M. Zapiski iz podpol'ja. In: Dostoevskij F. M. *Sobr. soch. v 15 t.* [Works, in 15 vol.] T. 4. L.: Nauka, 1989. S. 452–550.
- Gasparov B. M. *Literaturnye leitmotivy. Ocherki russkoy literatury XX veka* [Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the twentieth century]. M.: Nauka, 1993. 304 p.
- Hesse H. Knizhnyj chelovek. In: Gesse G. *Magija knigi* [Magic of books], sost. i per. s nem. A. Naumenko. M.: Kniga, 1990. S. 52–55.
- Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii iz duha muzyki, ili Jellinstvo i pessimism*, per. s nem., sost., red. i avtor primech. K. A. Svas'jan. In: Nicshe F. *Soch.: v 2 t.* [Works, in 2 vol.] M.: Mysl', 1990. T. 1. S. 47–157.
- Nikolaeva E. G. *Elementy koda povesti Pushkina «Pikovaya dama» v tvorchestve Dostoevskogo* [Elements of Pushkin's novel «The Queen of Spades» in Dostoevsky's work]. Philol. Cand. Diss. Novosibirsk, 2007. 207 p.
- Silant'ev I. V. *Poetika motiva* [Poetics of the motive]. M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004. 294 p.

Турьшьева О. Н. Мотив как «трамплин интертекстуальности»

Turysheva O. N. Legenda o Velikom inkvizitore v sostave intertekstual'nogo koda kinoteksta Larsa fon Triera «Dogvill'» [The legend of the Grand Inquisitor as part of the intertextual code of Lars von Trier's film text «Dogville»]. In: *Ural'skiy filologicheskiy vestnik*. no 3, 2015. Seriya «Russkaya klassika: Dinamika khudozhestvennykh form» (Iss. 7) [*The Urals Philological Bulletin*. No. 3. 2015. Series «Russian Classics: The Dynamics of Artistic Forms»]. 186–195 pp.

Vetoshkina G. A. *Gamletovskiy kod v intertekstual'nom prostranstve romanov U. Folknera «Shum i yarost'» i «Avessalom, Avessalom»* [Hamlet's code in the intertextual space of W. Faulkner's novels «Noise and Fury» and «Absalom, Absalom.»]. Philol. Cand. Diss. Voronezh, 2007. 197 p.

Turysheva Olga N. – Doctor of Philology, Professor of the Department of Foreign Literature, associate professor, Ural Federal University named after the B. N. Eltsin (51 Lenin Str., Ekaterinburg, 620000, Russian Federation, oltur3@yandex.ru)

СЮЖЕТ И ТЕЗАУРУС СМЕРТИ

УДК 82-31, 82.091, 821.161

Л. А. Курышева

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ НАРРАТИВНАЯ ПРОЗА О НЕСЧАСТЛИВОЙ ЛЮБВИ (К МОРТАЛЬНОМУ РАЗДЕЛУ СЛОВАРЯ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Представлено описание общего сюжетно-мотивного фонда русской сентиментальной прозы второй половины XVIII – начала XIX века, в центре которой находится сюжетное повествование о несчастливой любви.

Драматическое развитие любовных отношений зачастую ставит героя сентиментальной повести на край жизни. В том или ином виде кульминацией повествования является крайнее напряжение нервов чувствительного героя, которое ведет к смертельно опасной болезни, мыслям о суициде, самоубийству или убийству.

В сентиментальных повестях о несчастливой любви к трагическому финалу героя приводят три типа конфликта:

- 1) вероломная любовь: гибель (самоубийство) вследствие измены возлюбленного (возлюбленной);
- 2) разлученные любовники: гибель (самоубийство) вследствие невозможности соединиться с возлюбленной (возлюбленным).
- 3) роковое вторжение: счастье взаимной любви обрывается внезапной трагической гибелью обоих любящих (одного из них) вследствие действия рока или вторжения злодея.

Обозначенные типы конфликта формируют три «базовых» сюжета, которые в литературной практике имеют индивидуально-авторские вариации и гибридные формы.

Во введении кратко рассмотрен вопрос о западноевропейских образцах русской прозы, представлен тип героя, персонажная система и поэтика сентиментальной повести. Все эти аспекты раскрыты с точки зрения взаимосвязи с сюжетно-мотивным уровнем повестей о несчастливой любви.

В основной части дана общая характеристика трем базовым сюжетам о несчастливой любви. Затем наиболее часто встречающиеся мотивы представлены по группам, в зависимости от того, какое место они занимают в композиции: экспозиция (сюжетная ситуация, завязка); развитие действия (сюжетные звенья и другие мотивы, участвующие в движении сюжета, подводящие к кризису или осложняющие конфликт); кризис (конфликт и кульминация); финал (развязка); мотивы, относящиеся к плану чувствительного рассказчика (повествователя). К каждой словарной дефиниции в хронологическом порядке дан список художественных произведений.

Ключевые слова: русская литература XVIII – начала XIX века, сюжеты и мотивы, сентиментальная повесть.

Курышева Любовь Александровна – кандидат филологических наук, заместитель директора по научной работе, ведущий научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, kurysh@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2017. № 2. С. 14–56.

© Л. А. Курышева, 2017

Введение

В этом разделе представлено описание общего сюжетно-мотивного фонда русской сентиментальной прозы второй половины XVIII – начала XIX века, в центре которой находится сюжетное повествование о несчастливой любви¹.

По сравнению с предшествующей прозаической традицией сентиментальная повесть отличалась сюжетной лаконичностью, даже «примитивизмом» (К. Скипина), возросшей ролью повествователя и сосредоточенностью на изображении «жизни сердца»². Последнее выражалось в стремлении к фиксации малейших душевных движений как героя, так и рассказчика. Предельным выражением «жизни сердца» в сюжетной прозе сентиментализма становится рассказ о возрастающем любовном чувстве, о душевных страданиях и радостях, которые таит любовь. При этом драматическое развитие любовных отношений зачастую ставит героя сентиментальной повести на край жизни. В том или ином виде кульминацией повествования является крайнее напряжение нервов чувствительного героя, которое ведет к смертельно опасной болезни, мыслям о суициде, самоубийству или убийству.

После выхода в свет романа И. В. Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774) не осталась незамеченной волна самоубийств, прокатившаяся по Европе. Некоторые критики увидели в романе апологию самоубийства, противную христианским ценностям, и дело дошло до запрета на продажу романа в нескольких немецких землях и соседних государствах. Возможно, воздействие романа было не столь фатальным, и наблюдаемое увеличение случаев суицидальных происшествий было обусловлено их возросшей культурной знаковостью. Как бы там ни было, в европейском обществе, в том числе русском, завязались дискуссии об оправданности суицида и влиянии литературы на жизнь³. Однако в очерченном круге сентиментальной литературы «самоубийство оценивалось более или менее положительно. Оно считалось доказательством высокой степени чувствительности» [Фраанье, 1995, с. 160]⁴.

В сентиментальных повестях о несчастливой любви к трагическому финалу героя приводят три типа конфликта.

1. Вероломная любовь. Гибель (самоубийство) вследствие измены возлюбленного (возлюбленной).
2. Разлученные любовники. Гибель (самоубийство) вследствие невозможности соединиться с возлюбленной (возлюбленным).
3. Роковое вторжение. Счастье взаимной любви обрывается внезапной трагической гибелью обоих любящих (одного из них) вследствие действия рока или вторжения злодея.

¹ Выражаю благодарность моим коллегам П. Е. Бухаркину, А. Ю. Веселовой, Э. М. Жиликовой, Н. Д. Кочетковой и Л. Росси за возможность познакомиться с труднодоступными научными статьями. Наталья Дмитриевна Кочеткова, Елена Владимировна Капинос и Лаура Росси прочли мою рукопись и сделали неоценимые замечания и предложения.

² См. об этом: [Скипина, 1926, с. 14–18, 28–30; Кочеткова, 1973, с. 53–61].

³ О вертеризме и дискуссии вокруг него: [Жирмунский, 1934; Фраанье, 1995; Лобачёва, 2005, с. 5–10, 99–106].

⁴ И далее: «Эффект эмоционального воздействия на читателя мог ограничиться очистительным катарсисом: «Самоубийца становится сентиментальным героем, другом по несчастью, объектом идентификации и катарсиса для других несчастных молодых людей» [Фраанье, 1995, с. 160].

Обозначенные типы конфликта формируют три «базовых» сюжета, которые в литературной практике имеют индивидуально-авторские вариации и гибридные формы. В основной части раздела мы подробно раскроем их содержание и приведем наиболее часто встречающиеся и двигающие действие мотивы.

Прежде чем перейти собственно к сюжетам, их вариантам и мотивному репертуару, мы, опираясь на труды наших предшественников, кратко коснемся вопроса о западноевропейских образцах русской прозы, а также в общих чертах представим тип героя, персонажную систему и поэтику сентиментальной повести. Все эти аспекты будут представлены с точки зрения влияния на сюжетно-мотивный уровень повестей о несчастливой любви.

Западноевропейские образцы. Творчество нескольких европейских авторов, создателей романа сентиментального направления, оказало решающее влияние на русскую прозу. В числе писателей первого ряда – Ж.-Ж. Руссо, И. В. Гёте, С. Ричардсон и Л. Стерн. Русские читатели знакомы с ними по изданиям на языке оригинала и переводам, в том числе рукописным⁵. Следующим шагом освоения европейских художественных открытий стала апробация новых типов героев и связанных с ними сюжетов на национальном материале⁶. Названия некоторых русских повестей прямо указывают на это: «Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки» П. Ю. Львова (1789), «Российский Вертер» М. В. Сушкова (1801). Эпистолярный роман и педагогический трактат Руссо подтолкнули отечественных писателей к воспроизведению сюжетной ситуации «учитель на кондиции» (любовь учителя и ученицы), характеров и перипетий взаимоотношений Сен-Пре и Юлии и ситуации совместного воспитания детей (Эмиля и Софии)⁷. Роман Гёте вдохновил на повторение сюжета о чувствительном юноше и его несчастливой любви, завершающейся смертью героя, на воссоздание в своих героях психологических типов Вертера и его возлюбленной Лотты⁸. Ричардсоновские сюжеты о моральной победе добродетельной девицы (Памела), о преследовании невинности хитрым обольстителем (Кларисса и Ловлас) были также «переложены» на русские нравы⁹. Говоря о влиянии «Новой Элоизы» Руссо и «Страданий молодого Вертера» Гёте на русскую оригинальную литературу, В. В. Сиповский отмечает их «совместное действие» на некоторые произведения [Сиповский, 1909–1910, с. 426]. Действительно, в русских повестях о несчастливой любви образы главных протагонистов и сложности их взаимоотношений зачастую несут черты конфликтов обоих романов и представлены в некоем едином комплексе мотивов.

Помимо первых сентиментальных романов на формирование русской прозы повлияла беллетристика дидактического плана – новелла и «нравоучительная

⁵ Первые публикации русских переводов: 1769 год – «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо; 1779 – «Эмиль и Софья, или Хорошо воспитанные любовники» Руссо; 1781 – «Страсти молодого Вертера» Гёте; 1787 – «Памела, или Награжденная добродетель» и 1791–1792 – «Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов» Ричардсона; 1793 – «Стерново путешествие по Франции и Италии под именем Йорика...»; 1793–1794 – «Аглинские письма, или История кавалера Грандиссона» Ричардсона.

⁶ Впервые анализ воздействия этих авторов на русскую прозу был представлен В. В. Сиповским [1909–1910]. Наиболее современные и авторитетные издания, содержащие обзор и библиографию этого вопроса: [Русско-европейские литературные связи..., 2008; История русской переводной художественной литературы..., 1995].

⁷ О восприятии Ж.-Ж. Руссо в России: [Лотман, 1998]. О становлении романа эпистолярного типа в русской литературе, в том числе под влиянием Руссо: [Рогинская, 2002, с. 72–98].

⁸ О русской «вертериане»: [Жирмунский, 1934; Лобачёва, 2005; Стадников, 2013].

⁹ О восприятии творчества С. Ричардсона в России: [Костюкова, 1993; 2005].

сказка», воспринятая через творения Ж. П. К. Флориана, Ж.-Ф. Мармонтеля, С. Ф. Жанлис, А. Коцебу¹⁰. Моральная проблематика, лежащая в основе сюжета нравоучительных повестей, вызвала развитие так называемой светской повести, более позднего ответвления русской сентиментальной прозы¹¹. В целом, опыт переводов современного европейского романа и повести способствовал выработке языка русской психологической прозы.

Нам остается назвать еще два литературных явления, не вполне относящихся к прозаическим жанрам, но активно воздействовавших на сентиментальную повесть и в поэтике, о которой будет сказано ниже, и в плане избрания сюжета. Во-первых, это жанры пасторальной литературы, в частности любовная идиллия и эклога, которые и прежде занимали прочное место в литературе классицизма¹². Начало новому этапу развития жанра в России было положено появлением в 1770-х годах переводов прозаических идиллий С. Геснера [Данилевский, 1984, с. 59–78; Клейн, 2005, с. 137–153]. Несколько позже, в конце 1780-х годов, русскому читателю становится известно имя Дж. Томсона, создателя описательной поэмы «Времена года» (1726–1730)¹³. Хотя на самом деле именно английский поэт стал первопроходцем в области европейской пейзажной лирики и существенно повлиял на «материковых» авторов, среди которых поэты швейцарско-немецкого круга Геснер и Клопшток [Левин, 1990, с. 167].

Необычна русская судьба поэмы Томсона¹⁴. Самыми первыми в русской печати появляются отдельные прозаические переводы вставных новелл из его поэмы. Это три любовные истории в пасторальном антураже: о Селадоне и Амелии, о Дамоне и Музидоре, о Лавинии и Палемоне [Там же, с. 168–169]. Темы, образы, поэтика литературы буколического направления оказались созвучными руссоистской идее возвращения к природе, питающей сентиментализм. Соответственно, персонажная расстановка и типичные конфликты пасторальных жанров – перипетии взаимоотношений пастухов и пастушек – стали отправной точкой для сюжетов целой группы сентиментальных повестей о несчастливой любви (названной выше «роковое вторжение»).

Некоторые русские авторы, прямо указывают на источники вдохновения. Например, в предисловии к повести «Роза и Любим» (1790) П. Ю. Львов говорит о возникновении замысла под влиянием идиллии И. Ф. Шмита «Рахель и бог Месопотамии». Заимствованный эпизод – с розыгрышем возлюбленной, итог которого подтверждает ее любовь и верность, – является лишь первым звеном в цепи событий. В других случаях мы встречаемся не только с совпадением фабульной схемы, но и с воспроизведением художественных образов. Так, повесть И. И. Мартынова «Парамон и Варенька» (1796), в которой молодые люди погибают от удара

¹⁰ О влиянии этих авторов на русскую прозу: [Сиповский, 1909–1910, с. 475–497] (эту разновидность прозы ученый обозначил как «повести в духе Лафайет»); [Кафанова, 1979; 1982].

¹¹ О светской повести: [Орлов, 1977, с. 262–263; Иезуитова, 1973]. О светской повести в творчестве В. В. Измайлова: [Костюкова, 2002].

¹² Впервые на связь сентиментальной прозы с пасторальными жанрами указано в работе К. Скипиной [1926, с. 34–41]. О пасторальных жанрах русского классицизма: [Клейн, 2005].

¹³ Как отмечает Ю. Д. Левин, в России середины 1780-х годов имя английского поэта было известно только знатокам, таким как М. Н. Муравьев, а «решающее значение для распространения славы Томсона имела литературная деятельность Н. М. Карамзина» [Левин, 1990, с. 171].

¹⁴ Карамзин анонимно публикует в 1787 году сокращенный перевод-пересказ для «Детского чтения», а первый полный перевод был осуществлен Д. И. Дмитриевским и издан в 1798 году. Подробнее см.: [Левин, 1990, с. 172–179].

молнии, имеет сюжетные параллели со вставной новеллой Томсона о Селадоне и Амелии (возлюбленная умирает от удара молнии в объятиях героя) и, особенно, с восьмой идиллией Н. Ж. Леонара (1775, от молнии гибнут оба героя). Кроме совпадения сюжетных схем между этими произведениями мы обнаруживаем сходство субъектно-объектных интерпретаций печального происшествия (взгляд повествователя, мнение свидетелей происшествия) и единство поэтики центрального эпизода, построенного на противопоставлении и тождестве любовных и смертных объятий¹⁵. На основании этих деталей можно предположить, что в «Парамоне и Вареньке» мы имеем дело с русской оригинальной обработкой распространенного пасторального сюжета. Еще один вариант использования сюжетной основы пасторали мы находим в «Бедной Лизе» (1792) Н. М. Карамзина. Художественный мир повести выстроен на переключках с идиллической топикой и отталкивании от нее [Скипина, 1926, с. 38–39]. Отделяя жизненную «правду» от иллюзорного мира грез, мечтаний, литературы, Карамзин добивается эффекта реальности и психологической достоверности [Кросс, 1969; Топоров, 1995, с. 117, 168–169, 177–204].

Второе значимое литературное явление, затронувшее поэтику и сюжетику сентиментальной повести, стоит у истоков европейского увлечения национальными древностями. Это «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона (1760). Первое широкое знакомство русского читателя с именем и творениями Оссиана состоялось через перевод Ф. Галченковым «Вертера» Гёте (1781) [Левин, 1980, с. 18–23]. С этого момента в русскую прозу входят чтение героем поэм Оссиана, северный пейзаж и картины непогоды, передающие мятежное состояние героя, и даже прямые оссиановские реминисценции, принадлежащие рассказчику (находясь у могилы несчастных влюбленных повествователь восклицает: «Я почувствовал нечто оссианское!» – «Софья» Г. П. Каменева, 1796). Следующим этапом русской «оссианы» стали переводы поэм, переложения и оригинальные сочинения на характерные мотивы¹⁶. Любовная тема в поэмах шотландского барда, как отмечает Ю. Д. Левин, большей частью разрешается в трагическом ключе¹⁷. Герой поэм Оссиана – это воин, охотник, мореплаватель, мужественный и одновременно обладающий нежной чувствительной душой; присутствие духа свойственно и его подруге, верно и терпеливо ожидающей возвращения героя [Левин, 1980, с. 12]. Русские сентиментальные авторы в разной степени задействовали оссианический колорит. Г. П. Каменев относится к тем из них, на творчестве которых в высокой степени сказалось увлечение сентиментальной готикой [Вацууро, 2002]. В том числе фабула его прозаических сочинений построена на мотивах оссианических поэм¹⁸. Например, в повести «Инна» (1804) событийная канва складывается из последова-

¹⁵ Ср. также перевод восьмой идиллии Леонара М. Н. Муравьевым под названием «Буря» (1779).

¹⁶ Начало было положено в 1788 году сборником «Поэмы древних бардов», в который вошли переводы фрагментов поэм Оссиана, выполненные А. И. Дмитриевым, затем появилось еще несколько переводов отдельных песен, а в 1792 году был опубликован перевод Е. И. Кострова (см. [Левин, 1980, с. 24–35]).

¹⁷ «Многочисленные любовные истории... почти никогда не имеют счастливого конца. Герой обычно гибнет на войне, на охоте, в плавании. Его возлюбленная, если только она не сопровождала его... и не погибла с ним, умирает от горя. Иногда один из любовников роковым образом является невольной причиной гибели другого и, скорбя, тоже принимает смерть (например, эпизод Комала и Гальвины: “Фингал” II); иногда влюбленных губит соперник или враг героя, и лишь в редких случаях их любовь венчается счастливым соединением (“Кальтон и Кольмала”, “Кольна-дона”))» [Левин, 1980, с. 11–12].

¹⁸ О переводе Каменевым написанных в оссианическом духе «легенд» Г. Л. Т. Козенгартена: [Вацууро, 2002, с. 217].

тельно сменяющихся суггестивных картин: ожидание героиней возлюбленного на берегу, явление лодки с телом возлюбленного, сопровождаемое погребальным пением, самоубийство героини на могиле.

В сознании русских литераторов имя Оссиана влилось в круг «образцовых» поэтов сентиментального направления [Левин, 1980, с. 21]. Но и в отношении поэтов более ранней эпохи происходила та же абберрация восприятия. Как показал Ю. Д. Левин, творчество английских поэтов А. Поупа, Э. Юнга, Дж. Томсона и др., вызревшее в рамках классической эстетики, было переосмыслено сентименталистами в новом ключе, что, в частности, сказалось и на избирательности в переводах и на языке переводов этих авторов [Левин, 1990, с. 162–165, 172–174]¹⁹. Легендарная биография Юнга, наиболее известного зачинателя «кладбищенской поэзии», повлияла не только на образ лирического героя в поэзии, но и на образ повествователя в прозе. «Лирический герой “Ночных мыслей” послужил основой для создания легендарного образа старого поэта-священника, отрешенного от мирской суеты... который бодрствует ночью, размышляя о звездном небе, или бродит среди могил, проникая мыслью в тайну жизни и смерти. Считалось, что он потерял в течение короткого времени друга, жену и дочь» [Левин, 1980, с. 146–147]. В отношении сентиментальной повести о несчастливой любви общим местом следует признать восходящие к «Ночным размышлениям» Э. Юнга и к поэмам Оссиана характерный меланхолический колорит, тип героя и (или) рассказчика, обладающего поэтическим воображением и чувствительным сердцем, экспозиционный мотив таинственных событий и трагической гибели, а также сюжетную ситуацию скорби у могилы возлюбленного (возлюбленной).

Тип героя и персонажная система. Главным героем сентиментальной повести становится особый тип человека – чувствительной, восприимчивой натуры. Тонкая душевная организация и богатый внутренний мир протагониста выражаются в склонности к уединению, в его восприимчивости к красотам природы и произведениям искусства [Кочеткова, 1994, с. 74, 156]. В человеческих взаимоотношениях ему присущи «мягкосердие», приверженность идеалам дружбы и любви, способность к сопереживанию и самопожертвованию [Там же]. Кроме того, как отмечает Н. Д. Кочеткова, «важным новшеством явились попытки создания героя, совмещающего в себе и положительные, и отрицательные качества» [Кочеткова, 1989, с. 39]²⁰. Инвариантом чувствительного героя является «естественный человек», чья душевная утонченность и присущие от природы высокие нравственные понятия – влияние идей Руссо о «благородном дикаре» – входят в известное противоречие с низким социальным происхождением²¹.

Таким образом, и мужские и женские образы протагонистов сентиментальной повести имеют «светский» и «простонародный» варианты. В мужском варианте главным героем выступает либо культурный, образованный человек с чувствительным сердцем, иной раз рефлексирующего типа, либо простой, душевно чистый представитель патриархального (сельского) мира. Женские образы также де-

¹⁹ Многие писатели сентиментального направления, в частности авторы взятых для нашего раздела повестей – П. Ю. Львов, П. И. Шаликов, Н. А. Неелова, Н. С. Смирнов, Г. П. Каменев, А. Е. Измайлов, Ф. В. Сибирский, Н. М. Кугушев, проявили себя и как переводчики и последователи литературных опытов Юнга, Томсона, Макферсона (см. [Левин, 1980; 1990]).

²⁰ Пример такого проникновения в амбивалентную психологию личности – разработка Карамзиным психологических портретов двух друзей в этюде «Чувствительный и холодный» (1803). Другим примером в сюжетной прозе может служить образ Мельтона из повести В. В. Измайлова «Прекрасная Татьяна» (1804) [Кочеткова, 1973, с. 64–65].

²¹ О двух типах дикаря в просветительской и сентиментальной литературе, о понятиях «естественный человек» и «человек природы» см.: [Кочеткова, 1994, с. 46–48].

лятся на два подтипа: образованная утонченная дворянская дочь и невинная сердцем поселянка. Светский тип героя (героини) часто представлен в психологической сложности – чувствительность и доброта в сочетании с легкомысленностью характера [Кочеткова, 1973, с. 64]. Начало было положено Н. М. Карамзиным в «Бедной Лизе»: «...сей Эраст был довольно богатой дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным». Настоящее сословное неравенство двух протагонистов присутствует только в четырех известных нам произведениях – «Российской Памеле» Львова, «Бедной Лизе» Карамзина, «Даше» Львова (1803) и анонимной «Вареньке» (1810). Нередко у последователей Карамзина социальное неравенство влюбленных зачастую обращивалось мнимым [Иванов, 1975, с. 118]. Чаще всего герои принадлежат к одному социальному классу, но отличаются степенью достатка и знатности [Кочеткова, 1973, с. 56]. Антагонистом в сентиментальной повести выступает пустой, развращенный, испорченный светским обществом человек. Это может быть корыстолюбивый суровый родитель, коварный злодей – соблазнитель девушки, циничный приятель главного героя. Некоторым из них предстоит раскаяние и исправление («Российская Памела» П. Ю. Львова; «Бедная Маша» А. Е. Измайлова, 1801).

Чувствительный склад героя, как мы уже сказали, раскрывается через мотивы уединенной прогулки, любования природой, чтения, разных форм проявления его художественных талантов (занятия поэзией, музыкой, театром). Таким же маркером особого душевного склада протагониста становятся его отношения с детьми. Герой легко находит общий язык с детьми, поскольку сам обладает душевной чистотой (ср. у Гёте «детскую» тему – аллюзию на евангельские слова «Будьте как дети», самохарактеристику Вертера, описание Лотты в окружении детей). Душевная чистота и невинность героини часто передается с помощью мотива безыскусного полевого цветка: букет ландышей в руках Лизы («Бедная Лиза» Карамзина), предпочтение Юлией скромной фиалки перед всеми цветами («Евгений и Юлия» Карамзина, 1789).

Чтение занимает особое место в характеристике героя и в ситуации узнавания возлюбленной (возлюбленного)²². В некоторых произведениях встречается противопоставление положительных и отрицательных героев через их отношение к чтению [Кочеткова, 1994, с. 162]. Встрече протагониста с будущей возлюбленной зачастую сопутствует опознавание в ней родственной души. Оно происходит благодаря общему культурному «коду» (Н. Д. Кочеткова): через обнаружение сходства вкусов – книжных, музыкальных, через общую склонность к прогулкам на природе, но все-таки, прежде всего, по любви к чтению вообще и определенным авторам в частности.

Мотивы чтения и уединенной прогулки нередко бывают объединены [Там же, с. 160]. Подчеркнем, что при этом кажущееся одиночество героя скрывает его молчаливый разговор с избранным кругом собеседников – Руссо, «Вертером», Геснером, Юнгом, Поупом, Оссианом и др.²³ Более того, указание на то, что именно читает протагонист, служит трем целям. Во-первых, обозначает душевный настрой и маркирует его смену (например, в повести А. И. Клушина «Несчастный М-в» главный герой «переключается» с Поупа и Юнга на Руссо и «Верте-

²² О роли чтения в сентиментальной прозе: [Иванов, 1975, с. 116; Кочеткова, 1994, с. 156–189].

²³ О круге чтения героя и повествователя см.: [Левин, 1980, с. 183–192; Кочеткова, 1994, с. 162–189].

ра»²⁴). Во-вторых, обозначает тип характера и предвещает судьбу героя. В-третьих, при неразработанности каких-то звеньев сюжета дополняет историю героя ассоциациями, позволяющими ее достроить²⁵.

Ментальный план главного героя составляют две темы. Это мечты о счастье всего человечества и рефлексия над жизнью собственного сердца²⁶. Первая выражается в идиллических мечтах о возврате к «естественной» жизни – на лоне природы, в любовании патриархальными нравами и образом жизни добродетельных поселян²⁷. Вторая – в размышлениях о своем чувствительном сердце, которое является источником радостей и причиной горестей. Эти два направления рефлексии сближают чувствительного героя с образом мыслей и складом характера рассказчика (повествователя), который также видит в простой деревенской жизни прообраз «Золотого века» человечества и уже знает цену сердечным утратам.

Именно в прозе сентиментализма произошло укрепление связи между характером героя и развитием событий [Кочеткова, 1994, с. 159]²⁸. Любовь – центральное событие в жизни чувствительного героя и нередко влечет его к гибели. По замечанию Н. Д. Кочетковой, самоубийство из-за любви стало в сентиментальной литературе «знаком духовной элитарности» [Там же, с. 66]. Некоторые русские подражатели роману Гёте пытались «избегнуть такого “мятежного” конца, противоречившего религиозно-моральным убеждениям русского дворянского общества XVIII века, сохранив в то же время обязательный печальный уход» [Жирмунский, 1981, с. 50]. Например, в повестях П. И. Шаликова и Арк. Столыпина герой угасает от тоски, у П. Ю. Львова появляется наемный убийца, герой Д. П. Горчакова отвергает самоубийство и гибнет на войне.

Можно заметить, что вся персонажная система произведения выстраивается в зависимости от конфликта, лежащего в основе сюжета. Так, в произведениях первого типа конфликта – о вероломной любви – герой (героиня) встречает либо возлюбленную (возлюбленного), обладающую мягким, добрым, но более ветреным и поверхностным характером, либо соблазнителя – светского человека, лишь притворяющегося добродетельным. В сюжете о разлученных любовниках, в основе которого лежит второй тип конфликта, антагонистами героя и героини выступают корыстолюбивые, душевно черствые, развращенные люди, приверженные пустым светским условностям. Образы главных героев в сюжетах с третьим видом конфликта восходят к типу «естественного человека», или «человека природы». Это герои, довольные своей участью, счастливые в циклическом патриархальном укладе. Внезапно в их идиллический мир врывается всеразрушающая надчеловеческая сила. Вариант последнего конфликта – вторжение злодея (коварного соблазнителя). На периферии персонажной системы сентиментальных по-

²⁴ Прием, знакомый по Гёте: в безмятежный период Вертер читает Гомера, впад в отчаяние – Оссиана и, в качестве последнего послания друзьям, в обоснование самоубийства, оставляет открытой книгу с драмой Лессинга «Эмилия Галотти».

²⁵ Подробнее о сюжетной роли книги, которую читает герой: [Кочеткова, 1994, с. 172–174].

²⁶ О сочетании в «чувствительном» самосознании альтруистических идеалов и крайнего индивидуализма, о роли стерновской иронии в снятии этого противоречия: [Зорин, 1980].

²⁷ О художественном подкреплении темы патриархальных нравов мотивом звучащей народной песни см.: [Вознесенский, 1991].

²⁸ В. Н. Топоровым была высказана мысль о том, что в русской литературе, предшествовавшей «Бедной Лизе» Карамзина, сюжетное начало автоматически предопределяло тип героя, а начиная с нее в русской прозе установились взаимозависимость и равноправие сюжетного и персонажного начал (см. [Топоров, 1995, с. 142–143]).

вестей обязательно присутствуют добропорядочные простые люди или обобщенно даны картины сельской жизни, которые выражают нравственную норму и служат образцом людского общежития²⁹. К последнему типу персонажей также относится часто используемый образ верного слуги, камердинера протагониста (повести «Российский Вертер» М. В. Сушкова, «Несчастный М-в» А. И. Клушина, «Ростовское озеро» В. В. Измайлова, «Темная роща» П. И. Шаликова).

Рассматривая систему персонажей «Бедной Лизы» как полевую структуру, в терминах пространственно-временных и обобщенно-функциональных характеристик, В. Н. Топоров пришел к важному выводу о том, что в сентиментальной литературе образ рассказчика является частью персонажного уровня, а точнее его «экспозиционного подпространства» (тогда как остальные персонажи принадлежат «нарративному подпространству») [Топоров, 1995, с. 124–163].

План повествователя. В сентиментальной прозе фигура рассказчика становится очень важным элементом художественной системы³⁰. По сути, он является посредником между читателем и трагической историей [Кочеткова, 1994, с. 74; Топоров, 1995, с. 81–88]³¹. Это тоже «чувствительный человек», отзывающийся на несчастья других людей. «Интродукцией» (Н. Д. Кочеткова) к сюжетному повествованию является описание того, как повествователь во время загородной прогулки (прогулки по кладбищу, монастырю, руинам и т. п.) узнает печальную историю о несчастливых влюбленных из уст самого участника или свидетеля трагических событий³².

Поэтика сентиментальной повести. К первым опытам русской оригинальной нарративной прозы сентиментального толка относят романы Ф. А. и Н. Ф. Эминых и повести П. Ю. Львова³³. Однако совершенно новый этап русской литературы оказался связан с изданием в 1792 году маленькой повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»³⁴. Заслуга ее автора заключается в том, что он сумел придать прозаическому тексту «совершенно новый статус “художественности”» [Топоров, 1995, с. 276]. С этого момента лучшие образцы русской прозы строятся по законам поэтического текста.

Пытаясь проникнуть в «кухню» писательского мастерства и математически обосновать впечатление абсолютного художественного совершенства «Бедной Лизы», исследователи обращали внимание на соразмерность повествовательных блоков и ритмичность фразового строения, на пронизанность текстовой ткани аллитерациями, ассонансами и звуковыми повторами, на многозначную авторскую диакритику первой публикации, на выстраивание автором «иллюзионистической игры» (В. Н. Топоров) с историческим планом и частной историей, на роль пейзажных зарисовок, на новый тип взаимоотношений персонажного и сюжетного уровней [Скипина, 1926, с. 18–28; Топоров, 1995, с. 45–310]. Проза Карамзина

²⁹ Подробнее об этом: [Кочеткова, 1994, с. 58–74].

³⁰ О роли карамзинской прозы в становлении «металитературного» уровня русской классической литературы: [Топоров, 1995, с. 165].

³¹ О сентиментальной иронии, об игровом начале в сентиментальной литературе через разговор автора с читателем, о теме «ложной чувствительности» рассказчика см. также: [Зорин, 1980; Кочеткова, 1991; Кочеткова, 2016а].

³² О подчеркнутой «субъективности» экспозиции в «Бедной Лизе» и рассказчике как «субъективной» рамке повествования: [Топоров, 1995, с. 48–50, 86].

³³ О влиянии классицизма на новый роман сентиментального толка, в частности на раннюю прозу Ф. А. и Н. Ф. Эминых и П. Ю. Львова: [Павлович, 1974, с. 20–38, 44–59, 135–148; Шаталов, 1982].

³⁴ О реакции современников на «Бедную Лизу», паломничестве к пруду, литературных подражаниях, восхищении повестью и ее критике: [Зорин, Немзер, 1989; Лотман, 1997а; 1997б; Рынгач, 2016].

во многом опередила свое время, однако некоторые из его новшеств были подхвачены последователями и вошли в канон сентиментальной повести³⁵.

Карамзин, достиг необыкновенной высоты в передаче психической текучести человеческого сознания, прихотливости его мыслей и чувств [Топоров, 1995, с. 38, 67, 177]. Задача изобразить «внутреннего» человека, сложность и противоречивость его психологии приводит к разработке приемов описания эмоциональных состояний через жест и пейзаж [Пурыскина, 1985; Кочеткова, 1994, с. 189–222; Топоров, 1995, с. 118–123]. Оттесняя прямую речь героя, жест выходит на первый план и, независимо от слова и даже вопреки ему, открывает тайную жизнь сердца [Пурыскина, 1985, с. 117]. Пейзажные зарисовки выполняют не только орнаментальную (рамочную) функцию по отношению к повествованию, но становятся органической частью художественного мира сентиментальной повести, создавая общую атмосферу рассказа (уровень рассказчика и читателя) и символически передавая внутреннее состояние героя (персонажный уровень) [Топоров, 1995, с. 118]³⁶.

Идущая от античности традиция пейзажной лирики стала горнилом, в котором выплавился поэтический язык и образный строй описательной поэмы и затем «кладбищенской» поэзии XVIII века. В творчестве А. Поупа, Э. Юнга и Дж. Томсона произошли тектонические сдвиги жанра дидактической поэмы, а сентименталистская ревизия их творчества приглушила научный пафос и нравственно-религиозное поучение и вывела вперед эмоциональное переживание пейзажа [Левин, 1980, с. 142–143, 164–165]. В новой поэтической школе наблюдения за сменой времен года, за сельскохозяйственными работами и невинными забавами поселян, за сменой дня и ночи, описания посещения могил и обозрения руин даны через проникновенное лирическое переживание³⁷. Разработка поэтического языка способствовала развитию художественного мира сентиментальной прозы, в которой событийность сбалансирована с лирическим событием или уступает ему³⁸. Из поэтических жанров именно идиллия и элегия оказали влияние на поэтику сентиментальной повести³⁹. Более того, идиллическая и элегическая тональность постоянно взаимодействуют в сентиментальном дискурсе [Douglas, 1970; Smith, 1977]⁴⁰. Так, идиллический топос нередко осложнен «элегическим воспоминанием о минувшем счастье, уже недостижимом, но живо хранимом в памяти» [Кочеткова, 1993, с. 174].

³⁵ О пространственно-временных индексах сентиментальной повести, «изобретенных» Карамзиным и используемых его последователями: [Топоров, 1995, с. 243–244, 281].

³⁶ Об особенностях пейзажа в «Бедной Лизе» и значении пейзажных зарисовок у предшественников Карамзина – Ф. А. Эмина и М. Н. Муравьева (именно последний, по мысли В. Н. Топорова, стал настоящим новатором в области лирически переживаемого пейзажа) см.: [Топоров, 1995, с. 117, 250–254]. Ср.: «До Карамзина описание места действия носило чисто информационный характер. В “Бедной Лизе” оно определяет прежде всего эмоциональный настрой повести, готовит читателя к восприятию произведения в определенной психологической тональности» [Орлов, 1977, с. 215].

³⁷ О влиянии кладбищенской поэзии на становление европейского и русского сентиментализма: [Van Tieghem, 1947; Заборов, 1964; Левин, 1990; Строилова, 2008].

³⁸ О прозаических этюдах, развитии бессюжетного повествования в литературе сентиментализма: [Кочеткова, 1973, с. 58–60; Росси, 1998], о природе лирического сюжета: [Чумаков, 2010].

³⁹ О тематическом и стилистическом влиянии идиллии на сентиментальную повесть: [Скипина, 1926, с. 34–41]. О пасторальных элементах в прозе Карамзина: [Кросс, 1969; Hammarberg, 1991].

⁴⁰ О рождении элегической поэтики, традиции «ночной» элегии в русской литературе и новом типе элегии, соединенной с идиллией: [Козлов, 2013, с. 21–32]

Перед тем, как кратко описать историю изучения сюжетики сентиментальной повести, скажем несколько слов о влиянии сентиментальной прозы на другие литературные жанры. Прежде всего к ним относится русская баллада, становление которой приходится на период расцвета сентиментальной повести. Именно поэтому ранняя русская баллада, которая еще не знала ни фантастического компонента, ни суггестивных приемов, обратилась к сюжетам о несчастливой любви. На сюжет о вероломной любви написаны баллады М. Н. Муравьева «Неверность» (1781), Н. М. Карамзина «Раиса» (1791) и «Алина» (1791). Сюжет о разлученных любовниках мы находим в двух балладах И. И. Дмитриева с идентичным названием «Быль» (1790, 1803) и его же балладе «Старинная любовь» (1805). Сюжет о вторжении рока обыгран в стихотворении Н. А. Львова с балладными мотивами «Ночь в чухонской избе на пустыре» (1797)⁴¹.

Изучение сюжетов и мотивов сентиментальной повести. В фундаментальном труде В. В. Сиповского впервые в российской науке был комплексно освещен вопрос влияния западноевропейской прозы на отечественную словесность и дана оценка степени подражательности и оригинальности русских повестей и романов XVIII века⁴². При этом исследователь отметил два этапа становления русской сентиментальной прозы – ученичество и начало собственного оригинального пути: усвоение уроков Руссо, Гёте, Ричардсона, Стерна (особенно двух первых авторов); появление прозы Карамзина и развитие русской литературы под воздействием его художественных открытий.

Во второй половине XX века исследователи сентиментализма, уделившие внимание вопросу типологии сентиментальной повести, по сути, сделали первые обобщения относительно вариантов ее сюжетов. Особо следует отметить монографию немецкого исследователя П. Бранга, в которой ученый представил классификацию сентиментальных повестей после Карамзина. Интересующей нас группе сентиментальных повестей соответствуют три типа сюжетных коллизий: «соблазненная невинность», «вынужденная свадьба», «печальное событие» [Brang, 1960, S. 210]⁴³. Они совершенно коррелируют с предложенными в этом разделе тремя типами конфликта и типологией «базовых» сюжетов сентиментальной повести о несчастливой любви.

Ценные наблюдения о сюжетно-мотивных комплексах сентиментальной литературы содержатся в монографиях и статьях, посвященных частным вопросам, таким как: восприятие того или иного европейского автора в России, литературные связи русской сентиментальной прозы, творчество отдельных авторов. В частности, большой материал содержится в публикациях, касающихся творчества самого значительного писателя русского сентиментализма Н. М. Карамзина.

Русский сентиментализм активно обращался к сюжетно-мотивному фонду мировой литературы. Во втором выпуске «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы» (Новосибирск, 2006), часть которого посвящена сюжетам западноевропейской литературы, нашли отражение особо важные для русского сентиментализма образы и мотивные комплексы, связанные с романом Гёте «Страдания молодого Вертера» и поэмами Оссиана (статьи «Вертер» и «Оссиан») [Капинос, 2006, с. 18–22, 75–84].

⁴¹ На связь баллады и сентиментальной повести указала Н. Д. Кочеткова: [1989, с. 38]. О раннем этапе становления русской баллады см.: [Шумахер, 2016].

⁴² Сентиментальная проза была рассмотрена в главах о псевдоклассическом романе (придворно-галантный тип и тип произведений Прево) и об английском романе (тип произведений Ричардсона, тип «Новой Элоизы» и тип «Вертера»): [Сиповский, 1909, с. 359–696; 1910, с. 375–635].

⁴³ См. также: [Кочеткова, 1973, с. 55–58; Орлов, 1977, с. 258–259].

Еще одно издание имеет отношение к презентации сюжетного репертуара сентиментальной литературы. В учебном пособии Т. И. Печерской и Е. К. Никаноровой «Сюжеты и мотивы русской классической литературы» (Новосибирск, 2010) представлена отечественная словесность XVIII–XIX веков во всем спектре литературных родов с нарративным компонентом: проза, драматургия, лиро-эпические жанры. Это издание представляет собой весьма ценный опыт указателя сюжетов и мотивов, во вводной части которого уделено внимание вопросам терминологии (сюжет, фабула, событие, сюжетная ситуация, мотив), даны обобщения относительно появления, развития и угасания специфических для определенных периодов русской литературы сюжетов (таких как «чиновничий сюжет», «разночинный сюжет»). Для основной части – «Указателя фабульных схем и мотивов русской классической литературы» – привлечен чрезвычайно широкий и разнообразный материал. Авторы стоят на позиции, суть которой состоит в том, что всякий мотив является в потенциале развернутым сюжетом и наоборот [Печерская, Никанорова, 2010, с. 60]. Видимо, в силу этого положения, в основной части издания нет дифференциации статей по сюжетам и мотивам. К сожалению, на практике это привело к появлению в одном ряду несоразмерных или пересекающихся дефиниций. Например, равнозначные «обманутая любовь» и «кизмена»; «история разлученных любовников с трагическим концом» и «выгодный брак» – последний зачастую входит в первый сюжет в качестве мотива, он же входит в развитие сюжетной ситуации «учитель на кондиции» которая, в свою очередь, является вариантом «истории разлученных любовников» [Там же, с. 83, 112, 115, 116, 120]. Кроме того, в работе есть несколько ошибок и досадных пропусков в рамках привлеченного материала. Весомым вкладом авторов учебного пособия в картину истории сюжетов и мотивов русской литературы является соположение материала, относящегося к разным жанрам и эпохам. Так, присутствие в статьях рядом с сентиментальной повестью баллады и повести XIX века дает весьма интересную картину литературного процесса и ставит важный вопрос о потенциале сюжета в рамках разных жанров (бытовая новелла, сентиментальная повесть, баллада) и в перспективе другой исторической эпохи (сентиментальная повесть и пушкинские повести)⁴⁴.

Структура раздела и принципы отбора материала. Предлагаемая сюжетная типология сентиментальной нарративной прозы о несчастливой любви выстроена на основе трех типов конфликта, лежащих в основе развития действия. Мы вполне отдаем себе отчет в ее несколько условном, «идеальном», характере. Относительно нашей сюжетной типологии реальные литературные тексты сопологаются в полевую структуру, в ядро которой входят литературные произведения, полностью удовлетворяющие описанному конфликту и исчерпывающиеся им, а на периферии располагаются художественные тексты с «нарушенным» ходом событий. Более того, среди подобранных примеров есть и такие произведения, которые завершаются благополучно или относительно благополучно (например, в финале герой просто удаляется от света). Однако все они обязательно содержат в сюжете

⁴⁴ Сентиментальная проза, в том числе повесть о несчастливой любви, нашла отражение в следующих статьях: учитель на кондиции; невинно гонимая (обижаемая) сирота; незаконное рождение; клятва в верности / вечной любви; бегство / уход / похищение из родительского дома; любовь к чужаку, иноплеменнику / иноплеменнице; любовь молодых людей, принадлежащих к разным социальным / имущественным слоям (в статью входит вариант «соблазненной и покинутой»); выгодный брак; история разлученных любовников с трагическим концом; измена (супругов / любовников / жениха / невесты); заточение: женщина в темнице / подземелье, монастыре, замке, доме, комнате; инцест; дуэль; азартная игра; изгнание / ссылка / заключение / каторга / опала; клевета; убийство по страсти (из зависти, ревности, мести, корысти); самоубийство; безумие.

компонент «мортальности». Одним из примеров повести с двумя угрожающими миру героя последовательно развивающимися конфликтами, но благополучно разрешающимися, служит «Юлия (1796) Н. М. Карамзина (вероломная любовь, затем роковое вторжение). В качестве другого примера приведем повесть В. В. Измайлова «Прекрасная Татьяна» (1804), в которой присутствует амбивалентный герой, чье поведение остается вплоть до самой развязки потенциальным «вторжением злодея» в идиллический мир любящих персонажей, и сюжет строится на отталкивании от базовой схемы.

Особо хочу подчеркнуть, что материалом к разделу послужил далеко не весь корпус прозы конца XVIII – начала XIX века, содержащей трагические любовные истории. Повести о несчастливой любви, созданные в духе предромантической и готической прозы, будут рассмотрены нами вместе с балладными сюжетами в отдельном труде (в том числе «Сьерра-Морена» и «Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина). Тип «светской» повести, которая строится на перипетиях любовных отношений, также не вошел в данный раздел, за исключением первого в этом роде русского сочинения – «Юлии» Карамзина⁴⁵. Не приняты во внимание в нашем разделе и истории о самоубийцах, включаемые в литературные путешествия, начиная с «Писем русского путешественника» Карамзина.

Среди текстов, привлеченных нами в качестве материала, имеется незаконченный роман Н. Ф. Эмина «Игра судьбы» (1789). Построенный по принципу авантюрного повествования (на что указывает само название), даже при отсутствии трагического финала, он дает чрезвычайно богатую палитру использования мотивов нового европейского романа.

Совершенно особый случай являет собой сентиментальная проза, созданная в форме отрывка⁴⁶. Изучение такого рода литературных произведений ставит перед исследователем увлекательную задачу реконструкции замысла и оценки художественного потенциала «фрагмента» на основании сюжетных лакун, умолчаний и того немногочисленного, что сказано автором. В качестве эксперимента мы привлекли для нашего раздела «Лиодора» (1792) Карамзина и «Переяславское озеро» (1795) неустановленного автора. Оба текста наполнены узнаваемыми, повторяющимися в сентиментальной литературе мотивами, однако трудности касаются «восстановления» сюжетного целого, то есть определения скрытого конфликта, оставшегося как бы за скобками текстовой данности. В «Лиодоре» такие детали, как оссианический антураж, окружающий героя, собачка, введенная в действие, миниатюрный портрет героини как один из вариантов сердечной реликвии, указывают на вертеровский тип героя, а содержание песни (фиалка, скрытая от чужих взоров, «томится и вянет») указывает на потенциальный сюжет о любви к иноплеменнице, завершающийся смертью героини, по второму типу конфликта. В «Переяславском озере» самоубийство в жизни героини остается в потенциале и за пределами текста, давая только первое звено событийной цепочки – несчастливое, насильное замужество купеческой дочери – и общую тональность, данную в названии повести, которое служит намеком на локус потенциально трагического происшествия (начиная с «лизинога пруда»). Мы также включили в число привлеченных материалов незавершенный замысел М. Н. Муравьева – набросок сентиментальной повести, известный под наименованием «Анекдот», сюжетный потенциал которого по-разному оценивается исследователями (см. комментарии в основной части раздела).

⁴⁵ О роли этой повести в становлении русской психологической прозы: [Канунова, 1967, с. 123–132].

⁴⁶ О жанре отрывка в литературе сентиментализма: [Росси, 1998; Алпатова, 2016].

Чтобы не усложнять подачу материала и сделать его более наглядным и удобным для использования в качестве справочника, мы отдельно разместили сюжеты о любви с трагическим финалом и мотивы, входящие в эти сюжеты. Сначала дана общая характеристика трем базовым сюжетам о несчастливой любви. Затем мотивы, участвующие в развитии конфликта, представлены по группам, в зависимости от того, какое место они занимают в композиции: экспозиция (сюжетная ситуация, завязка); развитие действия (сюжетные звенья и другие мотивы, участвующие в движении сюжета, подводящие к кризису или усложняющие конфликт); кризис (конфликт и кульминация); финал (развязка); мотивы, относящиеся к плану чувствительного рассказчика (повествователя). К каждой словарной дефиниции в хронологическом порядке дан список художественных произведений.

Список произведений с указанием первого издания и условных обозначений

Для росписи сюжетов и мотивов были использованы сентиментальные повести, доступные по современным изданиям⁴⁷. В нескольких случаях для описания сюжетно-мотивного комплекса художественного произведения мы были вынуждены ограничиться пересказом, заимствованным из исследовательских работ, в частности обратились к фундаментальному труду В. В. Сиповского о русском романе XVIII века [1909–1910]. Если при отнесении к тому или иному типу сюжета и сюжетно-мотивной раскладке мы опирались на пересказ В. В. Сиповского, после данных о первом издании и условного обозначения следует знак «звездочка в скобках» – (*). В остальных случаях нашего непрямого обращения к художественным текстам следует ссылка на работу исследователя, на основании характеристики которого повесть отнесена к тому или иному типу сюжета; в этом случае раздел, посвященный мотивам, пополнялся в зависимости от степени детальности пересказа в источнике.

Боске М. <Шлиттер М. А.> Вечерняя прогулка // Иппокрена. 1799. Ч. III. – Шлиттер Вечерняя прогулка [Павлович, 1974, с. 209]

*Брусилов Н. П. История бедной Марьи // Журнал российской словесности. СПб., 1805. № 9. Ч. 3. – Брусилов История*⁴⁸

Варенька // Аглая. 1810. Ч. XII. Кн. 2. – Варенька

Галинковский Я. А. Часы задумчивости. М., 1799. Ч. 1–2. – Галинковский Часы задумчивости ()*

Георгиевский И. С. Евгения, или Письма к другу. СПб., 1818. – Георгиевский Евгения

Горчаков Д. П. Пламир и Раида, российская повесть. М., 1796. – Горчаков Пламир и Раида ()*

⁴⁷ Русская сентиментальная повесть / Сост. П. А. Орлов. М., 1979; Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. И. Коровин. М., 1990; Карамзин Н. М. Записки старого московского жителя. Избранная проза / Сост., предисл. и примеч. Вл. Б. Муравьева. М., 1986; Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2014. Т. 10. Проза 1807–1811 гг. Кн. 2.

⁴⁸ В монографии П. А. Орлова «Русский сентиментализм» (1977) и составленной им антологии «Русская сентиментальная повесть» (1979) имя автора повести Михаил Васильевич Милонов, в статье М. В. Иванова «Поэтика русской сентиментальной прозы» и составленной В. И. Коровиным антологии «Ландшафт моих воображений» (1990) – Николай Петрович Брусилов.

- Даурец Номохон* <Смирнов Н. С.> Зара // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. V. – *Смирнов Зара*
- Даурец Номохон* <Смирнов Н. С.> Несколько писем моего друга // Приятное и полезное препровождение времени. 1794. IV. 1795. V. – *Смирнов Несколько писем* (*) [Лобачёва, 2005, с. 74–76]
- Долгорукий Н.* Несчастливая Маргарита. Истинная российская повесть. М., 1803. – *Долгорукий Несчастливая Маргарита* ⁴⁹
- Жуковский В. А.* Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года // Вестник Европы. 1809. Ч. 45. № 9. Май. – *Жуковский Печальное происшествие*
- Измайлов А. Е.* Бедная Маша. 1801. – *Измайлов Бедная Маша*
- Измайлов В. В.* Минутное блаженство // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. VI. – *Измайлов Минутное блаженство* (*)
- Измайлов В. В.* Молодой философ // Вестник Европы. 1803. Ч. 8. № 5–6. – *Измайлов Молодой философ* [Кочеткова, 1994, с. 178–179]
- Измайлов В. В.* Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор // Патриот. 1804. Февраль. – *Измайлов Прекрасная Татьяна*
- Измайлов В. В.* Ростовское озеро // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. V–VI. – *Измайлов Ростовское озеро*
- Каменев Г. П.* Инна // Периодическое издание Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. СПб., 1804. Ч. 1. – *Каменев Инна*
- Каменев Г. П.* Софья // Муза. 1796. Ч. I. № 3. – *Каменев Софья*
- Карамзин Н. М.* Бедная Лиза // Московский журнал. 1792. Ч. VI. – *Карамзин Бедная Лиза*
- Карамзин Н. М.* Евгений и Юлия. Русская истинная повесть // Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. XVIII. – *Карамзин Евгений и Юлия*
- Карамзин Н. М.* Лиодор // Московский журнал. 1792. V. № 3 – *Карамзин Лиодор*
- Карамзин Н. М.* Юлия. М., 1796 – *Карамзин Юлия*
- Карамзин Н. М.* Чувствительный и холодный. Два характера // Вестник Европы. 1803. Ч. 19. – *Карамзин Чувствительный и холодный*
- Карра-Какуэлло-Гуджи.* Бедная Хлоя // Друг просвещения. Журнал литературы, наук и художеств на 1804 г. М., 1804. № 10. Ч. 4. – *Гуджи Бедная Хлоя*
- Клушин А. И.* Несчастный М-в, оригинальный анекдот // Санкт-Петербургский Меркурий. 1793. Ч. 1. № 3. – *Клушин Несчастный М-ов*
- Колин и Лиза.* Сказка // Вечера. 1779. Ч. I. – *Колин и Лиза*
- Кугушев Н. М.* Петр и Параша // Новости русской литературы. 1802. Ч. 3. – *Кугушев Петр и Параша* [Орлов, 1977, с. 260]
- Лажечников И. И.* Спасская лужайка // Аглая. 1812. Ч. XIII. Кн. 3. – *Лажечников Спасская лужайка*
- Львов П. Ю.* Александр и Юлия // Новости. 1799. № 2. – *Львов Александр и Юлия* (*)
- Львов П. Ю.* Даша, деревенская девушка // Новости русской литературы. М., 1803. Ч. 6. – *Львов Даша*
- Львов П. Ю.* Роза и Любим. Сельская повесть. СПб., 1790. – *Львов Роза и Любим*
- Львов П. Ю.* Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселанки. Ч. 1–2. СПб., 1789. – *Львов Российская Памела* (*)

⁴⁹ Имя автора, ссылаясь на труд В. С. Сопикова, указывает В. В. Сиповский в дополнениях к «Очеркам истории русского романа» (Т. 1. Вып. 2. С. 890). Анонимной повесть представлена в специальном исследовании В. В. Виноградова [1963]) и в антологии «Ландшафт моих воображений».

- Львов П. Ю. София, русская повесть // Приятное и полезное препровождение времени. 1794. Ч. II. – *Львов София* (*)
- Мамышев Н. Р. Злосчастный // Минерва. 1807. Ч. V. – *Мамышев Злосчастный*
Мария и граф М-в, или Несчастливая россиянка. Истинное происшествие. М., 1810. – *Мария и граф М-в*⁵⁰
- Мартынов И. И. Парамон и Варенька // Муза. 1796. Ч. I. – *Мартынов Парамон и Варенька*⁵¹
- Муравьев М. Н. Анекдот [набросок повести, ок. 1789 г.]: РО РНБ. Ф. 499. Л. 284–285. – *Муравьев Анекдот*⁵²
- Муравьев Н. Н. Всеволод и Всеслава. Происшествие, сохранившееся в письмах. СПб., 1807. – *Муравьев Всеволод и Всеслава* [Лотман, 1997б, с. 378]
- Неелова Н. А. <Макарова Н.> Лейнард и Термилия, или Злосчастная судьба двух любовников. М., 1784. – *Неелова Лейнард и Термилия* (*)⁵³
- Несчастливая Лиза. Истинное происшествие // Аглая. 1810. Ч. X. Кн. 1. – *Несчастливая Лиза*
Несчастные любовники. Пастушеская повесть. Русское сочинение П. С. СПб., 1809. – *Несчастливые любовники* [Кочеткова, 1973, с. 60–61]
- Перевозицков В. М. Модест и Софья // Цветник. 1810. Ч. VI. № 5–6. – *Перевозицков Модест и Софья*⁵⁴
- Пламед и Линна // Талия. СПб., 1807. Кн. 1. – *Пламед и Линна*
Из бумаг россиянки Н. А. Г. Платок (Быль из рукописей ее собрания) // Улей. 1811. Ч. II. – *Платок* [Лобачёва, 2005, с. 86–87]
- Попов А. Лилия. Российское сочинение. М., 1802. – *Попов Лилия* [Кочеткова, 1973, с. 68]
- Попугаев В. В. Аптекарский остров, или Бедствия любви. СПб., 1800. – *Попугаев Аптекарский остров*⁵⁵
- Свечинский И. Обольщенная Генриетта, или Торжество обмана над слабостию и заблуждением. СПб., 1801. – *Свечинский Обольщенная Генриетта*
- Сибирский Ф. В. Емилия, или Материнская любовь // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. XII. – *Сибирский Емилия* (*)
- Столыпин Арк. Отчаянная любовь. Отрывок // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. VII. – *Столыпин Отчаянная любовь* (*) [Лобачёва, 2005, с. 77–79]
- Сушков М. В. Российский Вертер. Полусправедливая повесть. СПб., 1801. – *Сушков Российский Вертер*
Переяславское озеро // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. VII. – *Переяславское озеро* (*)⁵⁶

⁵⁰ На основании специального исследования, посвященного русским повестям с сюжетом о девушке и задохнувшемся любовнике, представленного в монографии В. В. Виноградова [1963].

⁵¹ В антологии «Русская сентиментальная повесть» сочинение не атрибутировано. Сведения об авторе: [Теплова, 1999].

⁵² Текст опубликован И. Ю. Фоменко: М. Н. Муравьев. Анекдот / Публ. подгот. И. Ю. Фоменко // Михаил Муравьев и его время: Сб. ст. и материалов Второй всерос. науч. конф. (Казань 20–21 апреля 2010 г.). Казань, 2010. С. 2.

⁵³ В работе В. В. Сиповского повесть не атрибутирована. Сведения об авторе: [Кочеткова, 1999].

⁵⁴ В антологии «Русская сентиментальная повесть» сочинитель представлен как неизвестное лицо, имя автора установлено Н. Д. Кочетковой: [Кочеткова, 1973, с. 65].

⁵⁵ Сохранившийся в библиотеках экземпляр повести не имеет окончания (Ландшафт моих воображений... М., 1990. С. 593).

Флейта. Сочинение А. Ш. // Иппокрена. 1799. Ч. II. – *Флейта* (*)

Херасков М. М. Альфида // Московский журнал. 1791. Ч. 4, декабрь.– *Херасков Альфида* [Скипина, 1926, с. 39]⁵⁷

Шаликов П. И. Темная роща, или Памятник нежности // Шаликов П. И. Плод свободных чувствований: Собр. соч. в 3 ч. М., 1798–1801. – *Шаликов Темная роща*

Эмин А. Милые нежные сердца. Российское сочинение. М., 1800. – *Эмин Милые нежные сердца* (*)

Эмин Н. Ф. Игра судьбы. СПб., 1789. – *Эмин Игра судьбы* (*)

Эмин Н. Ф. Роза, полусправедливая оригинальная повесть. СПб., 1786. Ч. 1–2.– *Эмин Роза* (*) [Лобачёва, 2005, с. 60–64]

Эмин Ф. А. Письма Эрнеста и Доравры. СПб., 1766. Ч. 1–4. – *Эмин Письма* (*)

Сюжеты о любви с трагическим финалом

1. Вероломная любовь. Гибель (самоубийство) или отшельническое уединение (уход из мира) вследствие охлаждения (измены) возлюбленного (возлюбленной). В «женском» варианте тип сюжета называют «Соблазненная и покинутая». Вариант сюжета: любовь цивилизованного человека и «дикарки», затем предательство возлюбленной и продажа ее в рабство (более известен по именам персонажей одной из первых художественных обработок этой истории об англичанине и индианке – «Инкл и Ярико»⁵⁸), который в русской литературе XIX века вошел в группу сюжетов о любви к чужаку, иноплеменнику / иноплеменнице⁵⁹.

Тексты: *Львов Российская Памела* (типу конфликта соответствует первая часть повести)⁶⁰; *Карамзин Бедная Лиза*⁶¹; *Львов София*; *Смирнов Зара* (вариант «Инкл и Ярико»)⁶²; *Карамзин Юлия* (типу конфликта соответствует первая часть повести, в то время как заключительная часть строится по третьему типу конфликта)⁶³;

⁵⁶ В. В. Сиповский выдвинул предположение о том, что авторство принадлежит К. Сушковой: [Сиповский, 1910, с. 575].

⁵⁷ Авторство установлено В. В. Виноградовым [1961, с. 249]. Уточнение к расшифровке криптонима «Из. К.» сделано Н. Д. Кочетковой [1995, с. 182].

⁵⁸ О возникновении европейской версии истории об Инкле и Ярико и ее освоении русской литературой через переводы и подражания: [Левин, 1975]. Сюжет «Зарь» заимствован Н. С. Смирновым непосредственно из «Истории двух Индий» Г.-Т.-Ф. Рейналя, при этом с европейскими художественными обработками этого сюжета автор повести знаком не был ([Левин, 1975, с. 244]).

⁵⁹ См.: [Печерская, Никанорова, 2010, с. 106–107].

⁶⁰ О создании повести Львовым под влиянием романов Ричардсона: [Веселова, 2001; Костюкова, 2005].

⁶¹ Исследование повести: [Топоров, 1995]. О культурном ореоле имени Эраста и влиянии образа главного героя повести Карамзина на последующую русскую литературную традицию: [Там же, с. 260–264]. Об Анюте «Бедной Лизы» и сопутствующим этому имени мотивам: [Там же, с. 262–265]. О «лизином» сюжете в русской литературе: [Там же, с. 393–509]. О влиянии Эраста на формирование литературных архетипов XIX века – «лишнего человека», «русского европейца» и «хлестаковского архетипа»: [Бухаркин, 1999]. О влиянии «Новой Элоизы» Руссо на повесть Карамзина: [Розова, 1969]. О связи образов Эраста и Сен-Пре Руссо: [Топоров, 1995, с. 266]. О других литературных претекстах: [Dolansky, 1969; Автухович, 2015; Кочеткова, 2016б; Жилиякова, 2016; Бухаркин, Сурнина, 2017].

⁶² См.: [Левин, 1975, с. 244–245].

⁶³ В. В. Сиповский указал на близость «Юлии» к повестям Мармонтеля («contes morales») [Сиповский, 1910, с. 326], П. Бранг – на связь с Флорианом [Brang, 1960, S. 118].

Галинковский *Часы задумчивости* (типу конфликта соответствует заключительная часть повести – любовная коллизия заканчивается изменой возлюбленной, основное повествование соткано из «вертеровских» мотивов и относится ко второму типу конфликта)⁶⁴; *Попугаев Аптекарский остров* (в целом повесть построена по второму типу конфликта, но осложнена невольной изменой героини, которая влечет трагический оборот событий); *Измайлов Бедная Маиша*; *Свечинский Обольщенная Генриетта*; *Попов Лилия*; *Измайлов Молодой философ*; *Мамышев Злосчастный* (типу конфликта соответствует вторая часть повести, посвященная гибели дочери главного героя вследствие измены возлюбленного, первая часть рассказывает о несчастиях и утратах, постигнувших главного героя в юности); *Перевоицков Модест и Софья* (типу конфликта соответствует первая часть повести; вторая часть повести – о сближении с добродетельной девушкой и женитьбе на ней).

2. Разлученные любовники. Гибель или самоубийство вследствие невозможности соединиться с возлюбленной (возлюбленным). Причины разлуки вызваны имущественным или социальным неравенством, деспотической волей родителей, чувством долга – данным словом, связанностью семейными узами. Инварианты гибели героя: мысли о самоубийстве (нереализованное самоубийство), тяжелая болезнь, уход из мира, затворничество. Русские произведения с данным типом конфликта созданы под влиянием «Юлии, или Новой Элоизы» и «Страданий юного Вертера», сотканы из восходящих к романам Руссо и Гёте мотивам и даже часто содержат прямые упоминания этих произведений (герои повестей читают эти книги). Один из вариантов сюжета – о девушке, задохнувшемся любовнике и слуге-шантажисте – восходит к сказочному новеллистическому сюжету АА 992 «Купеческая дочь и дворник»⁶⁵. При этом отправной точкой событий в его сентиментальной «трактовке» является деспотическая воля родителя, необязательная для фольклорных вариантов и литературных обработок этого сюжета XIX века, но создающая препятствия к соединению влюбленных и приводящая героиню к преступлению.

Тексты: *Эмин Письма*⁶⁶; *Неелова Лейнард и Термилия*; *Эмин Роза*⁶⁷; *Муравьев Анекдот*⁶⁸; *Львов Российская Памела* (второму типу конфликта соответствует

Общие мотивы «Юлии» и «Бедной Лизы» рассмотрены В. Н. Топоровым [1995, с. 152–155].

⁶⁴ Своего героя автор называет «вторым злополучным Вертером». О влиянии Карамзина и Стерна на первые литературные опыты Галинковского: [Лотман, 1959].

⁶⁵ См.: [Сравнительный указатель сюжетов..., 1979, с. 253].

⁶⁶ Начиная с В. В. Сиповского исследователи указывают на определенную зависимость «Писем Эрнеста и Доравры» от «Новой Элоизы» Руссо. С. А. Павлович, соглашаясь с мнением исследователей о «сюжетном подобии» романа Эмина роману Руссо, высказывает мысль об идейной близости этого романа «дидактическим произведениям типа романа г-жи де Бомон» [Павлович, 1974, с. 20]. М. Ферацци указывает на непосредственную зависимость романа Эмина от «Новой Элоизы» Руссо и «Клариссы» Ричардсона, но свою исследовательскую задачу видит в анализе «самобытных» черт русского романиста: [Ферацци, 1999]. М. Г. Фраанье установлен еще один источник романа Эмина – эпистолярный сборник Р. Ле Пэи: [Фраанье, 1999]. Вместо руссоистски заряженного сословного неравенства причиной несчастий молодых людей у Эмина выступает «рок», об этом: [Орлов, 1977, с. 57–58]. С. Э. Павлович считает, что особенности поэтики Ф. А. и Н. Ф. Эминых были обусловлены влиянием классицизма: [Павлович, 1974, с. 19–38, 44–59]. О месте романа Эмина в ряду первых русских романов эпистолярного типа: [Рогинская, 2002, с. 72–76].

⁶⁷ Е. И. Степанюк указывает на то, что помимо «Страданий молодого Вертера» Гёте на замысел романа оказали влияние «Зигварт, монастырская повесть» (1776) Миллера

проблема сословного неравенства героев и противодействия родителей; с первым типом конфликта повесть сближает то, что главный герой покидает героиню под влиянием более развращенного друга)⁶⁹; *Эмин Игра судьбы*; *Карамзин Лиодор* (произведение имеет форму отрывка, поэтому отнесено к этому типу конфликта по косвенным признакам, наша аргументация кратко представлена во введении); *Клушин Несчастный М-в*; *Смирнов Несколько писем*; *Столыпин Отчаянная любовь*; *Переяславское озеро* (редукция сюжета: выгодное замужество по настоянию родителей и несчастливая героиня); *Горчаков Пламир и Раида*; *Шаликов Темная роща*; *Галинковский Часы задумчивости* (по первому типу конфликта любовная коллизия заканчивается изменой возлюбленной, но основное повествование соткано из «вертеровских» мотивов)⁷⁰; *Львов Александр и Юлия*; *Попугаев Аптекарский остров* (повесть построена по второму типу конфликта, но осложнена первым типом конфликта – невольной изменой героини); *Сушков Российский Вертер*⁷¹; *Карамзин Чувствительный и холодный*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита*⁷²; *Брусилов История*; *Муравьев Всеволод и Всеслава*; *Пламед и Линна* (незаконная любовь юных инока и монахини); *Несчастные любовники*; *Мария и граф М-в*⁷³; *Несчастливая Лиза* (вначале повесть развивается по второму типу конфликта, но завершается трагическим финалом по третьему типу); *Платок*; *Лажечников Спасская лужайка*.

3. Роковое вторжение. Счастье взаимной любви обрывается гибелью обоих любящих (одного из них). Трагический финал происходит вследствие рокового стечения обстоятельств – природной стихии (гроза, молния, наводнение, буря; здесь же укусы змеи, нападение волков), внезапной болезни или вторжения злодея (разбойники, коварный убийца, соблазнитель). Начальная точка развития событий представляет собой идиллически обустроенный и гармоничный мир, топика которого восходит к пасторальным жанрам.

Тексты: *Колин и Лиза*⁷⁴; *Карамзин Евгений и Юлия*; *Львов Роза и Любим* (развратник заменен благожелательным помещиком, любви крестьянкой пары угро-

и «История девицы Стернгейм» (1780) С. Ларош: [Степанюк, 1978]. О влиянии романов Н. Ф. Эмина на русскую сентиментальную повесть: [Там же].

⁶⁸ Лаконичность и фрагментарность наброска Муравьева породили различия в исследовательских оценках потенциала замысла. И. Ю. Фоменко считает «Анекдот» наброском повести и выделяет в нем черты «вертеровского» сюжета [Фоменко, 2010]. Итальянская исследовательница Л. Росси, оспаривая мнение И. Ю. Фоменко, высказанное еще в диссертации 1983 года, выдвигает аргументы в пользу сближения образа главного героя с Сен-Пре «Новой Элоизы» и предполагает, что это набросок слезной драмы или комедии [Rossi, 1993].

⁶⁹ См. сноску 60.

⁷⁰ См. сноску 64.

⁷¹ См.: [Жирмунский, 1934].

⁷² В основе сказочный сюжет 992 – о девушке, ее задохнувшемся любовнике и шантажисте-слуге. Исследование этого сюжета на русском материале – фольклоре, мемуарах и литературе, а также историография вопроса: [Виноградов, 1963]. Дополнительные сведения об этом сюжете в европейской литературе и жанре уголовного рассказа XVIII века: [Рак, 2008].

⁷³ Исследование повести: [Виноградов, 1963].

⁷⁴ О возможном влиянии повести на замысел «Бедной Лизы»: [Топоров, 1995, с. 215–216, 235]. О роли «Коллина и Лизы» в становлении жанра прозаической идиллии и влиянии «нравоучительных сказок» Мармонтеля на ее анонимного автора: [Абрамовская, 2000, с. 62–67].

жает корыстный староста; в финале счастливое разрешение конфликта)⁷⁵; *Херасков Альфида*; *Измайлов Ростовское озеро*; *Измайлов Минутное блаженство*; *Каменев Софья*; *Карамзин Юлия* (типу конфликта соответствует вторая часть повести, первая часть повести строится по первому типу конфликта)⁷⁶; *Мартынов Парамон и Варенька*⁷⁷; *Сибирский Емилия* (эта повесть о разлуке матери с дочерью отнесена к группе повестей с третьим типом конфликта по общему мотиву разлуки, в силу роковых обстоятельств заканчивающейся смертью героини); *Шлиттер Вечерняя прогулка*; *Флейта*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Кукушев Петр и Парашиа*; *Львов Даша*⁷⁸; *Измайлов Прекрасная Татьяна* (в душе потенциального злодея происходит борьба добродетели и чувственного влечения; в финале счастливое разрешение конфликта); *Каменев Инна*; *Гуджи Бедная Хлоя*; *Жуковский Печальное происшествие*; *Варенька*; *Несчастная Лиза* (вначале повесть развивается по второму типу конфликта, но завершается трагическим финалом по третьему типу); *Георгиевский Евгения*.

Мотивы, участвующие в движении сюжета

Экспозиция: сюжетная ситуация, завязка

Герой (героиня) воспитывается одним родителем (отцом, матерью) в простой, близкой к природе обстановке⁷⁹: *Львов Российская Памела*; *Львов Роза и Любим*; *Карамзин Бедная Лиза*; *Каменев Софья*; *Шлиттер Вечерняя прогулка*; *Попугаев Аптекарский остров*; *Долгорукий Несчастная Маргарита*; *Измайлов Прекрасная Татьяна*; *Каменев Инна*; *Брусилов История*; *Варенька*

Герой (героиня) – сирота, воспитан родственниками или чужими людьми в простой близкой к природе обстановке (варианты: сельской, патриархальной, строгой): *Карамзин Евгений и Юлия*; *Измайлов Ростовское озеро*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Измайлов Бедная Машиа*; *Пламед и Линна* (потеря родителей побуждает героев принять постриг); *Несчастная Лиза*

⁷⁵ Сам автор в предисловии к повести говорит о том, что был вдохновлен идиллией Шмидта «Рахель и бог в Месопотамии». О близости образов романа жанру пасторалей, особенно гесснеровской идиллии «Меналок и Алексис»: [Павлович, 1974, с. 145]. О влиянии идиллии Шмита «Рахель и бог Месопотамии» и пьесы Николева «Розана и Любим» на замысел автора: [Орлов, 1977, с. 190].

⁷⁶ См. сноску 63.

⁷⁷ Фабульная схема частично совпадает со вставной новеллой о Селадоне и Амелии из поэмы Томсона «Времена года» (1726–1730) и полностью соответствует восьмой идиллии Н. Ж. Леонара (1775), переведенной М. Н. Муравьевым в 1779 году («Буря»). О влиянии Л. Стерна на И. И. Мартынова: [Орлов, 1977, с. 173–176].

⁷⁸ Сопоставление с повестью Карамзина: [Рынгач, 2016].

⁷⁹ Ср. с экспозицией вставной новеллы о Лавинии и Палемоне из поэмы Дж. Томсона, в которой дочь и ее мать, после смерти отца, живут уединенно и впадают в бедность настолько, что девушка собирает на поле оставшиеся колосья, ее замечает богатый молодой человек, когда-то благодетельствованный ее отцом. Первый перевод на русский этой новеллы появился в 1781 году в составе «Новой сельской библиотеки». Ю. Д. Левин предполагает, что автором помещенного в «Детском чтении» стихотворного перевода этой новеллы мог быть Н. М. Карамзин. Обращает на себя внимание сходство экспозиционного комплекса мотивов этого перевода и «Бедной Лизы»: потеря отца – немощь матери – бедность – невинность и чистота девушки, единственное ее богатство – упование на Небеса. О русских переводах новеллы о Лавинии и Палемоне: [Левин, 1980, с. 168–170]. О влиянии «Времен года» Томсона, в том числе истории о Лавинии и Палемоне, на «Бедную Лизу»: [Жиликова, 2016; Бухаркин, Сурнина, 2017].

Сюжет и тезаурус смерти

Герой (героиня) – сирота, воспитан в богатом доме родственников или чужих людей, ему дано прекрасное образование: *Флейта; Эмин Милые нежные сердца*

Герой рано теряет родителей, поэтому, несмотря на природные дарования и прекрасное образование, его добродетели подвергаются испытанию удовольствиями праздной городской жизни: *Эмин Роза; Львов Российская Памела*

Совместное воспитание детей, которые привязаны друг к другу с детства: *Карамзин Евгений и Юлия; Эмин Милые нежные сердца; Гуджи Бедная Хлоя*

Бедная воспитанница в доме богатых корыстолюбивых людей: *Львов Российская Памела*

Взаимная дружба несходных характеров: *Эмин Роза; Карамзин Чувствительный и холодный*

Молодой человек одарен от природы, но имеет невысокое социальное положение (маленький чин; тип героя восходит к Сен-Пре и Вертеру): *Эмин Письма; Эмин Роза; Муравьев Анекдот; Клушин Несчастный М-в; Столыпин Отчаянная любовь; Сушков Российский Вертер; Муравьев Всеволод и Всеслава*

Отец (родители, приемные родители) дает дочери прекрасное воспитание, домашнее образование: *Неелова Лейнард и Термилия; Эмин Роза; Муравьев Анекдот; Клушин Несчастный М-в; Смирнов Несколько писем; Горчаков Пламир и Раида; Львов Александр и Юлия; Свечинский Обольщенная Генриетта; Сушков Российский Вертер; Мамышев Злосчастный; Муравьев Всеволод и Всеслава; Жуковский Печальное происшествие; Перевоицков Модест и Софья*

Учитель на кондиции – молодой человек приглашен учителем в дом знатного семейства: *Клушин Несчастный М-в; Горчаков Пламир и Раида; Муравьев Всеволод и Всеслава*

Стремление героя (героини) жить на природе, среди простых добрых людей по причине мечтательного характера, увлеченности поэтическими образами «золотого века», философского склада: *Карамзин Бедная Лиза; Смирнов Несколько писем; Измайлов Ростовское озеро; Измайлов Минутное блаженство; Шаликов Темная роща; Попугаев Аптекарский остров; Георгиевский Евгений*

Удаление от света в силу неизвестных причин: *Сушков Российский Вертер*

Герой, образованный, честный человек живет в ссылке, вдали от цивилизации: *Варенька*

Герой скучает в обществе помещиков-соседей и разочарован сельскими нравами: *Сушков Российский Вертер*

Герой (героиня) скучает от однообразия жизни в деревне: *Карамзин Юлия*

Герой (героиня) скучает от суетности столичной (городской) жизни: *Перевоицков Модест и Софья; Георгиевский Евгений*

Удаление от света вследствие разочарования в дружбе и любви (предательства): *Горчаков Пламир и Раида* (герой посвящает себя философии и самообразованию); *Галинковский Часы задумчивости; Перевоицков Модест и Софья*

Удаление от света вследствие перенесенной утраты – смерти близкого человека: *Эмин Роза; Карамзин Лиодор; Львов Александр и Юлия; Лажечников Спаская лужайка*

Удаление от света как способ избежать суетных желаний и остаться добродетельным: *Карамзин Евгений и Юлия; Каменев Софья; Карамзин Юлия; Георгиевский Евгений*

Мечта героя (героини) встретить родственную душу («нежную подругу», возлюбленного): *Измайлов Ростовское озеро* (подобную героини Руссо Юлии); *Измайлов Минутное блаженство; Галинковский Часы задумчивости; Сушков Российский Вертер; Измайлов Молодой философ; Брусилов История; Варенька; Несчастливая Лиза*

Героиня, блестящая светская красавица, полная достоинств, но обладающая ветреным сердцем, мечтает о любви и замужестве: *Карамзин Юлия*

Героиня – блестящая светская красавица, которая пользуется успехом в свете, заводит роман с молодым человеком, чтобы развлечься: *Перовошиков Модест и Софья*

Юная красавица, дочь богатого помещика, начинает появляться в свете, к ней сватаются женихи: *Львов Софья*

Щеголь, пустой светский человек желает удачно жениться: *Эмин Роза; Измайлов Бедная Маша*

Родители, воспитатели (один из них) героини (героя) привержены сословным предрассудкам, желают для своих детей выгодной партии: *Неелова Лейнард и Термилия; Эмин Роза; Муравьев Анекдот* (потенциально, вытекает из расстановки действующих лиц); *Клушин Несчастный М-в; Столыпин Отчаянная любовь; Переяславское озеро* (купеческая дочь выдана за купца, темы сословных предрассудков нет); *Горчаков Пламир и Рауда; Шаликов Темная роца* (родители хотя и своей дочери богатого мужа); *Львов Александр и Юлия; Свечинский Обольщенная Генриетта; Сушков Российский Вертер; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Каменев Инна; Брусилов История; Муравьев Всеволод и Всеслава; Несчастные любовники*

Отец выбирает для своей дочери достойного жениха (разумного, добродетельного), дочь повинуется родительской воле, назначена свадьба: *Львов София*

Враждующие семейства: *Мария и граф М-в*

Героиня замужем за порядочным человеком, которому ее вручил умирающий отец / герой женат на порядочной женщине, которую для него выбрал отец: *Эмин Игра судьбы; Флейта*

Любовь без взаимности – молодой человек влюблен в прекрасную девушку, которая не отвечает ему взаимностью: *Карамзин Юлия; Галинковский Часы задумчивости; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Измайлов Прекрасная Татьяна*

Оригинальное (случайное) знакомство героев и внезапная влюбленность героя (вспыхнувшая любовь): *Эмин Роза* (герой слышит спор двух девушек о литературе и подсовывает книгу из кустов); *Эмин Игра судьбы* (в общественном саду подслушивает разговор и пленяется красотой героини, находит потерянную ею записную книжку и ее портрет); *Карамзин Лиодор* (герой видит прекрасную незнакомку в ночном саду); *Карамзин Бедная Лиза; Смирнов Несколько писем; Клушин Несчастный М-в; Измайлов Ростовское озеро* (герой видит, как красивая крестьянка читает на лоне природы книгу); *Львов Даша; Долгорукий Несчастливая Маргарита* (герой спасает тонущую девушку); *Измайлов Прекрасная Татьяна* (герой спасает тонущую девушку, в которую тайно влюблен); *Георгиевский Евгения* (герой видит прекрасную незнакомку у водопада)

Внезапно вспыхнувшая любовь в драматических обстоятельствах: *Пламед и Линна* (монах встречает будущую возлюбленную во время обряда пострига); *Жуковский Печальное происшествие* (возлюбленная – крепостная)

Герой (героиня) влюбляется в героиню (героя), чувствует необъяснимое влечение, наблюдая за музицированием, слыша пение или во время совместного музицирования: *Эмин Роза* (клавесин); *Эмин Игра судьбы* (ночью лакей играет на скрипке); *Карамзин Лиодор* (слышит песню в исполнении прекрасной турчанки); *Клушин Несчастный М-в* (героиня видит актерскую игру героя и отмечает его); *Смирнов Несколько писем; Львов Александр и Юлия* (героиня по настоянию матери поет и играет на клавесине перед гостем, несмотря на ее смущение и неудачное выступление, герой очарован девушкой); *Попугаев Аптекарьский остров; Перовошиков Модест и Софья; Георгиевский Евгения*

Сюжет и тезаурус смерти

Встретившись и полюбив друг друга, молодые люди готовятся к свадьбе (женятся): *Колин и Лиза; Карамзин Евгений и Юлия; Львов Роза и Любим; Каменев Софья; Мартынов Парамон и Варенька; Эмин Милые нежные сердца; Измайлов Прекрасная Татьяна*

Семейное счастье на лоне природы: *Измайлов Минутное блаженство; Карамзин Юлия; Кугушев Петр и Параша; Георгиевский Евгения* (быт обустроен по Руссо)

Женщина свободного поведения становится матерью и теряет ребенка (считает его умершим): *Сибирский Эмилия*

Герой принимает участие в несправедливой войне с диким народом: *Смирнов Зара*

Развитие действия:

сюжетные звенья и другие мотивы, участвующие в движении сюжета, подводящие к кризису или осложняющие конфликт

Тайна происхождения героини (героя): *Измайлов Ростовское озеро*

Герой получает блестящее образование вдали от дома (в пансионе, в университете, за границей): *Карамзин Евгений и Юлия; Карамзин Лиодор; Карамзин Чувствительный и холодный; Мамышев Злосчастный; Перевоицков Модест и Софья*

Герой проводит время на природе в обществе воспитателя и названной сестры за философскими разговорами о дружбе и любви: *Эмин Милые нежные сердца*

Чтобы отвлечься от сжигающей страсти, герой уезжает, погружается в учебу: *Муравьев Анекдот* (учит древние языки); *Смирнов Несколько писем*

Дети наблюдают в природе игры бабочек и птичек – эпизод подчеркивает невинность героев и предвещает зарождающееся чувство: *Львов Роза и Любим; Эмин Милые нежные сердца*

Детская дружба перерастает в любовь: *Карамзин Евгений и Юлия; Львов Роза и Любим; Эмин Милые нежные сердца; Гуджи Бедная Хлоя; Варенька*

Опекун (воспитатель) влюбляется в воспитанницу: *Флейта; Варенька*⁸⁰

Свадьба молодых отложена до окончания полевых работ: *Колин и Лиза; Мартынов Парамон и Варенька*

Отец разрешает сыну жениться, но для испытания чувств молодых людей откладывает свадьбу и отправляет героя в путешествие: *Неелова Лейнард и Термилия*

Герой останавливается в доме недавно женившегося друга: *Эмин Роза; Карамзин Чувствительный и холодный*

Собирание и продажа ягод (цветов) деревенской девушкой⁸¹: *Колин и Лиза; Бедная Лиза*

Отношения между молодыми людьми только завязываются, о возникшей симпатии говорит сцена, в которой молодой человек просит напиток (воды, молока, мёда) и девушка выполняет просьбу, заметно смутившись (мотив восходит к об-

⁸⁰ Сюжет повести является вариацией сотворения Галатеей Пигмалионом – воспитание идеальной спутницы и друга из деревенской девушки.

⁸¹ Мотив собирания и продажи ягод проанализирован В. Н. Топоровым [1995, с. 278–280]. О мотиве продажи цветов: [Там же, с. 283–284]. О параллелях к начальному эпизоду знакомства Лизы и Эраста (продажа героиней цветов) в повести Бокколард д'Арно: [Кочеткова, 2016б].

ряду сватовства)⁸²: *Карамзин Бедная Лиза*⁸³; *Измайлов Ростовское озеро*; *Каменев Софья*; *Измайлов Бедная Маша*

Узнавание родственной души по книжным вкусам: *Эмин Роза*; *Измайлов Ростовское озеро*; *Карамзин Чувствительный и холодный*; *Первоицков Модест и Софья*; *Георгиевский Евгения*

Совместное чтение или чтение книги одним из героев, которое помогает героям объясниться в любви; совместное чтение супругов⁸⁴: *Львов Российская Памела* (вставная история Евгении и Милона; героиня читает в «Новую Элоизу»); *Эмин Игра судьбы* (читают муж и жена на фр. языке – герой сопереживает и стонет, тем выдает себя); *Смирнов Несколько писем*; *Измайлов Минутное блаженство* (супруги читают Руссо); *Горчаков Пламир и Раида*; *Карамзин Юлия* (супруги читают Руссо); *Карамзин Чувствительный и холодный*; *Муравьев Всеволод и Всеслава* (чтение истории Элоизы и Абеляра); *Первоицков Модест и Софья*; *Георгиевский Евгения* (влюбленные, затем супруги читают Ломоносова, Державина, Дмитриева, Тассо, Гёте, Гомера)

Совместное музицирование, которое укрепляет сердечную склонность героев: *Эмин Роза*; *Львов Российская Памела* (вставная история Евгении и Милона); *Карамзин Евгений и Юлия*

Исполнение песни подталкивает героев к любовному объяснению (к признанию в любви): *Карамзин Евгений и Юлия*; *Эмин Игра судьбы*; *Свечинский Обольщенная Генриетта* (за пением «плача» Шарлотты)

Совместное ведение дневника: *Лажечников Спасская лужайка*

Герой ведет дневник своих чувств: *Измайлов Ростовское озеро*; *Георгиевский Евгения*

Совместные прогулки, встречи влюбленных на лоне природы, в саду: *Колин и Лиза*; *Карамзин Евгений и Юлия*; *Львов Роза и Любим*; *Карамзин Бедная Лиза*; *Клушин Несчастный М-в*; *Столыпин Отчаянная любовь*; *Шаликов Темная роща*; *Попугаев Аптекарский остров*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Свечинский Обольщенная Генриетта*; *Сушков Российский Вертер*; *Львов Даша*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита*; *Каменев Инна*; *Гуджи Бедная Хлоя*; *Варенька*; *Георгиевский Евгения*

Любовное объяснение на лоне природы: *Карамзин Бедная Лиза*⁸⁵; *Измайлов Ростовское озеро*; *Львов Александр и Юлия*; *Попугаев Аптекарский остров*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита*; *Брусилов История*; *Пламед и Линна*; *Первоицков Модест и Софья*; *Георгиевский Евгения*

Любовное объяснение через письмо: *Эмин Письма*; *Сушков Российский Вертер*

Влюбленная женщина пишет письмо, в котором сообщает о своем намерении отравиться, если возлюбленный не вернется; муж читает записку: *Карамзин Чувствительный и холодный*

Необычное признание в любви (через стихотворение, через надпись на музыкальном инструменте; на уроке грамматики через объяснение склонения глагола «любить»; «переписка» на стволе дерева): *Клушин Несчастный М-в* (урок грамматики, стихи); *Флейта* (героиня делает надпись на музыкальном инструменте,

⁸² О европейских литературных параллелях к этому эпизоду «Бедной Лизы» Карамзина: [Кочеткова, 2016б].

⁸³ Анализ этого эпизода: [Топоров, 1995, с. 265].

⁸⁴ М. В. Иванов отметил этот мотив и раскрыл его семантику: «совместное чтение, сближающее его участников» [Иванов, 1975, с. 116]. Подробнее, в частности о чтении «Вертера» и Руссо героями сентиментальной прозы: [Кочеткова, 1994, с. 171–189].

⁸⁵ Анализ первой встречи Лизы и Эраста наедине: [Топоров, 1995, с. 180–186].

на котором играет возлюбленный); *Попугаев Аптекарский остров* (стихи на дереве); *Брусилов История* (переписка на стволе дерева)

Герой объясняется в любви, подталкиваемый настойчивыми расспросами девушки о причинах его рассеянности, меланхолии: *Эмин Игра судьбы*; *Клушин Несчастный М-в*; *Галинковский Часы задумчивости*; *Свечинский Обольщенная Генриетта*

Посвященные возлюбленной стихи: *Эмин Игра судьбы*; *Попугаев Аптекарский остров* (вырезает их на дереве)

Герой (героиня) вырезает на деревьях имя возлюбленного (признание в любви, вензель)⁸⁶: *Шаликов Темная роца*; *Галинковский Часы задумчивости* (вензель на стекле); *Попугаев Аптекарский остров* (признание в любви); *Брусилов История* (признание в любви); *Георгиевский Евгения*

Героиня спасает возлюбленного от смерти: *Смирнов Зара*; *Львов Даша*

Героиня очарована блестящим светским вертопрахом (городским дворянчиком): *Колин и Лиза* (отвергает прежнего возлюбленного); *Львов София* (отвергает достойного человека, за которого просватана); *Карамзин Юлия* (отвергает прежнего возлюбленного); *Попов Лилия*; *Мамышев Злосчастный*

Отец не одобряет выбор дочери: *Колин и Лиза*; *Львов Российская Памела* (из-за сословного неравенства); *Мамышев Злосчастный* (потому что видит испорченную натуру ее жениха)

Злодей соблазняет деревенскую девушку картинами беспечной городской жизни, обещает ей богатую жизнь в городе: *Колин и Лиза*; *Каменев Софья*

Свидания влюбленных и «падение» героини: *Эмин Роза*; *Карамзин Бедная Лиза*; *Львов София*; *Смирнов Зара*; *Попугаев Аптекарский остров*; *Свечинский Обольщенная Генриетта*

Свидания влюбленных остаются невинными (благодаря природной душевной чистоте, ангелу-хранителю, заботе Небес, божественным знакам, сознательной приверженности добродетели, осознанию супружеских обязанностей): *Эмин Письма*; *Колин и Лиза*; *Эмин Игра судьбы*; *Столыпин Отчаянная любовь*; *Карамзин Юлия*; *Шаликов Темная роца*; *Львов Александр и Юлия*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Сушков Российский Вертер*; *Львов Даша*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита*; *Гуджи Бедная Хлоя*; *Жуковский Печальное происшествие*; *Варенька*; *Лажечников Спасская лужайка*

Героиня ждет возлюбленного в условном месте, но он не приходит: *Измайлов Прекрасная Татьяна*; *Каменев Инна*

Покинутая героиня рождает сына (ребенка): *Львов Российская Памела*; *Карамзин Юлия*; *Измайлов Бедная Маша*; *Свечинский Обольщенная Генриетта*

Необходимость жениха идти на войну препятствует намеченной свадьбе: *Львов Роза и Любим*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Измайлов Прекрасная Татьяна*

Герой поступает на военную службу, чтобы забыть о возлюбленной: *Сушков Российский Вертер*; *Гуджи Бедная Хлоя*

Герой уезжает по служебным делам (оправляется в образовательное путешествие), чтобы излечиться от любовной страсти (мотив восходит к «Новой Элоизе» и «Вертеру»): *Эмин Письма* (государственная служба выступает в функции рока, разлучающего героев любовно-авантюрного романа); *Муравьев Анекдот*; *Карамзин Чувствительный и холодный* (путешествие как средство врачевать душевные раны)

По прошествии времени происходит встреча героя с возлюбленной и любовное объяснение: *Эмин Письма* (страсть побеждена добродетелью героя); *Эмин*

⁸⁶ О литературном мотиве «имя на дереве», в том числе в сентиментальных повестях: [Николаев, 2002].

Роза; Муравьев Анекдот (потенциально: ситуация возвращения в Петербург);
Сушков Российский Вертер

Чтобы быть ближе к предмету своей любви, герой поступает к ней в дом в качестве слуги, переодевается в крестьянское платье: *Эмин Роза* (садовником); *Эмин Игра судьбы* (лакеем); *Мария и граф М-в* (возлюбленный приходит в крестьянском платье)

Лицо героини обезображено оспой (потеря красоты), но герой продолжает ее любить⁸⁷: *Эмин Игра судьбы*

Тайная переписка влюбленных: *Эмин Письма; Эмин Игра судьбы; Галинковский Часы задумчивости; Львов Александр и Юлия* (через няню); *Попугаев Аптекарьский остров; Сушков Российский Вертер; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Мамышев Злосчастный; Муравьев Всеволод и Всеслава; Мария и граф М-в*

Преследование и домогательство девушки (чужой жены, невесты) безнравственным героем: *Коллин и Лиза; Львов Российская Памела; Каменев Софья; Карамзин Юлия; Попугаев Аптекарьский остров; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Измайлов Прекрасна Татьяна* (борьба добродетели и порока в душе амбивалентного персонажа); *Мария и граф М-в; Жуковский Печальное происшествие; Варенька*

Злодей соблазняет неопытную девушку разговорами о любви: *Львов София*

Бегство в монастырь: *Львов Российская Памела*

Побег из дома (в том числе планируемый): *Эмин Письма; Львов Александр и Юлия; Свечинский Обольщенная Генриетта; Брусилов История* (мечта героя); *Пламед и Линна* (из монастыря); *Несчастливая Лиза*

Пребывание в деревне герой (героиня) заполняет музыкой, пением, чтением и рисованием, философствованием: *Эмин Роза; Эмин Игра судьбы; Измайлов Ростовское озеро; Львов Александр и Юлия; Сушков Российский Вертер; Георгиевский Евгения*

Свое отчаяние, меланхолию герой пытается утолить музицированием, сочинительством, философствованием, одинокими прогулками на природе, чтением: *Эмин Письма* (пишет «нравоучительные сочинения»); *Муравьев Анекдот* (чтение Горация и Тибулла); *Эмин Игра судьбы* (играет на скрипке); *Карамзин Лиодор; Клушин Несчастный М-в; Смирнов Несколько писем; Галинковский Часы задумчивости* (герой играет на скрипке, пишет трактат о чувствах, катается ночью на лодке, любит ночным пейзажем); *Свечинский Обольщенная Генриетта; Карамзин Чувствительный и холодный* (посвятил себя литературе); *Лажечников Спасская лужайка; Георгиевский Евгения*

Старая няня без ведома героини приходит к герою рассказать о том, как страдает от любви к нему ее воспитанница: *Львов Александр и Юлия*

Лицемерная хитрая надзирательница разлучает свою подопечную с возлюбленным и сводничает: *Попугаев Аптекарьский остров; Долгорукий Несчастливая Маргарита*

Беспокойная ночь – влюбленная героиня (герой) не спит ночь, а утром неожиданно встречает предмет страсти, между ними происходит объяснение: *Карамзин Бедная Лиза; Клушин Несчастный М-в; Измайлов Ростовское озеро; Львов Алек-*

⁸⁷ О влиянии этого эпизода «Новой Элоизы» на русский роман: [Лотман, 1998]. Этот эпизод служит «доказательством того, что для любящего сердца ценны высокие качества души, а не внешние данные» [Павлович, 1974, с. 53]. Кроме того, С. Э. Павлович указывает на то, что вслед за Руссо этот сюжетный поворот был использован Лепренс де Бомон в романе «Письма госпожи Монтьер», творчество которой оказало влияние на Ф. А. Эмина [Там же].

Сюжет и тезаурус смерти

сандр и Юлия; Попугаев Аптекарский остров; Долгорукий Несчастливая Маргарита

Героиня видит во сне возлюбленного: *Львов Роза и Любим; Попугаев Аптекарский остров; Львов Даша; Долгорукий Несчастливая Маргарита*

Примирение у постели больного: *Львов Российская Памела*

Герой прощает измену возлюбленной: *Эмин Письма; Львов София; Карамзин Юлия; Карамзин Чувствительный и холодный*

Карточная игра как средство поправить денежные дела и забыть о сердечной ране: *Сушков Российский Вертер*

Дуэль как средство защитить свою честь: *Сушков Российский Вертер*

Герой (муж, жених) уезжает (на войну, в город) от возлюбленной (жены, невесты) по долгу службы (для поправки своих дел, для получения родительского благословения на женитьбу): *Эмин Письма; Львов Российская Памела; Карамзин Бедная Лиза; Измайлов Бедная Маша; Свечинский Обольщенная Генриетта; Львов Даша; Несчастливая Лиза*

Муж уезжает от легкомысленной жены, чтобы дать ей свободу и втайне надеясь на её исправление: *Карамзин Юлия*

Муж увозит жену, чтобы не подвергать испытанию добродетель жены и друга: *Карамзин Чувствительный и холодный*

Зловещий сон (видение): *Львов Российская Памела; Эмин Игра судьбы; Львов Роза и Любим Измайлов Ростовское озеро; Карамзин Юлия (гибель мужа); Львов Александр и Юлия (герою является тень друга); Долгорукий Несчастливая Маргарита (влюбленные видят схожие сны)*

Сокровенное место с урной⁸⁸: *Столыпин Отчаянная любовь; Львов Александр и Юлия (урна с сердцем друга)*

Адюльтер: *Эмин Роза; Карамзин Юлия; Сушков Российский Вертер; Несчастливая Лиза*

Старый муж благородно уступает герою сердце своей молодой жены, с тем чтобы он женился на ней после его смерти: *Эмин Игра судьбы*

Жена, зная, что скоро умрет, одобряет будущий брак мужа и воспитанницы: *Флейта*

Сражение любви (чувственного влечения) и добродетели (представлений о супружеском долге, нравственных законов, общественных запретов): *Эмин Письма; Эмин Игра судьбы; Флейта; Свечинский Обольщенная Генриетта; Сушков Российский Вертер; Карамзин Чувствительный и холодный; Измайлов Прекрасная Татьяна; Пламед и Линна*

Необъяснимая симпатия между монахиней и воспитанницей, девушка оказывается ее дочерью, которую та считала умершей во младенчестве: *Сибирский Емилия*

Клятва о вечной любви и верности: *Эмин Письма; Колин и Лиза; Львов Роза и Любим; Карамзин Бедная Лиза; Клушин Несчастный М-в; Измайлов Ростовское озеро; Горчаков Пламир и Раида; Карамзин Юлия; Мартынов Парамон и Варенька; Шаликов Темная роца; Львов Александр и Юлия; Попугаев Аптекарский остров; Эмин Милые нежные сердца; Свечинский Обольщенная Генриетта; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Брусилев История; Несчастливая Лиза; Перовичков Модест и Софья; Лажечников Спасская лужайка*

Клятва героя, принесенная тени друга, остаться верным дружбе и окончить дни возле урны с сердцем товарища: *Львов Александр и Юлия*

⁸⁸ О культе «вертеровской» урны см.: [Лобачёва, 2005, с. 9].

Смерть родителей (одного родителя): *Эмин Роза; Карамзин Лиодор; Львов Александр и Юлия; Эмин Милые нежные сердца; Мамышев Злосчастный; Варенька; Перевоицков Модест и Софья*

Путешествие и светские развлечения как средство утолить печаль об ушедших родителях, любовной неудаче: *Эмин Письма; Карамзин Лиодор; Карамзин Чувствительный и холодный*

Герой (героиня) готов отказаться от возлюбленной ради ее счастья с другим (от возлюбленного ради его счастья с другой): *Эмин Письма; Шаликов Темная рожа; Измайлов Бедная Маша; Сушков Российский Вертер; Львов Даша*

Сердечная реликвия: *Эмин Игра судьбы* (портрет); *Карамзин Лиодор* (портрет); *Клушин Несчастный М-в* (портрет); *Горчаков Пламир и Раида* (портрет); *Карамзин Юлия* (портрет супруга / супруги); *Галинковский Часы задумчивости* (портрет); *Львов Александр и Юлия* (урна с сердцем друга); *Флейта* (музыкальный инструмент); *Карамзин Чувствительный и холодный* (медальон); *Мария и граф М-в* (портрет); *Платок* (платок)

Герой случайно натывается в своих вещах на пистолет или готовит его для самоубийства («вертеровский» мотив): *Эмин Роза; Львов Российская Памела; Клушин Несчастный М-в; Галинковский Часы задумчивости; Попугаев Аптекарский остров; Сушков Российский Вертер*

Переживая любовную драму, герой (героиня) читает роман о Вертере, раскрытый роман напоминает герою об участии Вертера: *Эмин Роза; Клушин Несчастный М-в; Галинковский Часы задумчивости; Сушков Российский Вертер* (перед смертью оставляет раскрытой трагедию Аддисона «Катон» на монологе, утверждающем право на самоубийство)

Собачка, принадлежащая герою или героине, – символ верности и сердечной привязанности («вертеровский» мотив): *Карамзин Лиодор* (в усеченном виде); *Клушин Несчастный М-в; Галинковский Часы задумчивости; Мамышев Злосчастный* (собачка, которая принадлежала дочери)

Герой любит, как его жена кормит дитя грудью: *Измайлов Минутное блаженство; Эмин Милые нежные сердца* (мечта героини); *Георгиевский Евгения*

Став матерью, легкомысленная (порочная, ветреная) женщина исправляется: *Карамзин Юлия* (посвящает себя воспитанию сына); *Сибирский Емилия* (считая, что ребенок умер, постригается в монахини)

Рожденный падшей женщиной ребенок не умер, он отдан на воспитание: *Сибирский Емилия*

Продавая ягоды в городе, крестьянская девушка увлечена денежной прибылью: *Колин и Лиза*

Крестьянская девушка берет за свой труд соразмерную плату и отказывается от денег сверх меры: *Карамзин Бедная Лиза*

Крестьянская девушка принимает подарок от богатого барина: *Измайлов Прекрасная Татьяна*

Крестьянская девушка отказывается от подарков господина: *Львов Даша*

Молодой господин просит девушку только ему продавать плоды своих трудов: *Колин и Лиза; Бедная Лиза*

Клевета, слухи о неверности невесты (жены): *Карамзин Юлия; Измайлов Прекрасная Татьяна*

Оклеветанная невинность: *Мамышев Злосчастный* (мачеха клеветает на пасынка); *Жуковский Печальное происшествие* (сластолюбивый полковник порочит девушку в глазах ее хозяина)

Ревность возлюбленного (жениха, мужа): *Колин и Лиза; Львов Роза и Любим; Галинковский Часы задумчивости; Измайлов Прекрасная Татьяна*

Сюжет и тезаурус смерти

Вдовец женится повторно: *Карамзин Чувствительный и холодный; Мамышев Злосчастный* (на двуличной и корыстной девице)

Муж разводится с женой по причине ее влюбчивого (ветреного) характера: *Карамзин Чувствительный и холодный*

Отцовское проклятие и изгнание сына: *Мамышев Злосчастный*

Великодушие отвергнутого жениха: *Долгорукий Несчастливая Маргарита*

Гроза, буря, непогода предвещают беду в жизни героя (героини): *Эмин Роза; Карамзин Бедная Лиза; Клушин Несчастный М-в; Смирнов Несколько писем; Измайлов Мгновенное блаженство; Столыпин Отчаянная любовь; Шаликов Темная роца; Галинковский Часы задумчивости; Львов Александр и Юлия; Попугаев Аптекарский остров; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Измайлов Прекрасная Татьяна; Георгиевский Евгений*

Героиня подвергается шантажу: *Долгорукий Несчастливая Маргарита; Мария и граф М-в*

Героиня признается в убийстве: *Долгорукий Несчастливая Маргарита; Мария и граф М-в*

Герой (героиня) помогают нищему (старика, бедному семейству), занимаются благотворительностью: *Эмин Роза; Львов Российская Памела; Карамзин Евгений и Юлия; Львов Роза и Любим; Карамзин Чувствительный и холодный; Муравьев Всеволод и Всеслава* (герой поступает в слуги к ослепшему отцу возлюбленной); *Перевощиков Модест и Софья; Лажечников Спасская лужайка; Георгиевский Евгений*

Героиня (герой) общается, играет с детьми, опекает детей: *Смирнов Несколько писем; Галинковский Часы задумчивости; Сушков Российский Вертер*

Герой в роли воспитателя детей бывшей возлюбленной: *Эмин Письма* (герой отказывается от этого предложения)

Кризис: конфликт и кульминация

Девушка-дикарка предает свой народ – помогает возлюбленному бежать из плена и бежит с ним сама: *Смирнов Зара*

Свадьба овдовевших родителей мешает любви молодых людей, поскольку формально они становятся братом и сестрой: *Лажечников Спасская лужайка*

Любовь домашнего учителя и ученицы: *Клушин Несчастный М-в; Горчаков Пламир и Раида; Муравьев Всеволод и Всеслава*

Взаимная любовь опекуна (воспитателя) и воспитанницы: *Флейта; Варенька*

Испытание дружбы любовью – герой увлечен женой друга / жена увлечена другом мужа: *Карамзин Чувствительный и холодный*

Отец увозит дочь от возлюбленного: *Столыпин Отчаянная любовь*

Сватовство богатого (знатного) жениха: *Неелова Лейнард и Термилия; Карамзин Бедная Лиза; Шаликов Темная роца; Львов Александр и Юлия; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Брусилов История; Несчастные любовники; Лажечников Спасская лужайка*

Родители (воспитатели) принуждают дочь к браку с нелюбимым человеком (богатым и чиновным): *Эмин Письма; Неелова Лейнард и Термилия; Эмин Роза; Столыпин Отчаянная любовь; Переяславское озеро; Шаликов Темная роца; Львов Александр и Юлия; Долгорукий Несчастливая Маргарита; Брусилов История; Муравьев Всеволод и Всеслава; Несчастные любовники; Лажечников Спасская лужайка*

Брак (свадьба, венчание) по принуждению: *Эмин Письма; Неелова Лейнард и Термилия; Эмин Роза* (муж – развращенный и пустой человек); *Эмин Игра судьбы* (умирающий отец отдает верному товарищу в жены свою дочь); *Столыпин*

Отчаянная любовь; Переяславское озеро; Горчаков Пламир и Раида (героиня вынуждена выйти за нелюбимого жениха под отцовской угрозой пистолетом); *Флейта* (жених по воле отца на богатой и великодушной девице, которую отличают высокие душевные качества); *Сушков Российский Вертер; Брусилов История; Муравьев Всеволод и Всеслава; Несчастливая Лиза*

Девушка отвечает на ухаживания молодого человека, однако у нее есть сердечная тайна – она любит другого: *Галинковский Часы задумчивости*

Любовь к замужней женщине: *Эмин Письма; Эмин Роза; Эмин Игра судьбы; Смирнов Несколько писем; Сушков Российский Вертер; Карамзин Чувствительный и холодный; Несчастливая Лиза; Платок*

Муж застаёт свою жену с другим мужчиной: *Эмин Роза; Карамзин Юлия*

Попытка злодея купить любовь героини (деньгами, обещанием веселой жизни) или насильно принудить ее к любви: *Колин и Лиза; Львов Российская Памела; Львов Роза и Любим* (испытание верности); *Каменев Софья*

Злодей овладевает героиней или насильно увозит ее: *Каменев Софья; Попугаев Аптекарский остров; Измайлов Прекрасная Татьяна* (похищение оборачивается благодарением); *Мамышев Злосчастный* (ночное свидание с вероломным возлюбленным и похищение); *Жуковский Печальное происшествие*

Герой оправдывает похищение девушки намерением тайно жениться на ней: *Мамышев Злосчастный*

Отец помещает дочь в монастырь: *Шаликов Темная роща*

Отец отказывает в доме возлюбленному дочери (изгоняет из дома): *Неелова Лейнард и Термилия* (жениху противодействует мать героини); *Клушин Несчастный М-в; Измайлов Ростовское озеро; Долгорукий Несчастливая Маргарита*

Измена возлюбленного (возлюбленной): *Эмин Письма; Колин и Лиза; Львов Роза и Любим* (ложная); *Карамзин Бедная Лиза; Карамзин Юлия; Галинковский Часы задумчивости; Попугаев Аптекарский остров; Свечинский Обольщенная Генриетта; Попов Лилия; Карамзин Чувствительный и холодный; Измайлов Прекрасная Татьяна* (необоснованное подозрение); *Мамышев Злосчастный; Несчастливая Лиза; Перевоицков Модест и Софья*

После соблазнения герой постепенно охладевает к возлюбленной: *Карамзин Бедная Лиза; Львов София*

Героиня получает письмо от вероломного возлюбленного, в котором тот отказывается от обязательств: *Львов София; Карамзин Юлия*

Герой получает письмо, из которого узнает о вероломстве возлюбленной: *Перевоицков Модест и Софья*

Героиня узнает об измене возлюбленного (жене, предстоящей женитьбе, состоявшейся свадьбе): *Эмин Письма; Карамзин Бедная Лиза; Львов София; Измайлов Бедная Маша; Свечинский Обольщенная Генриетта; Мамышев Злосчастный*

Девушка приходит в дом вероломного возлюбленного: *Карамзин Бедная Лиза; Измайлов Бедная Маша*

Героиня рождает мальчика, шлет письмо возлюбленному (мужу), который не спешит с возвращением к ней: *Львов Российская Памела; Измайлов Бедная Маша; Свечинский Обольщенная Генриетта*

Смерть ребенка: *Измайлов Ростовское озеро; Флейта; Эмин Милые нежные сердца; Свечинский Обольщенная Генриетта; Мамышев Злосчастный*

Смерть ребенка и жены: *Измайлов Ростовское озеро*

Разлука с недавно обретенной дочерью: *Сибирский Эмилия*

Смерть близкого человека (ребенка, сестры, друга) усугубляет отчаянное состояние героя, вызванное любовной неудачной: *Клушин Несчастный М-в* (смерть сестры); *Горчаков Пламир и Раида* (смерть сына от оспы); *Львов Александр и Юлия* (смерть друга); *Эмин Милые нежные сердца* (смерть ребенка)

Герой предчувствует, что возрастающая любовь может привести его либо к безумию, либо к смерти: *Клушин Несчастный М-в*; *Смирнов Несколько писем*; *Галинковский Часы задумчивости*; *Сушков Российский Вертер*

Герой (героиня) пишет последнее (предсмертное) письмо возлюбленной (возлюбленному, другу, родителям): *Эмин Роза*; *Клушин Несчастный М-в*; *Горчаков Пламир и Раида*; *Карамзин Юлия* (чтобы освободить жену от супружеских обязательств, герой уезжает за океан); *Попугаев Аптекарский остров*; *Измайлов Бедная Маша*; *Сушков Российский Вертер* (письмо адресовано другу); *Карамзин Чувствительный и холодный*; *Гуджи Бедная Хлоя* (просит друга передать возлюбленной слова); *Мамышев Злосчастный* (письмо дочери адресовано родителям)

Письмо героини (героя) возлюбленному (возлюбленной), которое завершает отношения: *Эмин Письма*; *Неелова Лейнард и Термилия*; *Клушин Несчастный М-в* (по приказанию отца); *Львов София*; *Смирнов Несколько писем* (по приказанию мужа); *Свечинский Обольщенная Генриетта*; *Первощиков Модест и Софья*

Самоубийство / попытка самоубийства / мысли о самоубийстве: *Эмин Письма* (нереализованное); *Неелова Лейнард и Термилия* (нереализованное); *Эмин Роза* (мнимое, затем настоящее); *Львов Российская Памела* (нереализованное); *Эмин Игра судьбы* (нереализованное); *Карамзин Бедная Лиза*⁸⁹; *Клушин Несчастный М-в*; *Львов София*; *Смирнов Несколько писем*; *Измайлов Ростовское озеро* (попытка самоубийства); *Столыпин Отчаянная любовь* (нереализованное); *Горчаков Пламир и Раида*; *Каменев Софья*; *Карамзин Юлия* (нереализованное); *Шаликов Темная роца*; *Галинковский Часы задумчивости* (нереализованное); *Львов Александр и Юлия*; *Попугаев Аптекарский остров*; *Эмин Милые нежные сердца* (нереализованное); *Измайлов Бедная Маша*; *Сушков Российский Вертер*; *Попов Лилия*; *Карамзин Чувствительный и холодный* (нереализованное); *Измайлов Молодой философ* (нереализованное); *Долгорукий Несчастливая Маргарита* (нереализованное); *Брусилев История*; *Мамышев Злосчастный*; *Пламед и Линна*; *Несчастные любовники*; *Мария и граф М-в* (нереализованное); *Платок*; *Лажечников Спасская лужайка*

Дуэль за честь возлюбленной: *Неелова Лейнард и Термилия* (несостоявшаяся; герой вызывает на дуэль жениха-соперника, угодного родителям возлюбленной); *Эмин Роза* (дуэль между друзьями); *Смирнов Несколько писем* (несостоявшаяся; герой вступает за героиню и вызывает мужа на дуэль); *Измайлов Молодой философ*; *Муравьев Всеволод и Всеслава* (герой смертельно ранит соперника)

Гибель на войне, в армии: *Львов Даша*; *Гуджи Бедная Хлоя*; *Несчастные любовники*

Разлука влюбленных, подобная смерти (тюрьма, монастырь): *Муравьев Всеволод и Всеслава* (девушка уходит в монастырь); *Варенька* (герой заключен в тюрьму и называет себя заживо погребенным)

Внезапная смерть возлюбленного (возлюбленной): *Карамзин Лиодор* (история смерти возлюбленной не изложена, произведение имеет вид отрывка); *Львов Даша*; *Каменев Инна*

Смерть жениха на свадебном пиру: *Муравьев Всеволод и Всеслава*

Смерть возлюбленного (возлюбленной) вследствие болезни, родов, несчастного случая (гроза, молния, укусы змей): *Карамзин Евгений и Юлия*; *Измайлов Ростовское озеро*; *Измайлов Мгновенное блаженство*; *Карамзин Юлия* (смерть мужа в волнах оказывается сном); *Флейта*; *Эмин Милые нежные сердца* (мнимая); *Кугушев Петр и Параша*; *Карамзин Чувствительный и холодный*; *Мамышев Злосчастный*; *Несчастливая Лиза*; *Первощиков Модест и Софья*; *Георгиевский Евгения*

⁸⁹ Анализ эпизода и рассмотрение его влияния на близкие по сюжету повести о несчастливой любви: [Топоров, 1995, с. 167–168, 281–282].

Смерть возлюбленного от несчастного случая (задохнувшийся любовник): *Долгорукий Несчастная Маргарита; Мария и граф М-в*

Убийство: *Карамзин Юлия* (нереализованное намерение); *Шлиттер Вечерняя прогулка* (гибель жениха и невесты от рук разбойников); *Львов Александр и Юлия* (злодей-соперник нанимает убийц, которые смертельно ранят героя); *Свечинский Обольщенная Генриетта* (покушение на убийство – героиня бросается со шпагой на вероломного возлюбленного); *Долгорукий Несчастная Маргарита; Муравьев Всеволод и Всеслава* (на дуэли герой смертельно ранит соперника); *Мария и граф М-в*

Бред, несвязная речь, безумие: *Клушин Несчастный М-в; Львов София; Камнев Софья; Шаликов Темная роца; Измайлов Бедная Машиа; Сушков Российский Вертер; Львов Даша; Долгорукий Несчастная Маргарита; Мамышев Злосчастный; Жуковский Печальное происшествие; Варенька; Несчастная Лиза*

Тяжелая болезнь героя (героини) вследствие известия о гибели (в том числе ложной) возлюбленной (возлюбленного): *Эмин Роза; Клушин Несчастный М-в; Шаликов Темная роца; Эмин Милые нежные сердца; Измайлов Бедная Машиа; Львов Даша*

Опасная болезнь героини (героя) вследствие напряжения нервов, душевного потрясения, вызванных разлукой с возлюбленным (возлюбленной): *Эмин Роза; Львов Российская Памела; Муравьев Анекдот; Эмин Игра судьбы; Клушин Несчастный М-в; Смирнов Несколько писем; Галинковский Часы задумчивости; Львов Александр и Юлия* (герой переживает угрызения совести из-за того, что любовь в его сердце вытесняет память о друге); *Попугаев Аптекарьский остров; Измайлов Бедная Машиа; Львов Даша; Долгорукий Несчастная Маргарита* (отказ отца возлюбленной); *Измайлов Прекрасная Татьяна; Пламед и Линна; Жуковский Печальное происшествие; Варенька; Лажечников Спасская лужайка;*

Тяжелая болезнь, отчаяние героя вследствие известия о том, что возлюбленная вышла замуж (замужем): *Эмин Письма; Неелова Лейнард и Термилия; Эмин Роза; Эмин Игра судьбы; Горчаков Пламир и Раида; Свечинский Обольщенная Генриетта; Сушков Российский Вертер*

Тяжелая болезнь вследствие меланхолии, пережитых страстей и разочарований, подорвавших душевное и физическое здоровье: *Карамзин Чувствительный и холодный*

Природа вторит отчаянию героя (героини) («оссиановские» мотивы: картины осенней непогоды, бури, грозы, кладбища): *Эмин Письма; Эмин Роза; Карамзин Евгений и Юлия; Карамзин Лиодор; Карамзин Бедная Лиза; Клушин Несчастный М-в; Львов София; Смирнов Несколько писем; Измайлов Ростовское озеро; Столыпин Отчаянная любовь; Шаликов Темная роца; Галинковский Часы задумчивости; Львов Александр и Юлия; Флейта; Попугаев Аптекарьский остров; Сушков Российский Вертер; Долгорукий Несчастная Маргарита; Пламед и Линна; Перевоицков Модест и Софья; Лажечников Спасская лужайка; Георгиевский Евгений*

Героиня мстит обидчикам (приходит в разбойничье логово, притворно прислуживает, затем поджигает кабак): *Долгорукий Несчастная Маргарита; Мария и граф М-в*

Финал (развязка)

Предательство возлюбленного: *Смирнов Зара* (дикарка продана в рабство)

Смерть героя (героини) вследствие нервного потрясения, вызванного разлукой, смертью возлюбленной (возлюбленного): *Коллин и Лиза; Неелова Лейнард и Термилия; Эмин Роза; Смирнов Несколько писем; Горчаков Пламир и Раида;*

Сюжет и тезаурус смерти

Каменев Софья; Сибирский Эмилия (разлука с дочерью); *Шаликов Темная роща; Измайлов Бедная Маша; Кугушев Петр и Параша; Карамзин Чувствительный и холодный* (пережитые страсти и разочарования подорвали здоровье героя); *Львов Даша; Гуджи Бедная Хлоя; Мамышев Злосчастный* (мать сражена самоубийством дочери); *Несчастные любовники*

Безумие вследствие нервного потрясения, череды потерь, любовной разлуки: *Мамышев Злосчастный; Жуковский Печальное происшествие*

Умиравший герой видит призрак друга, который уводит его на небо: *Львов Александр и Юлия*

Герой (героиня) обустроивает могилу возлюбленной (возлюбленного) и часто посещает ее: *Карамзин Евгений и Юлия; Измайлов Ростовское озеро; Каменев Софья* (отец ухаживает за могилой дочери и ее жениха); *Шлиттер Вечерняя прогулка* (отец ухаживает за могилой дочери и ее жениха); *Флейта; Карамзин Чувствительный и холодный; Мамышев Злосчастный* (отец ухаживает за детскими могилами); *Несчастливая Лиза*

Героиня выходит замуж повторно, ее бывший возлюбленный ведет уединенную жизнь философа: *Эмин Письма*

Потеряв близких, герой продолжает жить без сердечных привязанностей, ценя лишь свое спокойствие, и умирает, отрицая в себе какие бы то ни было душевные движения: *Карамзин Чувствительный и холодный*

Герой едет на поиски возлюбленной, которую отец увез в другую страну и насильно выдал замуж: *Столыпин Отчаянная любовь*

Удаление от света вследствие пережитого потрясения – измены, гибели возлюбленной (возлюбленного), близкого друга: *Неелова Лейнард и Термилия; Карамзин Евгений и Юлия; Карамзин Лиодор; Львов София; Галинковский Часы задумчивости; Флейта; Попугаев Аптекарский остров; Свечинский Обольщенная Генриетта; Измайлов Молодой философ; Долгорукий Несчастливая Маргарита* (уход в монастырь); *Брусилов История; Мария и граф М-в* (уход в монастырь); *Несчастливая Лиза* (судьба героя неизвестна – монастырь или самоубийство); *Георгиевский Евгения*

Герой (героиня) видит траурное шествие с гробом возлюбленной (возлюбленного) и умирает: *Эмин Роза; Львов Александр и Юлия* (закалывает себя); *Каменев Инна* (бросается на гроб, затем закалывает себя на могиле)

Героиня убивает себя на могиле возлюбленного: *Каменев Инна*

Смерть влюбленных (супругов) или одного из них вследствие несчастного случая (гроза, молния): *Измайлов Минутное блаженство; Мартынов Парамон и Варенька*

Смерть жены оказывается ложной: *Измайлов Минутное блаженство* (трагическая гибель жены оказалась сном); *Эмин Милые нежные сердца* (рыдания мужа пробуждают жену от глубокого обморока)

Великодушный дворянин (соперник) способствует счастью молодых людей – избавляет от рекрута жениха и устраивает свадьбу: *Львов Роза и Любим; Измайлов Прекрасная Татьяна*

Счастливая семейная жизнь в деревне, вдали от городской жизни: *Львов Росийская Памела; Карамзин Юлия*

Герой получает от отца возлюбленной согласие на брак: *Муравьев Всеволод и Всеслава*

Просьба умирающей героини похоронить ее прах в любимом месте: *Шаликов Темная роща*

Праха несчастных влюбленных покоится в одной могиле, в соседних могилах: *Каменев Софья; Мартынов Парамон и Варенька; Шлиттер Вечерняя прогулка; Львов Александр и Юлия; Пламед и Линна*

Раскаяние виновника смерти героя (героини): *Карамзин Бедная Лиза* (возлюбленного); *Клушин Несчастный М-в* (отца); *Горчаков Пламир и Раида* (отца); *Попов Лилия* (возлюбленного); *Долгорукий Несчастливая Маргарита* (отца)

Злодей раскаивается и кончает жизнь самоубийством: *Эмин Роза*

Злодей исправляется: *Львов Российская Памела*

Злодей наказан: *Львов Роза и Любим*; *Львов Софья*; *Львов Александр и Юлия*; *Мамышев Злосчастный*

Соединение несчастных влюбленных в загробном мире (в том числе грядущее соединение): *Неелова Лейнард и Термилия*; *Карамзин Евгений и Юлия*; *Карамзин Бедная Лиза*; *Измайлов Ростовское озеро*; *Столыпин Отчаянная любовь*; *Горчаков Пламир и Раида*; *Каменев Софья*; *Мартынов Парамон и Варенька*; *Львов Александр и Юлия*; *Свечинский Обольщенная Генриетта*; *Сушков Российский Вертер*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита* (мечты о соединении с ушедшими родителями); *Гуджи Бедная Хлоя*; *Мамышев Злосчастный* (отец мечтает встретиться с дочерью в загробном мире); *Пламед и Линна*; *Несчастливая Лиза*; *Перевощиков Модест и Софья*; *Лажечников Спасская лужайка*

Жена добивается заключения с супругом в одной темнице: *Варенька* (тюрьма уподоблена Эллизиуму, в котором пребывают супруги, и противопоставлена земной жизни; повесть заканчивается возвращением в мир)

Тела несчастных любовников-самоубийц хоронят в тайном месте: *Пламед и Линна*

Истребление могилы героини ревнивым мужем: *Несчастливая Лиза*

Перед смертью герой завещает сердечную реликвию другу: *Платок*

*Мотивы, относящиеся к плану
чувствительного рассказчика (повествователя)*

Загородная прогулка повествователя, любование природой: *Карамзин Евгений и Юлия*; *Карамзин Лиодор*; *Карамзин Бедная Лиза*; *Столыпин Отчаянная любовь*; *Переяславское озеро*; *Каменев Софья*; *Мартынов Парамон и Варенька*; *Флейта*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Львов Даша*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита*; *Гуджи Хлоя*; *Мамышев Злосчастный*; *Лажечников Спасская лужайка*

Опустевшее полуразрушенное жилище, руины монастыря, кладбище как часть «оссианического» пейзажа, связанного с темой быстротечного времени, драматичности прошедших событий: *Карамзин Лиодор*; *Карамзин Бедная Лиза*; *Измайлов Ростовское озеро*; *Каменев Софья*; *Мартынов Парамон и Варенька* (руины крепости); *Флейта*; *Попугаев Аптекарский остров* (развалившийся домик); *Каменев Инна*; *Пламед и Линна*

Виды храма, монастыря как часть идиллического пейзажа: *Карамзин Бедная Лиза*; *Измайлов Ростовское озеро*; *Переяславское озеро*; *Флейта*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита*; *Каменев Инна*

Таинственные роковые события (инициальный мотив повествования): *Столыпин Отчаянная любовь*; *Каменев Софья*; *Мартынов Парамон и Варенька*; *Флейта*; *Попугаев Аптекарский остров*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Львов Даша*; *Долгорукий Несчастливая Маргарита*; *Каменев Инна*; *Гуджи Бедная Хлоя*; *Мамышев Злосчастный*

Памятное место для свиданий влюбленных: *Карамзин Бедная Лиза*; *Попугаев Аптекарский остров*

Прогулка по кладбищу, надгробные плиты, виды сельского кладбища: *Измайлов Ростовское озеро*; *Флейта*; *Эмин Милые нежные сердца*; *Каменев Инна*; *Мамышев Злосчастный*

Необычная могила, которую посещают чувствительные путники, бывший возлюбленный (возлюбленная, друг, отец); часто в качестве «приношения» выступают слеза и цветок: *Карамзин Евгений и Юлия; Карамзин Бедная Лиза; Клушин Несчастный М-в; Измайлов Ростовское озеро; Каменев Софья; Мартынов Парамон и Варенька; Шлиттер Вечерняя прогулка; Львов Александр и Юлия; Флейта; Каменев Инна; Гуджи Бедная Хля; Мамышев Злосчастный; Несчастливая Лиза*

Местонахождение могилы несчастных влюбленных (героя, героини) неизвестно, их печальную историю хранит людская память: *Брусилов История; Пламед и Линна; Несчастливая Лиза*

Сердечные утраты повествователя (несчастливая роковая любовь, смерть друга): *Карамзин Лиодор; Смирнов Несколько писем; Измайлов Минутное блаженство; Флейта; Эмин Милые нежные сердца; Львов Даша; Лажечников Спасская лужайка*

Эпитафия: *Карамзин Евгений и Юлия; Львов София; Измайлов Ростовское озеро; Мартынов Парамон и Варенька* (рассказчик написал эпитафию, но не поместил ее на надгробии); *Львов Александр и Юлия; Львов Даша; Гуджи Бедная Хля; Несчастливая Лиза*

Список литературы

Абрамовская И. С. Русская идиллия: эволюция жанра в прозе конца XVIII – начала XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2000. 176 с.

Автухович Т. Е. О возможном источнике «Бедной Лизы» Карамзина // Автухович Т. Е. Риторика. Жизнь. Литература: Исследования по истории русской литературы XVIII века. Минск, 2015. С. 289–297.

Аплатова Т. А. Генезис и жанровая специфика отрывков в прозе Н. М. Карамзина (1789–1792 гг.) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки». 2016. Т. 158, кн. 1. С. 99–106.

Бухаркин П. Е. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21: Памяти П. Н. Беркова. С. 318–326.

Бухаркин П. Е., Сурнина Е. С. «Времена года» Дж. Томсона и «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина // Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием «Карамзин – писатель: к 250-летию со дня рождения». ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 6–8 октября 2016 года. СПб., 2017.

Вацуро Э. В. Г. П. Каменев // Вацуро Э. В. Готический роман в России. М., 2002. С. 216–236.

Веселова А. Ю. «Российская Памела» П. Ю. Львова: особенности национальной добродетели // Образы России в научном, художественном и политическом дискурсах (История, теория, педагогическая практика): Материалы науч. конф. (4–7 сентября 2000 года). Петрозаводск, 2001. С. 94–98.

Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. 614 с.

Виноградов В. В. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование. М., 1963. 192 с.

Вознесенский М. В. Народная музыкальная культура в русской сентиментальной повести // XVIII век. СПб., 1991. Сб. 17. С. 203–206.

Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария: литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984. 276 с.

Жилякова Э. М. «Времена года» Дж. Томсона и «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина // Чувствительность в литературе, искусстве, культуре конца XVIII–XIX века. М., 2016. С. 33–44.

Жирмунский В. М. «Российский Вертер» // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934. С. 547–556.

- Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1981. 558 с.
- Заборов П. Р.* «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // Русская литература XVIII века: эпоха классицизма. XVIII век. М.; Л., 1964. Сб. 6. С. 269–279.
- Зорин А. Л.* К истории легенды о сентиментальном Стерне // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. 1980. № 5. С. 72–75.
- Зорин А. Л., Немзер А. С.* Парадоксы чувствительности. Н. М. Карамзин «Бедная Лиза» // «Столетия не сотрут...»: русские классики и их читатели. М., 1989. С. 1–10.
- Иванов М. В.* Поэтика русской сентиментальной прозы // Русская литература. 1975. № 1. С. 115–121.
- Иезуитова Р. В.* Светская повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / Под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 169–199.
- История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1995. Т. 1: Проза. 315 с.
- Канунова Ф. З.* Из истории русской повести (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск: ТГУ, 1967. 187 с.
- Капинос Е. В.* Сюжеты западноевропейской литературы // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е. К. Ромодановская, авт.-сост. Е. В. Капинос, Е. Н. Проскурина. Вып. 2. Новосибирск, 2006. С. 18–99.
- Кафанова О. Б.* Н. М. Карамзин – переводчик Мармонтеля // Проблемы метода и жанра. Томск, 1979. Вып. 6. С. 157–176.
- Кафанова О. Б.* Н. М. Карамзин – переводчик Жанлис (Французская «нравоучительная сказка» и пути формирования русской сентиментальной повести) // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. 4. С. 96–111.
- Клейн И.* Пасторальная поэзия русского классицизма // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 19–215.
- Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М., 2013. 280 с.
- Костюкова В. В.* Роман С. Ричардсона «Памела» в переводе Ивана Шишкина // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 322–334.
- Костюкова В. В., В. В. Измайлов и С. Ричардсон* (К истории западноевропейского влияния на русскую сентиментальную повесть 1810-х годов) // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 320–332.
- Костюкова В. В.* Восприятие романов Ричардсона в русской литературе XVIII – первой половине XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. 235 с.
- Кочеткова Н. Д.* Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / Под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 53–76.
- Кочеткова Н. Д.* Проблемы изучения литературы русского сентиментализма // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16: Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. С. 32–43.
- Кочеткова Н. Д.* Проблема «ложной чувствительности» в литературе русского сентиментализма // XVIII век. СПб., 1991. Сб. 17. С. 61–72.
- Кочеткова Н. Д.* Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 172–186.
- Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. 282 с.
- Кочеткова Н. Д.* Два издания «Московского журнала» Н. М. Карамзина // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 168–182.

- Кочеткова Н. Д.* Неелова Н. Д. // *Словарь русских писателей XVIII века*. СПб., 1999. Вып. 2 (К–П). С. 340.
- Кочеткова Н. Д.* «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина и повесть Ф.-Г.-М. Бакюляра д'Арно «Фанни» // *Литературоведческий журнал*. 2016б. № 40. С. 168–174.
- Кочеткова Н. Д.* Ирония Карамзина – атрибут его чувствительности // *Чувствительность в литературе, искусстве, культуре XVIII–XIX веков*. М., 2016а. С. 4–16.
- Кросс А.* Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. С. 220–224.
- Левин Ю. Д.* Инкл и Ярико в России // XVIII век. Л., 1975. Сб. 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. С. 236–246.
- Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе (конец XVIII – первая треть XIX века). Л., 1980. 206 с.
- Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 134–230.
- Лобачёва Д. В.* Роман И. В. Гёте «Страдания юного Вертера»: рецепция в России (XVIII–XIX вв.): Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005. 223 с.
- Лотман Ю. М.* Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 230–235.
- Лотман Ю. М.* Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII в.) // Лотман Ю. М. Карамзин: Сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957–1990. Заметки и рецензии. СПб., 1997а. С. 616–620.
- Лотман Ю. М.* Пути развития русской прозы 1800–1810-х гг. // Лотман Ю. М. Карамзин: Сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957–1990. Заметки и рецензии. СПб., 1997б. 832 с.
- Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Лотман Ю. М. Собр. соч. М.: ОГИ, 1998. Т. 1: Русская литература и культура Просвещения. С. 139–206.
- Николаев С. И.* Имя на дереве (Из истории идиллического мотива) // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 46–65.
- Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977. 247 с.
- Павлович С. Э.* Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов, 1974. 224 с.
- Печерская Т. И., Никанорова Е. К.* Сюжеты и мотивы русской классической литературы: Учеб. пособие. Новосибирск, 2010. 162 с.
- Пурыскина Н. Г.* Слово и жест в сентиментальной повести («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Метод и жанр: Межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 111–117.
- Рак В. Д.* Немецкий рассказ XVIII века о дочери новгородского купца // Рак В. Д. Статьи о литературе XVIII века. СПб., 2008. С. 601–609.
- Рогинская О. О.* Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформации в русской литературе: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 237 с.
- Розова З. Г.* «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. С. 259–268.
- Росси Л.* К поэтике русского сентиментализма: отрывки // *Contributi italiani al XII Congresso internazionale degli Slavisti (Cracovia 26 Agosto – 3 Settembre 1998)*. Estratto. Napoli, 1998. С. 511–538.
- Русско-европейские литературные связи. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб., 2008. 432 с.

- Рынгач Т. Б. Об одной из рецептов повести Н. М. Карамзина «Бедна Лиза» («Даша, деревенская девушка» П. Ю. Львова) // Научные труды молодых ученых-филологов: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. М., 2016. Т. 15. С. 108–114.
- Ситовский В. В. Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1, вып. 1. 718 с.; 1910. Т. 1, вып. 2. 951 с.
- Скипина К. О чувствительной повести // Русская проза: Сб. ст. / Под ред. Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 13–41.
- Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979. 438 с.
- Стадников Г. В. Роман Гёте «Страдания юного Вертера» в первых русских переводах и творческих интерпретациях // Acta eruditorum. СПб., 2013. Вып. 12. С. 29–31.
- Степанюк Е. И. Н. Ф. Эмин и «русская вертериана» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1978. С. 107–114.
- Строилова А. Г. Рецепция творчества Эварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в.: Дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2008. 239 с.
- Теплова В. А. Мартынов И. И. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2 (К–П). С. 273–276.
- Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: к двухсотлетию со дня выхода в свет. М., 1995. 512 с.
- Ферацци М. «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина и «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо: подражание или самостоятельное произведение? // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21: Памяти П. Н. Беркова. С. 162–172.
- Фоменко И. Ю. набросок М. Н. Муравьева «Анекдот» в ряду повестей о «Российском Вертере» // Михаил Муравьев и его время: Сб. ст. и материалов Второй всерос. науч. конф. (Казань, 20–21 апреля 2010 г.). Казань, 2010. С. 3–5.
- Фраанье М. Г. Об одном французском источнике романа Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21: Памяти П. Н. Беркова. С. 173–176.
- Фраанье М. Г. Прощальные письма М. В. Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII века) // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 147–167.
- Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета / Под ред. Е. В. Капинос. М., 2010. 88 с.
- Шаталов С. Е. Ранний сентиментализм // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 325–342.
- Шумахер А. Е. Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы: Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015. 170 с.
- Brang P. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770–1811. Wiesbaden: Harrassowitz, 1960. 285 S.
- Dolansky J. Deutsche Vorgaenger von Karamzins «Die arme Lisa» // Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur. Berlin: , 1969. S. 310–320.
- Douglas W. S. The pastoral elegy in English. London: Folcroft Press, 1970.
- Hammarberg G. From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose. Cambridge, 1991.
- Smith E. By mourning tongues. Studies in English Elegy. Rowman and Littlefield: Boydell press, 1977.
- Rossi L. Michail Murav'ev narratore. Alle origini della prosa del Sentimentalismo russo. Dottorato di ricerca in Slavistica. Quarto ciclo. Tesi in Letteratura russa. 1993. P. 177–179.

Van Tieghem P. Le pre-romantisme. Etudes d'histoire litteraire europeenne. Paris, 1947.

L. A. Kurysheva

*Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation*

**SENTIMENTAL NARRATIVE PROSE ON UNHAPPY LOVE
(FOR THE MORTAL SECTION OF THE DICTIONARY-INDEX OF PLOTS
AND MOTIVES OF THE RUSSIAN LITERATURE)**

The Section of the Dictionary-Index describes a general plot-motive fund of Russian sentimental prose of the second half of the 18th and early 19th centuries, in the center of which there is a narrative on unhappy love.

The dramatic development of love relationships often puts the hero of a sentimental novel on the edge of life. In one form or another, the culmination of the narrative is the extreme tension of the nerves of the sensitive hero, which leads to a deadly disease, thoughts of suicide, suicide or murder.

In the sentimental narrative on unhappy love, three types of conflict lead the hero to a tragic ending:

1. Perfidious love: death (suicide) due to the betrayal of the lover (lover).
2. Separated lovers: death (suicide) due to the impossibility to connect with the beloved.
3. Fatal invasion: the happiness of mutual love breaks off the sudden tragic death of both lovers (one of them) due to the action of fate or the invasion of the villain.

The designated types of conflict form three «basic» plots, which in the literary practice have individual author's variations and hybrid forms. The introduction briefly examines the question of Western European models of Russian prose, presents the type of hero, the character system and the poetics of the sentimental novel. All these aspects are revealed from the point of view of the relationship with the plot-motive level of narrative on unhappy love.

In the main part of the section, we first gave a general description of three basic plots on unhappy love. Then the most common motifs are presented in groups, depending on the place they occupy in the composition: Exposure (plot situation, string); Development of action (plot links and other motives involved in the movement of the plot, leading to a crisis or complicating the conflict); Crisis (conflict and culmination); Final (interchange); Motives related to the plan of a sensitive narrator. To each dictionary definition in chronological order is a list of works of art.

Keywords: Russian literature of the 18th and early 19th centuries, motives, plots, sentimental novel.

References

Abramovskaja I. S. *Russkaja idillija: Jevoljucija zhanra v proze konca XVIII – nachala XIX vekov* [Russian Idyll: Evolution of the Genre in Prose of the End of the 18th – Early 19th Centuries]. Philol. Cand. Dis. Velikij Novgorod, 2000, 176 p.

Alpatova T. A. Genesis i zhanrovaja specifika otrivkov v proze N. M. Karamzina (1789–1792 gg.) [Genesis and genre specificity of fragment in Karamzin's prose (1789–1792 gg.)] *Scientific notes of Kazan University, series of humanities*, 2016, vol. 158, pt. 1, pp. 99–106.

Avtuhovich T. E. O vozmozhnom istochnike «Bednoj Lizy» Karamzina [About a possible source of Karamzin's «Poor Lisa»]. In: Avtuhovich T. E. *Ritorika. Zhizn'. Literatura: Issledovanija po istorii russkoj literatury XVIII veka* [Rhetoric. A life. Literature: Studies on the history of Russian literature of the 18th century]. Minsk, 2015, pp. 289–297.

Barag L. G., Berezovskiy I. P., Kabashnikov K. P., Novikov N. V. *Sravnitel'nyy ukazatel' syuzhetov. Vostochno-slavyanskaya skazka* [Comparative index of plots. East Slavic Tale]. Leningrad, 1979, 437 p.

Brang P. *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzaehlung 1770–1811*. Wiesbaden, Harrassowitz, 1960. 285 s.

- Buharkin P. E. O «Bednoj Lize» N. M. Karamzina [On N. M. Karamzin's «Poor Liza»]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1999, iss. 21, pp. 318–326.
- Buharkin P. E., Surnina E. S. «Vremena goda» Dzh. Tomsona i «Bednaja Liza» N. M. Karamzina [J. Thomson's «The Seasons» and N. M. Karamzin's «Poor Liza»] In: *Materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem «Karamzin – pisatel': k 250-letiju so dnja rozhdenija», IRLI (Pushkinskij Dom) RAN, 6–8 oktjabrja 2016 goda* [Materials of the All-Russian scientific conference with international participation «Karamzin is a writer: on the occasion of his 250th birthday», Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, October 6-8, 2016]. St. Petersburg, 2017.
- Chumakov Ju. N. *V storonu liricheskogo sjuzheta* [Toward a lyrical plot]. Moscow, 2010, 88 p.
- Danilevskij R. Ju. *Rossija i Shvejcarija: Literaturnye svjazi XVIII–XIX vv.* [Russia and Switzerland: Literary ties of the XVIII–XIX centuries]. Leningrad, 1984, 276 p.
- Dolansky J. Deutsche Vorgaenger von Karamzins «Die arme Lisa». *Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur*. Berlin, 1969, S. 310–320.
- Douglas W. S. *The pastoral elegy in English*. London, Folcroft Press, 1970.
- Ferazzi M. «Pis'ma Jernesta i Doravry» F. Jemina i «Julija, ili Novaja Jeloiza» Zh.-Zh. Russo: podrazhanie ili samostojatel'noe proizvedenie? [F. Emin's «Letters from Ernest and Doravry» and J.-J. Rousseau's «Julia, or New Eloise»: imitation or an independent work?]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1999, iss. 21, pp. 162–172.
- Fomenko I. Ju. Nabrosok M. N. Murav'eva «Anekdnot» v rjadu povestej o «Rossijskom Vertere» [A sketch of MN Muraviev «An Anecdote» in a series of novels about the «Russian Werther»]. In: *Mihail Murav'ev i ego vremja: Sbornik statej i materialov Vtoroj vserossijskoj nauchnoj konferencii (Kazan' 20–21 aprelja 2010 g.)* [Mikhail Muravyev and his time: Collection of articles and materials of the Second All-Russian Scientific Conference (Kazan, April 20–21, 2010)]. Kazan', 2010, pp. 3–5.
- Fraan'e M. G. Ob odnom francuzskom istochnike romana F. A. Jemina «Pis'ma Jernesta i Doravry» [About one French source of FA Emin's novel «Letters from Ernest and Doravry»]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1999, iss. 21, pp. 173–176.
- Fraan'e M. G. Proshhal'nye pis'ma M. V. Sushkova (O probleme samoubijstva v russskoj kul'ture konca XVIII veka) [Farewell letters of M. V. Sushkov (On the problem of suicide in Russian culture at the end of the 18th century)]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1995, iss. 19, pp. 147–167.
- Hammarberg G. *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose*. Cambridge, 1991.
- Iezuitova R. V. *Svetskaja povest'* [Noble Story]. In: *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika zhanra* [Russian story of the XIX century. History and problems of the genre]. Leningrad, 1973, pp. 169–199.
- Istorija russkoj perevodnoj hudozhestvennoj literatury. Drevnjaja Rus'. XVIII vek* [The history of Russian translated fiction. Ancient Russia. XVIII century.]. Vol. I. Proza [Prose]. St. Petersburg, 1995, 315 p.
- Ivanov M. V. *Pojetika russkoj sentimental'noj prozy* [The Poetics of Russian Sentimental Prose]. *Russkaja literatura* [Russian literature]. Leningrad, 1975, no. 1, pp. 115–121.
- Kafanova O. B. *N. M. Karamzin – perevodchik Marmontelja* [N. M. Karamzin – translator of Marmontel]. In: *Problemy metoda i zhanra* [Problems of method and genre]. Tomsk, 1979, iss. 6, pp. 157–176.
- Kafanova O. B. *N. M. Karamzin – perevodchik Zhanlis. (Francuzskaja «nrvouchitel'naja skazka» i puti formirovanija russkoj sentimental'noj povesti)* [N. M. Karamzin – translator Genlis. (French «moralizing tale» and the way of the formation of the Russian sentimental story)]. In: *Hudozhestvennoe tvorcestvo i literaturnyj process* [Art creativity and literary process]. Tomsk, 1982, iss. 4, pp. 96–111.
- Kanunova F. Z. *Iz istorii russkoj povesti. (Istoriko-literaturnoe znachenie povestej N. M. Karamzina)* [From the history of the Russian story. (Historical and literary significance of the N. M. Karamzin's novels)]. Tomsk, 1967, 187 p.
- Kapinos E. V. *Sjuzhety zapadno-evropejskoj literatury* [Plots of Western European literature]. In: *Slovar'-ukazatel' sjuzhetov i motivov russkoj literatury. Jekspperimental'noe izdanie, vyp. 2* [Dictionary-index of plots and motives of Russian literature. Experimental edition, iss. 2]. Novosibirsk, 2006, pp. 18–99.

Klejn I. Pastoral'naja poezija ruskogo klassicizma [Pastoral poetry of Russian classicism]. In: Klejn I. *Puti kul'turnogo importa: Trudy po russkoj literature XVIII veka* [Ways of cultural import: Works on Russian literature of the XVIII century]. Moscow, 2005, pp. 19–215.

Kochetkova N. D. «Bednaja Liza» N. M. Karamzina i povest' F.-T.-M. Baciulara d'Arno «Fanni» [N. Karamzin's «Poor Liza» and F.-T.-M. Baciulara d'Arno's novel «Fanny»]. *Literaturovedcheskij zhurnal* [Literary journal]. 2016, no. 40, pp. 168–174.

Kochetkova N. D. Dva izdanija «Moskovskogo zhurnala» N. M. Karamzina [Two editions of the Moscow Journal by N. M. Karamzin]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1995, iss. 19, pp. 168–182.

Kochetkova N. D. Ironija Karamzina – atribut ego chuvstvitel'nosti [Karamzin's Irony is an attribute of his sensitivity]. In: *Chuvstvitel'nost' v literature, iskusstve, kul'ture XVIII–XIX vekov* [Sensitivity in literature, art, culture of the XVIII–XIX centuries]. Moscow, 2016, pp. 4–16.

Kochetkova N. D. *Literatura ruskogo sentimentalizma. (Jesteticheskie i hudozhestvennye iskanija)* [Literature of Russian sentimentalism. (Aesthetic and artistic quest)]. St. Petersburg, 1994, 282 p.

Kochetkova N. D. Neelova N. D. In: *Slovar' russkih pisatelej XVIII veka, vyp. 2 (K-P)* [Dictionary of Russian writers of the XVIII century, vol. 2 (K–P)]. S.–Petersbourg, 1999, p. 340.

Kochetkova N. D. Problema «ložnoj chuvstvitel'nosti» v literature ruskogo sentimentalizma [The problem of «false sensitivity» in the literature of the Russian sentimentalism of sentimentalism]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1991, iss. 17, pp. 61–72.

Kochetkova N. D. Problemy izuchenija literatury ruskogo sentimentalizma [The problems of studying the literature of Russian sentimentalism]. *XVIII vek* [XVIII century]. Leningrad, 1989, iss. 16, pp. 32–43.

Kochetkova N. D. Tema «zolotogo veka» v literature ruskogo sentimentalizma [The theme of the «golden age» in the literature of Russian sentimentalism]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1993, iss. 18, pp. 172–186.

Kochetkova N. D. *Utverzhenie zhanra v literature sentimentalizma i perehod k novym poiskam* [The statement of the genre in the literature of sentimentalism and the transition to new searches]. In: *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika zhanra* [Russian story of the XIX century. History and problems of the genre]. Leningrad, 1973, pp. 53–76.

Kostjukova V. V. Roman S. Richardsona «Pamela» v perevode Ivana Shishkina [S. Richardson's novel «Pamela» in the translation of Ivan Shishkin]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1993, iss. 18, pp. 322–334.

Kostjukova V. V. V. V. Izmajlov i S. Richardson. (K istorii zapadnoevropejskogo vlijanija na ruskiju sentimental'nuju povest' 1810–h godov) [V. V. Izmailov and S. Richardson. (On the history of Western European influence on the Russian sentimental story of the 1810s)]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 2002, iss. 22, pp. 320–332.

Kostjukova V. V. *Vosprijatie romanov Richardsona v russkoj literature XVIII – pervoj polovine XIX veka* [Perception of Richardson's novels in Russian literature of the 18th – first half of the 19th century]. Philol. Cand. Dis. St. Petersburg, 2005, 235 p.

Kozlov V. I. *Russkaja jelegija nekanonicheskogo perioda: Očerki tipologii i istorii* [The Russian elegy of the non-canonical period: Essays on typology and history]. Moscow, 2013, 280 p.

Kross A. Raznovidnosti idillii v tvorčestve Karamzina [Varieties of idyll in the work of Karamzin]. *XVIII vek* [XVIII century]. Leningrad, 1969, iss. 8, pp. 220–224.

Levin Ju. D. Anglijskaja poezija i literatura ruskogo sentimentalizma [English poetry and literature of Russian sentimentalism]. In: Levin Ju. D. *Vosprijatie anglijskoj literatury v Rossii* [Perception of English Literature in Russia]. Leningrad, 1990, pp. 134–230.

Levin Ju. D. Inkl i Jariko v Rossii [Inkl and Yariko in Russia]. *XVIII century*. Leningrad, 1975, iss. 10, pp. 236–246.

Levin Ju. D. *Ossian v russkoj literature (konec XVIII – pervaja tret' XIX veka)* [Ossian in Russian literature (the end of the XVIII – the first third of the XIX century)]. Leningrad, 1980, 206 p.

Lobachjova D. V. Roman I. V. Gjote «Stradanija junogo Vertera»: Recepcija v Rossii (XVIII–XIX vv.) [The novel by I. Goethe «The Suffering of a Young Werther»: Reception in Russia (XVIII–XIX centuries)]. Philol. Cand. Dis. Tomsk, 2005, 223 p.

Lotman Ju. M. Ob odnom čitatel'skom vosprijatiji «Bednoj Lizy» N. M. Karamzina (K strukture massovogo soznanija XVIII v.) [About one reader's perception of Karamzin's «Poor

- Lisa» (To the structure of mass consciousness of the XVIII century)]. In: Lotman Ju. M. *Karamzin: Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957–1990. Zаметki i recenzii* [Karamzin: The Creation of Karamzin. Articles and research 1957–1990. Notes and Reviews]. St. Petersburg, 1997, pp. 616–620.
- Lotman Ju. M. Pisatel', kritik i perevodchik Ja. A. Galinkovskij [Writer, critic and translator Ja. A. Galinkovsky]. *XVIII vek* [XVIII century]. Moscow, Leningrad, 1959, iss. 4, pp. 230–235.
- Lotman Ju. M. Puti razvitija russkoj prozy 1800–1810-h gg. [Ways of development of Russian prose of the 1800–1810's.]. In: Lotman Ju. M. *Karamzin: Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957–1990. Zаметki i recenzii* [Karamzin: The Creation of Karamzin. Articles and research 1957–1990. Notes and Reviews]. St. Petersburg, 1997, pp. 349–417.
- Lotman Ju. M. Russo i russkaja kul'tura XVIII – nachala XIX veka [Rousseau and Russian culture of the 18th and early 19th centuries]. In: Lotman Ju. M. *Sobr. soch.: T. 1: Russkaja literatura i kul'tura Prosveshhenija* [Coll. Op. : Vol. 1: Russian literature and the culture of the Enlightenment]. Moscow, 1998, pp. 139–206.
- Nikolaev S. I. *Imja na dereve. (Iz istorii idillicheskogo motiva)* [The name on the tree. (From the history of an idyllic motive)]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 2002, iss. 22, pp. 46–65.
- Orlov P. A. Russkij sentimentalizm [Russian Sentimentalism]. Moscow, 1977, 247 c.
- Pavlovich S. Je. *Puti razvitija russkoj sentimental'noj prozy XVIII veka* [Ways of Russian sentimental prose's development of the 18th century]. Saratov, 1974, 224 p.
- Pecherskaja T. I., Nikanorova E. K. *Sjuzhety i motivy russkoj klassicheskoj literatury* [Russian classical literature's plots and motives]. Novosibirsk, 2010, 162 p.
- Puryuskina N. G. *Slovo i zhest v sentimental'noj povesti («Bednaja Liza» N. M. Karamzina)* [The word and gesture in the sentimental story (Karamzin's «Poor Liza»)]. In: *Problemy izuchenija russkoj literatury XVIII veka. Metod i zhanr* [The problems of studying Russian literature of the XVIII century. Method and genre]. Leningrad, 1985, pp. 111–117.
- Rak V. D. Nemeckij rasskaz XVIII veka o docheri novgorodskogo kupca [German story of the XVIII century about the daughter of a Novgorod merchant]. In: Rak V. D. *Stat'i o literature XVIII veka* [Articles on the literature of the XVIII century]. St. Petersburg, 2008, pp. 601–609.
- Roginskaja O. O. *Jepistoljarnyj roman: pojetika zhanra i ego transformacii v russkoj literature* [Epistolary novel: the poetics of the genre and its transformation in Russian literature]. Philol. Cand. Dis. Moscow, 2002, 237 p.
- Rossi L. *K pojetike russkogo sentimentalizma: otryvki* [To the poetics of Russian sentimentalism: excerpts]. In: *Contributi italiani al XII Congresso internazionale degli Slavisti. (Cracovia 26 Agosto – 3 Settembre 1998). Estratto*. Napoli, 1998, pp. 511–538.
- Rossi L. *Michail Murav'ev narratore. Alle origini della prosa del Sentimentalismo russo*. Dottorato di ricerca in Slavistica. Quarto ciclo. Tesi in Letteratura russa. 1993, pp. 177–179.
- Rozova Z. G. «Novaja Jeloiza» Russo i «Bednaja Liza» Karamzina [Rousseau's «New Eloise» and Karamzin's «Poor Lisa»]. *XVIII vek* [XVIII century]. Leningrad, 1969, iss. 8, pp. 259–268.
- Russko-evropejskie literaturnye svjazi. Jenciklopedicheskij slovar'. Stat'I [Russian-European literary connections. Encyclopedic Dictionary. Articles.]. St. Petersburg, 2008, 432 p.
- Ryngach T. B. Ob odnoj iz recepcij povesti N. M. Karamzina «Bedna Liza» («Dasha, derevenskaja devushka» P. Ju. L'vova) [On one of the receptions of Karamzin's story «Poor Liza» (P. Ju. Lvov's «Dasha, village girl»)]. In: *Nauchnye trudy molodyh uchenyh-filologov: Materialy Vserossijskoj nauchno-praktičeskoj konferencii* [Scientific works of young scientists and philologists: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference.]. Moscow, 2016, vol. XV, pp. 108–114.
- Shatalov S. E. Rannij sentimentalizm [Early Sentimentalism]. In: *Russkij i zapadnoevropejskij klassicizm. Proza* [Russian and Western European classicism. Prose]. Moscow, 1982, pp. 325–342.
- Shumakher A. E. Russkaya literaturnaya ballada kontsa 18 – nachala 19 veka. Novosibirsk, 2015, 170 p.
- Sipovskij V. V. *Očerki iz istorii russkogo romana* [Essays from the history of the Russian novel]. St. Petersburg, 1909–1910, vol. 1, iss. 1–2 (XVIII century), 718 p., 951 p.
- Skipina K. *O chuvstvitel'noj povesti* [On the Sensitive Novel]. In: *Russkaja proza* [Russian prose]. Leningrad, 1926, pp. 13–41.

Smith E. *By mourning tongues. Studies in English Elegy*. Rowman and Littlefield, Boydell press, 1977.

Stadnikov G. V. Roman Gjote «Stradanija junogo Vertera» v pervyh russkikh perevodah i tvorcheskikh interpretacijah [Goethe's novel «The Sorrows of a Young Werther» in the First Russian Translations and Creative Interpretations]. *Acta eruditorium*. St. Petersburg, 2013, iss. 12, pp. 29–31.

Stepanjuk E. I. N. F. Jemin i «russkaja verteriana» [N. F. Emin and the «Russian Wertherian»]. In: *Problemy izuchenija russkoj literatury XVIII veka* [The problems of studying Russian literature of the 18th century]. Leningrad, 1978, pp. 107–114.

Stroilova A. G. *Recepcija tvorcestva Jevarda Junga i Tomasa Greja v russkoj poezii konca XVIII – nachala XIX vv.* [Reception of the works of Evard Jung and Thomas Gray in Russian poetry of the late 18th – early 19th centuries]. Philol. Cand. Dis. Kemerovo, 2008, 239 p.

Teplova V. A. Martynov I. I. In: *Slovar' russkikh pisatelej XVIII veka, vyp. 2 (K–P)* [Dictionary of Russian writers of the XVIII century, vol. 2 (K–P)]. St. Petersburg, 1999, pp. 273–276.

Toporov V. N. «Bednaja Liza» Karamzina. *Opyt prochtenija: K dvuhsotletiju so dnja vyhoda v svet* [Karamzin's «Poor Lisa». Reading experience: To the bicentenary of the day of publication]. Moscow, 1995, 512 p.

Vacuro Je. V. G. P. Kamenev. In: Vacuro Je. V. *Goticheskij roman v Rossii* [Gothic novel in Russia.]. Moscow, 2002, pp. 216–236.

Van Tieghem P. *Le pre-romantisme. Etudes d'histoire litteraire europeenne*. Paris, 1947.

Veselova A. Ju. «Rossijskaja Pamela» P. Ju. L'vova: osobennosti nacional'noj dobrodeteli [P. Yu. Lvov's «Russian Pamela»: peculiarities of national virtue]. In: *Obrazy Rossii v nauchnom, hudozhestvennom i politicheskom diskursah. (Istorija, teorija, pedagogicheskaja praktika). Materialy nauchnoj konferencii (4–7 sentjabrja 2000 goda)* [Images of Russia in the scientific, artistic and political discourses. (History, theory, pedagogical practice). Materials of the scientific conference (September 4–7, 2000).]. Petrozavodsk, 2001, pp. 94–98.

Vinogradov V. V. *Problema avtorstva i teorija stilej* [The problem of authorship and style theory]. Moscow, 1961, 614 p.

Vinogradov V. V. *Sjuzhet i stil'. Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [The plot and style. Comparative-historical study]. Moscow, 1963, 192 p.

Voznesenskij M. V. Narodnaja muzykal'naja kul'tura v russkoj sentimental'noj povesti [Folk musical culture in the Russian sentimental story]. *XVIII vek* [XVIII century]. St. Petersburg, 1991, iss. 17, pp. 203–206.

Zaborov P. R. «Nochnye razmyshlenija» Junga v rannih russkikh perevodah [Jung's «Night Reflections» in Early Russian Translations]. *XVIII vek* [XVIII century]. Moscow, Leningrad, 1964, iss. 6, pp. 269–279.

Zhiljakova Je. M. Vremena goda» Dzh. Tomsona i «Bednaja Liza» N. M. Karamzina [«Seasons» by J. Thomson and «Poor Lisa» by N. M. Karamzin]. In: *Chuvstvitel'nost' v literature, iskusstve, kul'ture XVIII–XIX vekov* [Sensitivity in literature, art, culture of the XVIII–XIX centuries]. Moscow, 2016, pp. 33–44.

Zhirmunskij V. M. «Rossijskij Verter» [«Russian Werther»]. In: *Sbornik statej k sorakaletiju uchenoj dejatel'nosti akademika A. S. Orlova* [Collection of articles on the fortieth anniversary of the academic activity of Academician A. S. Orlov]. Leningrad, 1934, pp. 547–556.

Zhirmunskij V. M. *Gjote v russkoj literature* [Goethe in Russian literature]. Leningrad, 1981, 558 p.

Zorin A. L. *K istorii legendy o sentimental'nom Sterne* [To the history of the legend of the sentimental Sterne]. *Vestnik MGU. Serija 9: Filologija* [Bulletin of the Moscow State University. Series 9: Philology]. 1980, no. 5, pp. 72–75.

Zorin A. L., Nemzer A. S. *Paradoksy chuvstvitel'nosti. N. M. Karamzin «Bednaja Liza»* [Paradoxes of sensitivity. N. M. Karamzin's «Poor Lisa»]. In: *«Stolet'ja ne sotrut...»: Russkie klassiki i ih chitateli* [«Centuries will not erase...»: Russian classics and their readers]. Moscow, 1989, pp. 1–10.

Kuryshева Любовь А. – Candidate of Philology, Deputy Director for Research, Leading Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolajev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, kurysh@mail.ru)

В. В. Мароши

Новосибирский государственный педагогический университет

**МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС И ТРОПЕИКА
САМОСОЖЖЕНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Комплекс мотивов, связанных с самосожжением, появился в русской литературе в результате литературно-богословских дискуссий об уникальном явлении, продолжавшемся с середины XVII до первой половины XIX века – самосожжении, массовых самоубийствах старообрядцев-беспоповцев, мотивированных надеждой на спасение от антихриста и его слуг. Собственно литературно-нарративный комплекс мотивов сформировался в русском историческом и этнографическом романах XIX–XX вв. Повествование о самосожжении в романе Мережковского стало наиболее объемным, подробным и критическим в русской прозе. Набор тропов, относящихся к самосожжению, как система метафор образуется в начале XX века под влиянием нескольких факторов. Наиболее очевидна традиция образа страсти как огня и даже огненной смерти души, восходящая в поэзии русского классицизма и романтизма как к античным и библейским образцам, так и к фольклорным заговорам. Сходство жизни и горения, любви и огня, поэзии и огня занимало важное место в поэтической риторике Пушкина. Однако с начала 1900-х годов эта метафора получила неомифологическое обоснование в очерках и философской лирике Вяч. Иванова как элемент неодионисийского обряда, образованного из эстетики Ницше и представлений о теургической миссии поэта-жреца В. Соловьева. Таким образом, система метафор самосожжения, реализованных в основном в лирических произведениях и модернистских метатекстах, формируется из разных источников: традиции риторического образа страсти и творчества, мифопоэтического образа Феникса, русского старообрядческого «крещения огнем», переосмысленного русскими модернистами как обряд жертвоприношения. Лирические тропы самосожжения универсальны. Эпические мотивы, наоборот, используются в сатирическом, реалистическом и даже натуралистическом повествовании внутри определенного исторического периода и природной среды. Самопожертвование как сюжетное событие локализуется на северной периферии русского пространства, оно в соответствии с историческим контекстом происходит в эпоху Петра I. Для него характерна повторяющаяся система персонажей (офицер, проводник, старец и его ученик) и мотивов (конфликт властей и старообрядцев, настойчивость обеих конфликтующих группировок, нагота, безумие).

Ключевые слова: мотив, исторический роман, троп, самосожжение, ритуал, теургия.

Сложный комплекс мотивов, связанных с самосожжением, возник первоначально в русской литературе в результате опыта публицистического осмысления

Мароши Валерий Владимирович – доцент, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, maroshi@mail.ru)

уникального двухвекового феномена (середина XVII – первая половина XIX века) массовых суицидов старообрядцев-беспоповцев, которые были мотивированы необходимостью спасения души от Антихриста и его слуг. Рукописные произведения этих раскольников и их оппонентов из самой же старообрядческой среды или из официальных церковных кругов были посвящены соответственно риторическому оправданию или осуждению самосожжений. В ходе аргументации «pro et contra» использовались как сложная система жанров (например, видения спасшихся или, напротив, погубивших свою душу из загробного мира, послания, мартиролог, надгробный плач и т. п.), так и нарративно оформленные описания последовательности событий, состояния самосожженцев до и после гибели, действий лидеров-старцев и властей и т. п. Сошлемся на подробное освещение самой «технологии» и риторики этого феномена в новейшей книге М. В. Пулькина [2013].

Наряду с материалами следственных дел, местными легендами фольклорного происхождения и обстоятельными очерками историков второй половины XIX века эта публицистика станет основой исторических романов первой трети XX века, как правило, весьма критически освещавших события самосожженчества. Нас же в первую очередь будет интересовать собственно начальная «литературная» фаза бытования этого комплекса мотивов в русской исторической и этнографической беллетристике XIX века.

Так, в одном из первых русских исторических романов, «Последнем Новике» (1831–1833) И. И. Лажечникова самоуморение и самосожжение раскольников встроены в панораму реформ и завоеваний Петра, хотя именно в это время реальное число гарей резко уменьшилось. В первой главе четвертой части романа Владимир, разыскивая знаменитого старообрядца-«ересиарха» Андрея Денисова, выступает в роли спасителя чудских старообрядцев от самоуморения в гробах. Этот эпизод, пусть и в комическом духе, развернут весьма подробно. Однако в последующем изображении суеверий раскольников Лажечников следует скорее традиции Просвещения, а «романтизму» остается мотивика «ужасного», мрачно-«готического». «Запощевания» и самосожжения, с которыми сталкивается герой, удастаиваются лишь очень краткого описания, сопоставимого с небольшой словарной статьей: «Чем далее пробирался он к северу, тем более находил ожесточенного суеверия. В одном месте запащиванцы, утомленные поклонами, которых клали в день по триста земных и семьсот поясных, изнуренные сорокадневным постом в запертном сарае, умирали с голода или пожирали друг друга. В ином месте закупывали десятками перекрещенцев разного возраста и пола. Это называлось обновление водою.

Обновление огнем было не менее ужасно. Желая очиститься от грехов и стяжать мученический венец, они толпою входили в одну избу, обкладывали ее хворостом, который зажигали со всех сторон, и таким образом погибали в пламени, воспевая каноны и расточая проклятия на никонианцев» [Лажечников, 1990, с. 390]. Вполне точно понимая смысл очистительного и мученического действия старообрядцев «изнутри» их среды, герой и автор, тем не менее, выражают точку зрения официальной историографии на их поведение.

Совсем по-другому, с точки зрения самих старообрядцев, изображен этот феномен в первом романе, «На лесах» (1875), этнографической дилогии П. Мельникова-Печерского. Сначала повествователь рассказывает о почитании в Заволжье мест захоронений и гибели старообрядческих святых («Место, где сгорел Варлаам, показывают в Поломском лесу, вблизи скитов Улангера и Фундрикова» [Мельников-Печерский, 1976, с. 7]), а затем и суровая мать Манефа подробно пересказывает в житийно-проповедническом духе и стиле московскому гостю легенду о преподобном Софонтии и его ученике, самосожженце Варлааме. К при-

вычной топике старообрядческой публицистики (преследования власти, проповедь и благословление старца, уподобление самосжигающихся «отрокам вавилонским», твердость духа, вознесение на небо пустынников) добавляется упрек «нынешним слабым людям»: «А хотя бы и вправду людей он жигал? Блажен извол о госпде!.. Это нынешним слабым людям, прелестию мира смущенным, стало на удивление, а прежним ревнителям древлего благочестия было за всеобдержный обычай... Оттого-то теперешни люди не токмо дивуются, но хулят даже сожжение грешныя плоти небесного ради царствия... Крепости прежней не стало, по бозе ревности нет – оттого и хулят... Не читал разве, что огненное страдание угашает силу огня геенского?..» [Мельников-Печерский, 1976, с. 20].

После краткого поучения старцем Софонтием колеблющегося ученика о необходимости «огненной смерти» и спасении души в ней, начинается сам нарратив: «И тако довольно поучи Варлаама и благослови его идти в пустынную келию на сожжение... На утрие же ратные люди обретоша келию и восхотеша яти отца Варлаама со ученики его... Они же, замкнув келию, зажглися... И ужаснулись ратные, видя такое дерзновение... Лестию пытали самовольных Христовых мучеников из запаленной келии вызвать, обеща ячинить их во всем свободны... Они же не смутишася... Аки отроцы вавилонстии в печи горячей, тако и они в келии зажженной стояли и среди пламени и жупела псалом воспевали: “Изведи из темницы душу мою, – мене ждут праведницы!..” И тако сгорели телесами... Души же блаженных страстотерпцев, аки злато в горниле очищенное, ангелы божии взяли и в небеса ко Христу царю понесли. Господь благослови жертву сию чисту и непорочну» [Там же, с. 21].

В «рассказе внутри рассказа», в котором Манефа выступает в роли вторичного нарратора, отличающегося манерой своего повествования от слога повествователя, житийное изображение смерти очищено от всего натуралистичного и психологического (сомнения, нерешительность, страх сжигающихся). В отличие от исторических романов XX века старец не руководит сожжением непосредственно.

С точки зрения наполнения мотивного комплекса наибольшую близость к легендарно-житийной версии Мельникова-Печерского обнаруживает самосожжение персонажей поэмы Н. Клюева «Погорельщина» (1928), где два брата-старообрядца сначала строят келью, а затем, по благословлению своего наставника, столпника Нила, сжигают себя в ней, спасаясь таким образом от общей печальной участи в духовном вознесении:

«Готовьтесь к смерти», – Нил писал. <...>
Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко», –
Воспела в горести великой
На человечесем языке
Вся тварь, вблизи и вдалеке.
Когда же церковь-купина
Запыхала до вершины,
Настала в дебрях тишина
И затаили плеск осины.
Но вот разверзлись купола,
И вьявь из маковицы главной
На облак белизны купавной
Честная двоица взошла
[Клюев, 2009, с. 517–518].

Однако в отличие от романа Мельникова-Печерского в поэме Клюева «житийные» события происходят не в отдаленном прошлом, а в современности, в 1920-х годах, судьба двух мучеников – часть огненной смерти Руси («Душа России, вся

в огне, // Летит ко граду, чьи врата // Под знаком чаши и креста!» [Там же, с. 523]. Нет в «Погорельщине» и мотива опасности, угрожающей затворникам со стороны властей. В поэме Клюева сюжетная линия двух спасшихся для жизни вечной самосожженцев контрастна «огненной» гибели деревни Сиговый Лоб, превращая символику всеобщего «пожара» Руси в амбивалентную: гибели и спасения. Существенно новым стало и то, что окружающая природа во время самого акта самосожжения активна: звери и птицы собираются вокруг кельи, они вторят молитве за мучеников, последние же прощаются с животными и сгорают вместе с сорокой-вестницей.

События поэмы и вокруг нее были частью как старообрядческого («Глядят в небесное окно / На нас Аввакум, Феодосий» [Там же, с. 518]), так и автобиографического житийного мифа: Клюев с самого начала вхождения в литературную среду создавал и поддерживал легенду о своих родовых старообрядческих корнях, связывающих его через мать с протопопом Аввакумом. В письме Сергею Клычкову 12 июня 1934 года он подытожит: «Я сгорел на своей “Погорельщине”, как некогда сгорел мой прадед протопоп Аввакум на костре пустозёрском» (цит. по: [Куняев, 2014, с. 572]).

В актуальное настоящее из давно прошедшего самой логикой драматического представления переводил событие массового самосожжения и финал оперы М. П. Мусоргского «Хованщина» (1872–1881). Но в самой опере Мусоргского самосожжение прочно локализуется именно в петровской эпохе, что получит свое продолжение в романах Д. С. Мережковского и А. Н. Толстого. Композитор сам написал либретто, не успев, однако, завершить работу над партитурой. Публика смогла познакомиться со сценическими версиями оперы только в конце 1880-х и в 1890-х годах. Либретто эффектно завершается массовым самосожжением старообрядцев во главе со старцем Досифеем. Трагизма самосожжению добавляет и его синхронизация с приходом «потешного войска» («Войсками скит наш окружен теперь, враг человек, князь мира восста. Ему не отдадимся, братья; сгорим, а не дадимся»¹), главной же причиной гари является искание «вечной жизни»: «Жизни земной и преходящей утехи презрели вы, славы бессмертной, вечной ради»; «Настало время в огне и пламени приять... славы вечные!».

Новым элементом в комплексе мотивов стала совместная гибель двух любящих друг друга персонажей с акцентированно активной ролью женщины: Марфа сгорает вместе с Андреем Хованским, пресекая нерешительность своего возлюбленного: «Я не оставлю тебя, вместе с тобою сгорю, любя»; «Идем же, княже, братья уж собралась, и огонь священный жертвы ждет своей. Вспомни, помяни светлый миг любви, как шептал ты мне про счастье мое. В огне и пламени закалится та клятва твоя!».

Самосожжение становится финальным испытанием любви: реализуется библейская метафора пламенной и сопоставимой со смертью силы любви («ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные; она – пламя весьма сильное» (Песн. 8: 6)). Эти же мотивы «огненного эроса-смерти» и ведущей роли возлюбленной мы найдем в отношениях Софьи и Тихона и в самой сцене самосожжения из главы «Красная смерть» романа Д. С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» (1903–1904), разумеется, с поправкой на «софийную» подоплеку их отношений: «– Жених мой, Христос мой возлюбленный! – шептала Софья на ухо Тихону. И ему казалось, что огонь, горящий во теле его – сильнее огня Красной Смерти. Они поникли вместе, как

¹ Здесь и далее опера Мусоргского цитируется по: *Мусоргский М. П. Хованщина*. URL: <http://www.mussorgsky.ru/hovan.html> (дата обращения: 10.10.2016).

будто обнявшись, легли, жених и невеста, на брачное ложе. Жена огнезрачная, огнекрылая, уносила его в пламенную бездну» [Мережковский, 1990, с. 685].

Мережковский разворачивает мотивно-символическую перспекцию повествования с первой же сюжетной ситуации, в которой появляются Тихон и его учитель, старец Корнилий: «У **костра** сидели кругом, беседуя... раскольниковый старец Корнилий, проповедник самосожжения, шедший с Поморья в леса Керженские за Волгой; ученик его, беглый московский школяр Тихон» [Там же, с. 357]. Их беседа прерывается фейерверком на Неве, который кажется собравшимся сначала «знамением» об Антихристе, а потом и явлением его: «Внутри **пылающих чертогов** появился облик Петра, ваятеля России, подобного титану Прометею» [Там же, с. 364]; «Все смотрели на фейерверк в оцепенении ужаса... им почудилось, что это и есть предреченный в Откровении Зверь, выходящий из бездны» [Там же, с. 364].

Цепочка «костров» в этой сюжетной линии продолжится костром, разожженным возле раскольникового скита Долгие Мхи, к которому вдобавок прибьется странница Виталия, сидевшая когда-то возле первого костра: «Однажды июньскою ночью... на крутом обрыве над Ветлугою, пылал костер» [Там же, с. 651]. И этот костер предвосхищает будущий костер самосожженцев-мучеников в скиту: «Софья, по-прежнему глядя на пламя костра неотступно-жадным взором, пела стих о св. Кирике, младенце-мученике, которого неверный царь Максимиан бросил в печь раскаленную» [Там же, с. 654]; «...и ему казалось, что в прозрачно-синем сердце огня видит он райские цветы, о которых говорилось в песне» [Там же, с. 654].

Даже мотыльки, летящие на этот огонь становятся сквозной аллегорией судьбы как самого персонажа, так и старообрядцев: «А мотыльки все летели, летели на огонь и падали, и сгорали» [Там же, с. 653]; «Он молчал и, глядя на ночных мотыльков, кружившихся над пламенем, падавших в него и сгоравших, вспоминал слова старца Корнилия: “яко комары или мошки, чем больше их давят, тем больше пищат и в глаза лезут, так и русачки миленькие рады мучиться – полками дерзают в огонь!”» [Там же, с. 652]; «В бледном лице ее, в черных глазах, отражавших блеск пламени, опять промелькнуло то древнее, дикое, что и там, на Круглом озере – в песне купальных огней. – Сгорим, сгорим, Софьюшка! – прошептал он с ужасом, который тянул его к ней, как мотыльков тянет в огонь» [Там же, с. 653].

Описание самосожжения у Мережковского – наиболее объемное, детализированное и достоверное с исторической точки зрения во всей русской исторической романистике. Оно, как мы убедились, не только подготовлено системой символических лейтмотивов и алломотивов огня, но и в наибольшей степени мотивировано атмосферой ожидания Антихриста и казней раскольников (разговоры странников у костра), споров старцев-старообрядцев и ожиданием появления «государевых слуг». Изображение же самого ритуала изнутри сруба, в восприятии Тихона, осложнено долгой и тщательной подготовкой к ритуалу и драматическими переживаниями неоднородной массы верующих разных возрастов и разной степени фанатизма. Они были известны из показаний по следственным делам выживших свидетелей и участников самосожжений. Мережковский первым описал и натуралистические аспекты последствий гари: «Вся часовня была как одна раскаленная печь, и в этой печи, как в адском огне, копошилась груда сваленных, скорченных, скрюченных тел. Кожа на них лопалась, кровь клокотала, жир кипел. Слышался смрад паленого мяса» [Там же, с. 686].

Впервые, по крайней мере в восприятии персонажа, отчетливо выражен мотив массового безумия самосжигателей («Ему казалось, что все сходят с ума»; «Тихону казалось, что, если он останется дольше в этой безумной толпе, то сам сойдет

с ума» [Там же, с. 679]), но и эффект сопричастности даже критически настроенного героя этим настроениям толпы: «А ему казалось, что лес и трава, и земля, и воздух, и небо – всё горит огнем последнего пожара, которым должен истребиться мир – огнем красной смерти. Но он уже не боялся и верил, что краше Солнца Красная Смерть» [Там же, с. 682]).

Мережковский первым показал заранее подготовленный побег из горящего сруба старца, возглавившего сожжение, с его ближайшими приспешниками, однако Корнилий поступает так не из инстинкта самосохранения, а по необходимости – ему нужно убедить как можно большее число верующих в необходимости их «огненного крещения». У А. Н. Толстого в романе «Петр Первый» (1934–1944) деятельность старца Нектария будет уже проявлением его неограниченного властолюбия, а не искренней убежденности в своей миссии. Сатирическое обличение старца как самолюбивого и лицемерного обманщика, изображение темного фанатизма верующих в советском историческом романе, по сути, стало завершением критического изображения самосожжения, начатого Мережковским.

А. Н. Толстой, сохранив линию «романа воспитания», заданную в романе Мережковского, – сюжетную линию ищущего истину молодого человека (школяра Тихона Мережковского сменяет иконописец Андрей Голиков), существенно упростил как историческую картину старообрядчества, так и обстоятельства самосожжения. Однако отношения между старцем и готовящимся к самосожжению учеником у Толстого преобразились из учительных в репрессивные: Андрей должен стать жертвой.

В нарративном дискурсе «Петра Первого» самосожжение тоже основательно подготовлено: в портрете и поведении старца Нектария последовательно актуализируется огненная метафорика: «Стоя у аналоя, – маленький, согбенный, в древнего покроя черной домотканой мантии, – Нектарий покосился на Степку и Петрушку. Узкая борода клином висела едва не до колен, под черными бровями – **угли**, не глаза» [Толстой, 1959, с. 552]; «Он, шепча посинелыми губами: “Гордыня, гордыня окаянная”, **разгораясь**, бил их по щекам» [Там же]; «Трудно было сделать, как он требовал: **загореться** душой...» [Там же]; «Нектарий сурово пас души. Не ослабляя, **разжигал ненавистью** к владыке мира – антихристу» [Там же].

Толстой перенес сожжение с лета на зиму: контраст холода и огня придал сцене большую драматичность. Сама сцена оказалась похожа на ту, которая изображена в романе Мережковского: приход солдат, попытки спасти раскольников, их страх перед огнем, решающая роль старца, его побег. Отдал дань натурализму в изображении результатов самосожжения: «От запаха жареного мяса некуда было скрыться» [Там же, с. 576]. Повторяется и мотив безумия старообрядцев, но с внешней точки зрения: «Алексей ему – со злобой: – Что вы тут с ума сходите?» [Там же, с. 575].

Для большего художественного эффекта Мережковский «обнажает» самосжигателей в соответствии со своими представлениями о христианской символике наготы: «В окно полетели порты, сарафаны, тулупы, рубахи и чуйки: – Берите их себе, гонители! Метайте жеребий! Нам ничего не нужно. Нагими родились и предстанем нагими пред Господом!.. Все торопливо начали раздеваться, снимали полушубки, валенки, рубахи, портки...» [Мережковский, 1990, с. 680], Толстой следует за ним: «– Нател! – хватали одежду, кидали ее вниз солдатам. – Нател, гонители! Метайте жребий. Нагими родились, нагими уходим...» [Толстой, 1959, с. 576]. Между тем из исторических описаний самосожжений нам известно лишь об облачении в «белые одежды».

В сектантско-эсхатологическом романе «Пламень» (1914) П. Карпова изображение наготы кликуши Марии, лидера «сатанаилов», перед самосожжением носит уже вызывающе эротический характер:

Сбросив с себя одежды, выпрямилась Мария, неподвижная, строгая и грозная, глядя в глаза огня, охватываемая алыми его поясами.

– А-а! – раскрыла она черные, без дна, глаза. – Бери... Огонь! Бери!..

Упала ниц, так, что обожженные вороненные волосы ее разбежались по груди и плечам пышными волнами <...>

А в бело-розовое крепкое, гладкое, словно выточенное из слоновой кости, тело кроваво-красный впился свет огня, захлестнувшего стены [Карпов, 1991, с. 169].

Сопричастный огненной стихии Бог, как и в поэме Клюева, спасает самосожженцев, но, разумеется, здесь он является «сектантским», неомифологическим Спасителем, не похожим на традиционного Бога старообрядцев: «Но благостный и огнезарный подошел Светлый. Надел на всех светлые короны. И с нежной Марией, невестой невестной ввел отверженных в голубо-алый предвечный Град...» [Там же]. Тем не менее природа этой стихии сохраняет свою амбивалентность: «В дверь, в окна, цепляясь за втулки, били валы **адова огня**. Трещала и ломалась крыша» [Там же].

Сюжетика романа «Пламень», действие которого разворачивается хотя и в «мистической», но узнаваемо современной России, завершает фабульную и тропеическую линии самосожжения в русской литературе (о последней – ниже). В соответствии с семантикой названия с огненной символикой солнца или его антипода – черного солнца – связаны все сюжетные линии романа. Так, лидер «пламенников» Крутогоров призывает своих сторонников сгореть: «Братья!.. Огонь низвел я на землю. Небо и землю слил в солнце Града... **Горите! Цветите!**» [Там же, с. 171]. Феофан, лидер «злыдоты», отец Марии и Крутогорова, сам «палит себя огнем»: «В ясеневом провале, к степной пробираясь хижине, **палил себя Феофан лютым, неутолимим огнем**. Мир клял и Сущего кроваво» [Там же, с. 28]. Один из персонажей романа становится проповедником самосожжения, «красносмертником»: «Проклял жизнь и радость Андрон. В дворец гедеоновский не показывал больше и глаз. Вырыл в лесу землянку, да там и жил – лютовал о Неониле, путал следы, славил красную смерть: красносмертником себя окрестил» [Там же, с. 54]; «Неспроста перекечевал сюда бунтарь-красносмертник. Позвали его земляки – фабричные. Готовить гольтьбу на штурм чертовых твердынь» [Там же, с. 72]. Однако только Мария фабульно реализует эту разветвленную систему огненных метафор в финале романа. Самосожжение как часть «пламени» – очистительный ритуал для святой грешницы Марии и отверженных. Таким образом, Карпов и Клюев, относившиеся к малочисленной новокрестьянской фракции литературы, оказались вполне солидарны в апологетическом изображении самосожжения.

В финале современного исторического романа «Раскол» (1997) В. Личутина [2008], действие которого происходит в петровскую эпоху, повторяются те же мотивы, что и в романах Мережковского и Толстого: слухи о появлении посланников государства нарушают спокойную жизнь в отдаленном скиту, начинается подготовка к самосожжению, прибытие команды обостряет ситуацию, монах Феокист начинает с раскольниками спор о целесообразности самосожжения (у Личутина более длительный, чем у его предшественников) и ему удается проникнуть внутрь скита, затворники выбрасывают свою одежду и в один миг поджигают скит, старец-организатор собирается по тайному ходу покинуть скит. Новым мотивом стало разоблачение бесовской природы старца Александра, инициатора многих самосожжений: на его голове борющийся с ним Феокист обна-

рживает маленькие рожки. Повествователь недвусмысленно выражает свое негативное отношение к предстоящему самосожжению, следуя устоявшейся литературной традиции.

Тропеика самосожжения как межтекстовая система метафор формируется в начале XX века под влиянием нескольких факторов. Наиболее очевидной стала традиция изображения любовной страсти как пожара и даже огненной гибели души, восходящая через посредство поэзии русского классицизма и романтизма к античным и библейским образцам, а также русским любовным заговорам. Образный параллелизм жизни и горения, любви и огня, поэзии и огня занимал важное место в поэтической риторике Пушкина (см.: [Гершезон, 1996; Кожевникова, 2000]). Однако с начала 1900-х годов он получил неомифологическое обоснование в эссеистике и философской лирике Вяч. Иванова, в которых были развиты как концепция «дионисийского начала» из эстетики Ф. Ницше, так и теургические представления о поэте-жреце Вл. Соловьева («Художники и поэты опять должны стать **жрецами** и **пророками**, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле») [Соловьев, 1991, с. 231].

Иванов создает миф о символическом тождестве растерзанного жреца-теурга, Диониса, сжегшего себя на очистительном костре Геракла как предтече библейской Неопалимой Купины и новозаветного Христа: «Всё – жрец, и жертва. Всё горит» [Иванов, т. 1, с. 161]; «В веках ты позволил венец страстротерпный / Христа-Геракла своим наречь!» [Там же, с. 223]; «Жертвенно очищено / Огненными муками» [Там же, с. 225]; «И тебе мой псалом, огневое / Сердце!» [Там же, с. 227]; «Впервые мы крылаты и едины, / Как огонь-глагол синайского куста; / Мы – две руки единого креста» [Там же, с. 361]. Под влиянием Иванова мистериальная устремленность Скрябина воспринимается как параллель дионисийства и русского самосожжения: «Огромная ценность Скрябина для России и для христианства обусловлена тем, что он безумствующий эллин. Через него Эллада породилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах» [Мандельштам, 1990, с. 157–158].

Открыто самосожженческую идеологию и эстетику стало возможным декларировать после революции, в ситуации ослабевшей государственной и упраздненной духовной цензуры. В постреволюционной поэзии мы встречаем подобные мотивы в лирике все тех же новокрестьянских поэтов Н. Клюева и П. Карпова: «Меня Распутиным назвали...» (1918): «Что души-печи и телеги / В моих колдующих зрачках, / И ледовитый плеск Онеги / В самосожженческих стихах» [Клюев, 2009, с. 283]; «Сожги себя на медленном огне / И изойди в неукротимой греми» [Карпов, 1991, с. 195]. В «Самосожженцах» (1919) последнего кровавое жертвоприношение ведет мучеников в Небесный Иерусалим, ритуальное пролитие крови предшествует очистительному сожжению:

Издыби нас, измучай, кровавый Спас!..
Вырви мясо из икр России!
А когда мы, корчась,
Сгорим
На кострах багровых –
Обретём мы
На горелых корчагах
Золотой
Салим...
[Там же, с. 205].

В «Заклятии огнём» (1920) поэт даже претендует на роль лидера inferнальных самосожженцев, как персонажи его собственного романа: «И мы пошли:

я в бездну преисподней, / Веда святых самосожженцев в бой» [Карпов, 1991, с. 212].

Исторический контекст революций и войн начала века актуализировал и метафору жертвенного коллективного самосожжения-возрождения. Синтетизм образа в символистском стихотворении позволял включать в себя семантику политического контекста, ритуального и «отмстительного» костров, античного Феникса, старообрядческого самосожжения как обряда огненного крещения нации. Процитируем фрагмент «Цусимы» (1905) Вяч. Иванова, в которой на первый план вышло чудесное спасение судна со знаковым именем «Алмаз»:

И мы придвинулись **на край конечных срывов...**
Над бездной мрачною пылает лютый бор...
Прими нас, жертвенный костер,
Мзда и чистилище заблудшихся порывов. –
О Силоам слепот, отмстительный костер!..
И некий дух-палач толкает нас вперед –
Иль в ночь могильную, иль в купину живую...
Кто Феникс – взлетит! Кто Феникс – избрет
Огня святыню роковую!
Огнем крестися, Русь! В огне перегори
И свой Алмаз спаси из черного горнила!
В руке твоих вождей сокрушены кормила:
Се, в небе кормчие ведут тебя цари
[Иванов, 1995, т. 1, с. 238].

Сплачивающий смысл русского самосожжения, как уже неоднократно говорилось выше, подразумевал не только мистериальную жертвенную гибель, но и сохранение групповой идентичности «мы» (сообщество «спасенных»). В стихотворении В. Хлебникова (1921) одинокий и не тождественный самому себе герой обретает в самосожжении чаемую групповую идентичность («Мы»), которую можно понять и как «братство революционеров», и как собрание Председателей Земного шара и, в конечном счете, ролевую идентичность воина-завоевателя («варяг») через жертвенно-магическое огненное разрушение своего тела, «я» и окружающего пространства:

Я вышел юношей один
В глухую ночь,
Покрытый до земли
Тугими волосами.
Кругом стояла ночь,
И было одиноко,
Хотелось друзей,
Хотелось себя.
Я волосы зажег,
Бросался лоскутами, кольцами
И зажигал кр<угом> себя <нрзб>,
Зажег поля, деревья –
И стало веселей.
Горело Хлебникова поле,
И огненное Я пылало в темноте.
Теперь я ухожу,
Зажегши волосами,
И вместо Я
Стояло – Мы!

Иди, варяг суровый Нансен,
Неси закон и честь
[Хлебников, 1986, с. 181].

Не для каждого русского поэта была приемлема групповая идентичность касты жрецов как общины раскольников, поэтому мифический Феникс, сжигающий себя, в эпоху революции (1918 год) стал не менее востребован, чем старообрядческие костры:

Что другим не нужно – несите мне:
Всё должно сгореть на моём огне!
Я и жизнь маню, я и смерть маню
В лёгкий дар моему огню.

Пламень любит лёгкие вещества:
Прошлогодний хворост – венки – слова...
Пламень пышет с подобной пищи!
Вы ж восстанете – пепла чище!

Птица-Феникс я, только в огне пою!
Поддержите высокую жизнь мою!
Высоко горю и горю до тла,
И да будет вам ночь светла.

Ледяной костёр, огневой фонтан!
Высоко несую свой высокий стан,
Высоко несую свой высокий сан –
Собеседницы и Наследницы!
[Цветаева, 1990, с. 150.]

Конечно, оксюморон «ледяного костра» напоминает о «снежном костре» А. Блока из его «Снежной маски» (1907). После многочисленных работ блоковедов и недавней попытки А. Эткинда [1998, с. 347–350] увидеть сектантскую и старообрядческую семантику в творчестве поэта нет необходимости анализировать его в том же ключе. Символика Феникса, в свою очередь, более разнообразно варьируется в жертвенном и эротическом саморасточении лирического героя Вяч. Иванова: «Феникса-жертвы из пепла взлет!» [1995, т. 1, с. 237]; «Свершилось: Феникс, ты горишь! И тщетно, легкий, из пожара / Умчат в прохладу выси мнишь [Там же, с. 318]; «Гори ж, истлей на самозданном, / О сердце-Феникс, очаге» [Там же, т. 2, с. 236].

В общую ритуальную символику метафоры саморазрушительной, но необходимой для сферы *sacrum* жертвы вплетаются и образы групповой модернистской идентичности, прежде всего символистской. Сакральным становится эстетическое, а подлинным ритуализованным творчеством – *жизнетворчество* поэта. Античные ритуальные аллюзии (алтарный жертвенный огонь, поддерживаемый жрицами-весталками), до этого уже применявшиеся в русской традиции по отношению к поэту и его творчеству («И плюет на алтарь, где твой огонь горит» [Пушкин, 1985, т. 1, с. 474]; «Потух огонь на алтаре!» [Там же, т. 2, с. 288]), в риторике лидера русского символизма В. Брюсова трансформируются в огромный костер, напоминающий скорее сожжение заживо: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он **алтарный пламень** неугасимым, как огонь Весты, пусть **разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь**. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя» [Брюсов, 1975, с. 99]. Метафора Брюсова стала одной из самых востребованных у целого поколения,

образая дополнительными смыслами, связанными еще и с романтическим культом переживания, а не только жертвенным служением.

В рецензии на «Белую стаю» А. Ахматовой (1918) В. Ходасевич расширяет ее, распространив на «слушателей»: «Человек сгорает в пламени своего переживания», – в данном случае, у Ахматовой, это переживание есть любовь; оно может быть иным, но каково бы ни было по существу, соотношение останется тем же: внутреннее сгорание – и «песня» как его результат. «Священная жертва» его – он сам. Сам над собою заносит он жертвенный нож и знает, что если ему не “гореть”, то и не “петь”. Свою обреченность “гореть” Ахматова, как и всякий поэт, принимает раз и навсегда. В этом отношении первый, сказавший, что поэтом нельзя “сделаться”, не договорил до конца: поэтом нельзя сделаться – и нельзя перестать быть. Кто в этом огне начал гореть – сгорит до конца. <...> слушатель у жертвенного костра моего может и хочет только греться... Пускай тот, кто пошел на звук ее, сам взойдет на тот же костер, на котором горит поэт» [Ходасевич, 2001, с. 189]. К 1910-м годам это становится *locus communis* символистской критики: «Наша поэзия – не только поэзия, но и пророчество; не только созерцание, но и действие. Если уж чем-нибудь жертвовать – а жертвовать надо, двигаясь, стремясь к чему-нибудь, – то мы во всяком случае пожертвуем не жизнью искусству; и если сам поэт – жрец или жертва, то лучше пусть будет жертвою; и если нет огня без пепла, то лучше пусть искусство будет пеплом, а жизнь – огнем» [Мережковский, 1915, с. 34].

Разнообразные авторские метатексты тоже варьируют эту метафору вплоть до начала 1920-х: «“Пепел” – книга самосожжения и смерти: но сама смерть есть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтоб найти их в ближнем.

В “Урне” я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому “я”» [Белый, 1966, с. 545]; «Что впереди? / Покорно стыннуть на книжной полке / Будущего стихолоба / В тисненном медью / Переплётё... / Во имя чьё – на голубом огне стихов / Сгораем мы» [Мариенгоф, 2002, с. 71]; «Я влюблён в мою игру. / Я, играя, сам сгораю, / И безумно умираю, / И умру, совсем умру» [Сологуб, 1975, с. 280].

Распространенность мотива и тропа в поэтическом языке эпохи подтверждается паратекстами модернистской и авангардной поэзии: в 1910 году в «Садке судей» публикуется стихотворение «Самосожжение» Н. Бурлюка, а в 1916 году появляется книга «Самосожжение» Р. Ивнева. В первом воплощен лирический мотив универсального самосожжения: «Зажег костер / И дым усталый / К нему простер / Сухое жало. / Вскипает кровь. / И тела плена Шуршит покров / В огне полена» [Бурлюк Д., Бурлюк Н., 2002, с. 425], а у Ивнева – его метафорика: «Пусть в душе сжигаемой / Имя твое поет» [Ивнев, 1916, с. 3] «И душа, как служанка, пойдет служить, / И будет скитаться по белому свету, / И огненный крест свой носить» [Там же, с. 15]. Даже у «адамиста» М. Зенкевича в «Ящерах» (1912) герой приносит себя в жертву Природе («багряный трон» – это ее признак, символ «дикой порфиры» всей книги): «А все затем, чтоб пламенем священным / Я просветил свой древний, темный дух / И на костре пред Богом сокровенным, / Как царь последний, радостно потух» [Зенкевич, 1994, с. 54].

Очевидная клишированность метафор-символов жертвенного самосожжения привела к поиску других общезначимых символов спасительного движения или обновляющего цикла вне конъюнктурных политических идеологий. Кроме огненного самосожжения-крещения и Феникса оказались востребованы и библейский поиск эпифаний Бога («Огненный столп», 1921) Н. Гумилева и др. В одноименной книге М. Волошина мотив коллективной гибели сопоставлен с символом Неопалимой Купины:

Теория и типология сюжета

Мы погибаем, не умирая,
Дух обнажаем до дна.
Дивное диво! – горит, не сгорая,
Неопалимая Купина!
[Волошин, 1991, с. 139–140].

Позиция над схваткой красных и белых привела Волошина к поиску наиболее значимых для России исторических персонажей и сюжетов, которые можно было истолковать как ключ к настоящему и будущему страны. В аспекте индивидуального акта мученического самоуничтожения-воскресения в книге Волошина по-новому, но в полном соответствии со старообрядческими легендами, изображено сожжение лидера старообрядчества и идеолога самосожжения протопопа Аввакума. Его мученичество будет переосмыслено как добровольный выбор участника мистериального действия, как самосожжение. Поэтическое переложение его жития («Протопоп Аввакум») вобрало в себя поэтическую биографию протопопа как мистического цикла-путешествия с неба на землю, обрамленную мотивами неугасимого космического пламени воплотившегося пророка и его финального восхождения на небо:

И голос был ко мне:
«Ти подобает облачиться в человека
Тлимого,
Плоть воспрять и по земле ходить.
Поди: вочеловечься
И опалай огнем!»
Был же я, как уголь раскаленный,
И вдруг погас,
И черен стал,
И, пеплом собственным одевшись,
Был извержен
В хлябь вешнюю.
<...>
Построен сруб – соломою накладен:
Корабль мой огненный –
На родину мне ехать.
Как стал ногой –
Почуял: вот отчалою!
И ждать не стал –
Сам подпалил свечой.
Святая Троица! Христос мой миленькой!
Обратно к Вам в Иерусалим небесный!
Родясь – погас,
Да снова разгорелся!
[Там же, с. 140–158].

Итак, тропеика самосожжения, реализовавшаяся в основном в лирических произведениях и метатекстах, формируется из разных источников: это и традиция поэтической риторики изображения страсти и творчества, и мифопоэтический образ Феникса, и старообрядческое «огненное крещение», переосмысленные модернистами в духе ритуально-символического «дионисийства» теурга. Образуется своего рода виртуальный ритуал, воображаемая мистерия, где «слово» радикально расходится с «делом», в отличие от подлинного обряда. Закономерно, что самосожжение проецируется на сферу эстетического, обозначая его «крайние» границы и становится средством словесного преодоления «индивидуального», выходом к коллективной общности «мы».

Подобная лирическая тропеика имеет универсальный характер и не привязана к исторической эпохе «гарей», но, как обрядовая, закономерна для предреволюционного и послереволюционного времени «кризиса», который очистительный ритуал должен «снимать». Для эпической мотивики, напротив, характерна сатирико-реалистическая и даже натуралистическая изобразительность, вовлекающая мотивы в конкретную историческую, предметную и природную среду. Самоожжение как сюжетное событие локализовано на северной периферии русского пространства, как правило, оно, в соответствии с историческим контекстом, происходит в эпоху Петра I, для него характерна повторяющаяся система персонажей (офицер, проводник, старец и его ученик) и мотивов (конфликт властей и старообрядцев, упорство конфликтующих сторон, нагота, безумие). В эсхатологическом романе П. Карпова «Пламень» была предпринята первая попытка (весьма спорная с эстетической точки зрения, но закономерная в аспекте «приемов» поэтики) объединить лирическую тропеику и мотивы с некоторыми сильно модифицированными эпическими мотивами.

Список литературы

- Белый А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1966. 656 с.
- Брюсов В. Священная жертва // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6: Статьи и рецензии 1893–1924. «Далекие и близкие». С. 94–100.
- Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. 584 с.
- Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М.: Правда, 1991. 480 с.
- Гершензон М. О. Гольфстрем. М.: Нар. образование, 1996. 128 с.
- Зенкевич М. А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-Пресс, 1994. 688 с.
- Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 432 с.
- Ивнев Р. Самоожжение (Откровение). Пг.: Очарованный странник, 1916. Кн. 1. 16 с.
- Карпов П. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М.: Худож. лит., 1991. 368 с.
- Клюев Н. Избранное. М.: ОГИ, 2009. 592 с.
- Кожевникова Н. А. Тропы и образные ряды в поэтических текстах Пушкина // Рус. язык. 2000. № 21 (237). С. 5–11.
- Куняев С. Николай Клюев. М.: Молодая гвардия, 2014. 647 с.
- Лажечников И. И. Последний Новик. М.: Худож. лит., 1990. 511 с.
- Личутин В. Раскол: Роман: В 3 кн. М.: ИТРК, 2008. Кн. 3: Вознесение. 672 с.
- Мандельштам О. Соч. В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2: Проза. 464 с.
- Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2002. 352 с.
- Мельников-Печерский П. Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1976. Т. 4: В лесах. Кн. 2. 372 с.
- Мережковский Д. С. Некрасов и Тютчев: две тайны русской поэзии. СПб., 1915. 123 с.
- Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2: Христос и Антихрист. II. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). III. Антихрист (Петр и Алексей). 766 с.

Теория и типология сюжета

Пулькин М. В. Самосожжения старообрядцев (середина XVII – XIX в.). М.: Изд-во Ун-та Дмитрия Пожарского, 2013. 334 с.

Пушкин А. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1: Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. 735 с.; Т. 2: Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. 527 с.

Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.

Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1975. 679 с.

Толстой А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 7: Петр Первый. Роман. 864 с.

Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. 736 с.

Ходасевич В. Бесславная слава // Анна Ахматова. Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 188–189.

Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. 800 с.

Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 688 с.

V. V. Maroshi

*Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation*

**THE SET OF MOTIFS AND TROPES
RELATED TO SELF-IMMOLATION IN THE RUSSIAN LITERATURE
OF THE 19TH – FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY**

The set of motives related to self-immolation appeared originally in Russian literature as a result of literary and theological discussions about unique phenomenon which continued from the mid of the 17 century to the first half of 19 century – self-immolations, mass suicides of the part of an old believers, motivated by the hope for salvation from the Antichrist and his servants. A real literary, fictional and narrative set of motifs began in the Russian historical and ethnographic novel of the 19–20 cc. Narration of the self-immolation in Merezhkovsky's novel became the most extensive, detailed and critical in Russian prose. The set of tropes related to self-immolation as a system of metaphors is formed at the beginning of the 20 century under the influence of several factors. The most obvious tradition of images of the passion as fire and even fire death of the soul, rising through the poetry of Russian classicism and romanticism to ancient and biblical examples, as well as the Russian love's magic. The similarity of life and of combustion, of love and fire, of poetry and fire occupied an important place in the poetic rhetoric of Pushkin. However, since the early 1900s, this metaphor received neo-mythological justification in the essays and philosophical lyrics of V. Ivanov as the part of the neo-Dionysian rite which was fused from the aesthetics of Nietzsche and from the ideas of V. Solovyov about theurgical mission of the poet-priest. So the set of metaphors of self-immolation, realized mainly in the lyrical works and modernist metatexts, is formed from different sources: the tradition of the rhetoric image of passion and creativity, mythopoetic image of the Phoenix, and the Russian Old Believers' «baptism of fire», reinterpreted by Russian modernists as rite of sacrifice. Lyrical tropes of self-immolation are universal. Epic motifs, on the contrary, are used in a satirical, realistic and even naturalistic narrative mode in the certain historical period and in the natural environment. Self-immolation as a story is localized on the northern periphery of the Russian space, as a rule, it is in accordance with historical context, takes place in the era of Peter I. It is characterized by recurring system of characters (officer, guide, the elder and his disciple) and motives (conflict of the authorities and Old-Believers, persistence of the both sides of a conflict, nakedness, madness).

Keywords: motif, historical novel, self-immolation, rite, theurgy.

References

- Belyj, A. (1966) Stihotvoreniya i poehmy [Verses and poems]. Leningrad, Sov. pis., 1966. 656 p.
- Bryusov, V. (1975) Svyashchennaya zhertva // Sobr. soch. V 7 t. T. VI. Stat'i i recenzii 1893–1924. «Dalekie i blizkie» [Sacred sacrifice // Collected works: In 7 vols. VI. Articles and reviews 1893–1924. «Far and close»]. Moscow, Hud. lit, 1975. P. 94–100.
- Burlyuk, D., Burlyuk N. (2002) Stihotvoreniya [Verses]. Sankt-Peterburg, Akademicheskij proekt, 2002. 584 p.
- Cvetaeva, M. I. (1990) Stihotvoreniya i poehmy [Verses and poems]. Leningrad, Sov. pisatel', 1990. 800 p.
- Etkind, A. (1998) Hlyst (Sekty, literatura i revolyuciya) [The whip (Sects, literature and revolution)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. 688 p.
- Gershenson, M. O. (1996) Gol'fstrem [The Gulf stream]. Moscow, Nar. obrazovanie, 1996. 128 p.
- Hlebnikov, V. (1986) Tvoreniya [Works]. Moscow, Sov. pisatel', 1986. 736 p.
- Hodasevich, V. (2001) Besslavnaya slava [Inglorious glory] // Anna Ahmatova. Pro et contra. St. Petersburg, RHGI, 2001. P. 188–189.
- Ivanov, V. I. (1995) Stihotvoreniya. Poehmy. Tragediya [Verses. Poems. Tragedy]. T. 1. Sankt Peterburg, Akademicheskij proekt, 1995. 480 p.
- Ivanov, V. I. (1995) Stihotvoreniya. Poehmy. Tragediya [Verses. Poems. Tragedy]. T. 2. St. Petersburg, Akademicheskij proekt, 1995. 432 p.
- Ivnev R. Samosozhzhenie (Otkrovenie) [Self-immolation. (Revelation)]. (1916) Kn. 1. Petrograd, Ocharovannyj strannik, 1916. 16 p.
- Karpov, P. (1991) Plamen'. Russkij kovcheg. Iz glubiny [Flame. Russian ark. From the depths]. Moscow, Hudozh. lit., 1991. 368 p.
- Klyuev, N. (2009) Izbrannoe [Selected Works]. Moscow, OGI, 2009. 592 p.
- Kozhevnikova, N. A. (2000) Tropy i obraznye ryady v poehticheskikh tekstah Pushkina [The tropes and verbal sets at the poetic texts of Pushkin] // Rus. yazyk. 2000. № 21 (237). P. 5–11.
- Kunyaev, S. (2014) Nikolaj Klyuev. Moscow, Molodaya gvardiya, 2014. 647 p.
- Lazhechnikov, I. I. (1990) Poslednij Novik [The Last Novic]. Moscow, Hudozh. lit, 1990. 511 p.
- Lichutin, V. (2008) Raskol. V 3 kn. Kn.III. Voznesenie [Schism. In three vol. Ascension]. Moscow, ITRK, 2008. 672 p.
- Mandel'shtam, O. (1990) Soch. V 2 t. T. 2. Proza [Works. In two vol. Vol. 2. Prose]. Moscow, Hudozh. lit., 1990. 464 p.
- Mariengof, A. (2002) Stihotvoreniya i poehmy [Verses and poems]. St. Petersburg, Akadem. Proekt, 2002. 352 p.
- Mel'nikov-Pecherskij, P. (1976) Sobranie sochinenij v 8 tomah. Tom 4. V leash. Kn. 2. [Collected works in 8 vols. Vol. 4. In the woods. Part 2. Kn. 2]. Moscow, Pravda, 1976. 372 p.
- Merezhkovskij, D. S. (1915) Nekrasov i Tyutchev: dve tajny russkoj poehzii [Nekrasov and Tyutchev: two mysteries of Russian poetry]. St. Petersburg, 1915. 123 p.
- Merezhkovskij, D. S. (1990) Sobr. soch.: V 4 t. M., 1990. T. 2. Hristos i Antihrist. II. Voskresshie bogi (Leonardo da Vinchi). III. Antihrist (Petr i Aleksej) [Coll. works: In 4 vols. Vol. 2. Christ and the Antichrist. II. The resurrected Gods (Leonardo da Vinci). III. The Antichrist (Peter and Alexei)]. Moscow, Pravda, 1990. 766 p.
- Pul'kin, M. V. (2013) Samosozhzheniya staroobryadcev: (seredina XVII–XIX c.) [The self-immolation of the old believers: (middle of the XVII–XIX cent.)]. Moscow, Un-t Dmitriya Pozharskogo, 2013. 334 p.
- Pushkin, A. (1985) Sochineniya. V 3 t. T. 1. Stihotvoreniya; Skazki; Ruslan i Lyudmila: Poehma [Works. In 3 vols. Vol. 1. Poems; Tales; Ruslan and Ludmila: a Poem]. Moscow, Hudozh. lit. 1985. 735 p.
- Pushkin, A. (1985) Sochineniya. V 3 t. T. 2. Poehmy; Evgenij Onegin; Dramaticheskie proizvedeniya [Works. In 3 vol. Vol. 2. Poems; Eugene Onegin; Dramatic works]. Moscow, Hudozh. lit., 1985. 527 p.
- Solov'ev, V. S. (1991) Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika [Philosophy of art and criticism]. Moscow, Iskusstvo, 1991. 701 s.
- Sologub, F. (1975) Stihotvoreniya [Verses]. Leningrad, Sov. pis., 1975. 679 p.

Теория и типология сюжета

Tolstoj, A. N. (1959) *Sobr. soch. v 10 t. T. 7. Petr Pervyj. Roman* [Collected works in 10 vols. Vol. 7. Peter The First. Novel]. Moscow, Gos. izd. hud. lit., 1959. 864 p.

Voloshin, M. (1991) *Stihotvoreniya. Stat'i. Vospominaniya sovremennikov* [Poems. Essays. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Pravda, 1991. 480 p.

Zenkevich, M. A. (1994) *Skazochnaya ehra: Stihotvoreniya. Povest'. Belletristicheskie me-muary* [Fabulous era: Poems. Tale. The fictional memoir]. Moscow, Shkola-Press, 1994. 688 p.

Maroshi Valerij V. – Associate Professor, Doctor of Philology, Professor of the Chair of Russian Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630124, Russian Federation, maroshi@mail.ru)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ СЮЖЕТА

УДК 821.161.1 + 82-1

М. Ф. Климентьева

Гуманитарный лицей города Томска

ПАРОДИЙНЫЕ СЮЖЕТЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. ВЕЛЬТМАНА

В статье М. Ф. Климентьевой (Томск) «Пародийные сюжеты в малой прозе А. Вельтмана» высказана мысль о существовании в рассказах и повестях писателя сюжетных паттернов, имеющих в основном пародийную природу. Творчество Вельтмана, помещенное в контекст произведений, публиковавшихся в повременных изданиях эпохи, показывает некоторые художественные тенденции формирующейся массовой литературы. Термин «массовая литература» может быть паронимически распространен: «срединная литература», «беллетристика», «литература второго-третьего ряда»; общие свойства художественных текстов позволяют увидеть широкое адаптивное поле закономерностей появления сюжетов, образов, мотивов такой литературы. Несмотря на то, что подобного рода литература создается в основном в журналах так называемого «торгового направления», к которому Вельтман не принадлежал, художественные свойства прозы писателя таковы, что их следует рассматривать в связи, в контексте, в общем круге литературы «второго-третьего ряда». Следует учитывать и феномен читателя, подписчика журналов, в которых Вельтман публиковал свои рассказы и повести, его читательский опыт, вкус, потребности, запросы, уровень читательской рецепции, культурной рефлексии, чтобы моделировать образ широкого читателя, «массового читателя» «срединной литературы». Как материал исследования берутся рассказы и повести Вельтмана 1835–1850 годов, а именно: рассказы «Неистовый Роланд» («Провинциальные актеры», 1835), «Ольга» (1837), «Костештские скалы» и «Радой» (1839) и повести «Эротиды», «Аленушка» (1836) и «Не дом, а игрушечка» (1850). Исследование текстов повестей и рассказов Вельтмана с позиций их жанрово-композиционной структуры дает основания полагать, что в малой прозе писателя создаются сюжетные паттерны, схемы-образы текста, имеющие природу пародии. Пародическое освоение сюжетных ходов приводит к созданию в прозе писателя системы прочных культурных предрасположенностей, отработанных в массовой литературе и закрепившихся в сознании массового читателя.

Ключевые слова: теория пародии, сюжетные паттерны, массовая литература.

Александр Фомич Вельтман (1800–1870), литератор второй и третьей трети XIX века, прежде всего известен как автор романа «Странник» (1831), многократно становившегося предметом литературоведческих исследований. Весьма разнообразное творческое наследие Вельтмана, между тем, включает в себя четырнадцать

Климентьева Маргарита Фёдоровна – кандидат филологических наук, учитель литературы Гуманитарного лицея города Томска (пр. Ленина, 53, Томск, 634034, info@tgl.tom.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2017. № 2. С. 73–81.

© М. Ф. Климентьева, 2017

дцать романов, пять из которых циклизированы под общим названием «Приключения, почерпнутые из моря житейского», трилогию о Древней Руси, десять повестей, рассказы, сказки, документальные произведения, четыре пьесы, стихи, написанные с 1825 по 1849 год, включая популярную «Песню разбойников» («Что затуманилась, зоренька ясная»), неоконченную повесть «Эмин» и неоконченную пьесу «Лагерь», семь неопубликованных произведений, в их числе один роман, одна повесть и одна сказка. Помимо прочего, Вельтман оставил около полутора десятков статей критико-аналитического характера, среди них самая известная – статья 1833 года «Песнь ополчению Игоря Святославича, князя Новгород-Северского» («Слово об ополчении Игоря Святославича, князя Новгород-Северского, на половцев в 1185 г.»); Вельтман был одним из переводчиков «Слова о полку Игореве».

В 1826 году служивший в Бессарабии офицер-топограф Александр Вельтман написал статью с характерным названием «Опыт о военной нравственности»; в 1849 году подполковник в отставке Вельтман опубликовал статью «Метеорология в приложении ее к ботанике, земледелию, лесоводству, зоологии, публичным работам, гигиене и медицине» и в том же году уже на посту главного редактора журнала «Москвитянин» статью «О воспитании». С 1852 года и до кончины Вельтман был директором Московской Оружейной палаты, занимался научными изысканиями, например, издал собственный комментарий к Тациту, перевод из «Махабхараты», перевел Яджурведу и «Прорицание в ельвы». Вельтман публиковал работы по русской истории «Достопамятности Московского Кремля» (1843), «Московская Оружейная палата» (1844), проявлял интерес к истории и культуре Древней Индии и Скандинавии, государству готов, походам гуннов и монголов («Исследования о свевах, гуннах и монголах», 1856–1860; «Первобытное верование и буддизм», 1864; «Дон», 1866; «Днепровские пороги по Константину Багрянородному», 1868), исследовал проблемы этногенеза евразийских народов, изучал античные, византийские, арабские, древнеиндийские, средневековые немецкие и скандинавские сочинения. С 1845 года был членом комитета для издания «Древностей Российского государства», которые не только выходили под его редакцией, но он был автором трех научных разделов.

Простое перечисление обильных художественных и научных достижений Вельтмана заставляет предполагать в нем либо энциклопедически образованного с феноменально широкими интересами разносторонне талантливого автора, либо, по язвительной оценке Кирилла Кобрин, «поставщика ее величества русской литературы»:

...этот энтузиаст заполнил дальние погреба родной литературной лавочки разнокалиберными бутылочками с кучерявыми этикетками. Тут и «Странник» в виде дорожного штофа, и подозрительно закапанная реактивами Одоевского «Рукопись Мартына Задеки», и испускающий нестерпимый русский дух «Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного Солнца Владимира», и не отличимая от поддельной «Монастырской избы» «Райна, королева болгарская», и приготовленный по превосходному греческому рецепту г-на Манилова «Александр Филиппович Македонский. Предки Калимероса». Я уже не говорю ни об ароматном ромашковом ликере «Сердце и думка. Приключение», ни о строго научной аптекарской бутылочке с «Древними славянскими именами», ни о бутылированных в экспортную тару «Достопамятностях Московского Кремля»... Лишь энтузиаст, романтик, дилетант мог насотворять такое чудовищное количество абсолютно разных по целям, но совершенно одинаковых по качеству вещей [Кобрин, 1998, с. 176].

Кроме прочего, автор фиксирует «лингвистическое безумие» «энтузиаста, романтика и дилетанта». Полемический задор и бойкость слога исключают исследо-

вательскую позицию и не подразумевают никаких методологических подходов к творчеству Вельтмана вообще. В то время как роман «Странник», вельтмановская фантастика, вообще проза Вельтмана как явление переходной эпохи, человек в художественном мире писателя неоднократно становились предметом пристального внимания исследователей; изучены фантастические повести, жанрово-композиционная структура романов, вообще жанровое многообразие творчества Вельтмана в работах Б. Я. Бухштаба, Ю. В. Манна, В. А. Кошелева, А. В. Чернова, Ю. М. Акутина, О. Н. Щалпегина, Л. И. Крекниной, О. И. Виноградовой, З. С. Ефимовой, Е. А. Балашовой, О. А. Скачковой, А. А. Грачевой, В. И. Калугина, О. В. Христолюбовой, Е. В. Харитоновой; С. А. Ковыршиной изучена метроритмическая организация текста романов писателя. Все без исключения исследователи отмечают наличие внутри сюжетов разножанровых произведений Вельтмана, во-первых, вставных новелл, эпизодов, фрагментов историко-мифологического, фантастического, фольклорного, фольклорно-фантастического характера, во-вторых, фиксируют бытовую, бытописательный повествовательный контекст как неотъемлемую часть вельтмановского нарратива.

Исследование текстов повестей и рассказов Вельтмана с позиций их жанрово-композиционной структуры дает основания полагать, что в малой прозе писателя создаются сюжетные паттерны, схемы-образы текста, имеющие природу пародии. Как материал исследования берутся рассказы и повести 1835–1850 годов, а именно: рассказы «Неистовый Роланд» («Провинциальные актеры», 1835), «Ольга» (1837), «Костештские скалы» и «Радой» (1839) и повести «Эротиды», «Аленушка» (1836) и «Не дом, а игрушечка!» (1850). Все названные произведения написаны в основном в 1830-е годы, опубликованы в различных повременных изданиях эпохи и принадлежат к так называемой массовой литературе. В определении Ю. М. Лотмана, массовая литература «подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. <...> Массовая литература <...> должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы» [1993, с. 382]. По мнению Ю. М. Лотмана, именно массовая литература создает «упрощенную, сведенную к средним нормам картину литературной эпохи, на основании которой легче всего строить средние модели вкуса, читательских представлений и литературных норм» [Там же, с. 383].

Однако массовая литература в 1830-е годы создается, прежде всего, «торговым направлением», ярчайший представитель и идеолог этого направления О. И. Сенковский, признавая за Вельтманом «дарование блестящее, воображение заманчивое, слог щегольской», не принял ни стиля Вельтмана (смесь высокого и низкого, смешного и трагического, стихов и прозы, учености и бытописания), ни его сюжетных паттернов:

...творения его, чем далее шли, тем более являлись неоконченными, части их были тем более разорванными и не соображены одна с другими, мысль была тем более безотчетна, сбивчива, темна. <...>

...мы пришли в дом к молодому расточительному богачу <...> в кабинете сам хозяин: то играет, то поет, то разбирает истертые монеты, на которые истратил кучу денег и которые, между тем, большею частью фальшивы; то лежит он на диване и велит гнать посетителей, то вскакивает, бежит, зовет их снова, и вдруг – Прощайте! Уехал на бал. Нет! Он поехал в учебное собрание. Нет! Он пошел волочиться за актрисой и, не доезжая до ее дома, поскакал за зайцами [Без подписи [Сенковский], 1836, с. 11–12].

В переписке А. С. Пушкина есть единственное высказывание о Вельтмане, точнее о его романе «Странник», в письме к Е. М. Хитрово: «Il y a du vrai talent dans ce bavardage un peu maniéré. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que l'auteur

a déjà 35 ans et que s'est son premier ouvrage» («В этой немного вычурной болтовне чувствуется настоящий талант. Самое замечательное то, что автору уже 35 лет, а это его первое произведение») [Пушкин, 1979, с. 271, 655]. «Болтовня», «вычурность», «заманчивое воображение» отмечены современниками в различной коннотации; для В. Белинского Вельтман «создал себе какой-то особенный, ни для кого не доступный мир; его взгляд и его слог принадлежат только ему одному» [Белинский, 1976, с. 272].

Бурная фантазия Вельтмана, выражающаяся в его «болтовне», проявилась, прежде всего, в романах с их ошеломляющей пестротой, сомнительной исторической достоверностью, сюжетной незавершенностью, смысловой неясностью проблематики. В произведениях малых жанровых форм, например в рассказах и небольших повестях, те же особенности авторского нарратива приобретали характер паттерна, т. е. некоего порядка, благодаря которому читательская рецепция выявляет общие закономерности, существующие в культуре, истории, обществе и природе.

Например, в рассказе «Неистовый Роланд», сюжет которого на четыре года превосходит голевского «Ревизора», осваиваются еще два сюжета: «Неистовый Роланд» Ариосто и «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера. Рухнувший в овраг из брички на крутом спуске провинциальный актер Зарецкий («человек лет тридцати, важной наружности, с пламенными черными глазами, с пылким румянцем на щеках. На нем был синий сюртук; три звезды светились на груди; беспокойство и смущение выражались во всех чертах» [Вельтман, 1979, с. 48]¹; фамилия героя явно отсылает читателя к другому литературному Зарецкому), повредил себе голову и оказался ошибочно принят за генерал-губернатора. Поскольку травмированный актер из прежней своей жизни помнит только про суфлера, который не вовремя подает ему реплики, и произносит исключительно монологи высоких героев, действие развивается как спиральный паттерн и приобретает пародийный трагикомический смысл. Провинциальное общество не опознает театральный текст и принимает монологи Фиеско, Конрада Туринского и имперского барона сначала за гнев генерал-губернатора, а после разоблачения актера за опасные речи бунтовщика: «Говори, каким образом и с какою целью уговорился ты с господином казначеем сыграть роль генерал-губернатора! <...> Должен ли он умирать два раза, два раза переносить томление при смерти! Кто б ты ни был... если это твое мнение, то у тебя сердце людоеда!» (с. 78–79). Таким образом, помешательство актера помещает высокую драму в пародийный социально-сатирический контекст и закольцовывает композицию рассказа сумасшедшим домом:

Но в роли Неистового Роланда он превосходит самого себя; все сумасшедшие, находящиеся с ним в одной камере, забывают свою манию – музыкант перестает перебирать на воздухе клавиши; духовидец забывает ловить за хвост чертиков, которые садятся ему на нос; у поэта выпадает из рук воображаемое перо; оратор не откашливает слова, которое остановилось у него в горле, – и все внимательно, безмолвно, разинув рот, дивятся иступленному искусству Зарецкого (с. 80–81).

В рассказах «Ольга» и «Радой», в повестях «Эротида» и «Аленушка» основу сюжета составляет история любви, в двух последних повестях трагической, в первом рассказе со счастливым финалом, в рассказе «Радой» два драматических любовных сюжета развиваются отдельно друг от друга, но оказываются соединены приемом найденной рукописи. Вельтман пользуется в своей прозе приемами

¹ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

и сюжетными паттернами, уже существующими в литературе. По мнению Ю. Н. Тынянова,

...суть пародии – в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизованный старый прием [Тынянов, 1977, с. 210].

Повторяемость сюжетных ходов в названных произведениях позволяет Вельтману композиционно закрепить свой текст, сделать его фрактальным. К примеру, бедная сирота-воспитанница в рассказе «Ольга» бежит из дома сластолюбивого благодетеля, терпит лишения и моральные страдания, удачно встречается с молодым офицером, сыном своего притеснителя; герой, не имеющий даже имени, спасает героиню от вожделеющего родителя, женится на ней и лишается наследства, однако в развязке выясняется, что он тоже воспитанник:

Ольга, меня хотели лишить отцовского имени! Я его не променял бы никогда на мнимое право владеть чужим богатством и благодарю судьбу, что тайна раскрылась прежде, нежели совершилась несправедливость. Может быть, я уронил бы чужое имя, может быть, чужое наследие жгло бы тайно, мучило мою душу... Может быть, я бы пал под чужой ношей. Нет! – малое свое дороже, вернее незнакомого величия (с. 130).

Вполне сказочный сюжет повести «Радой» о бедной падчерице и ее страданиях (на самом деле законнорожденной дворянке, которую злая мать сделала собственной крепостной) и сентиментальная история любви и женитьбы рассказчика составляют основу житийной истории о преодолении зла добром и верой. В таком случае вставные сюжетные фрагменты – воображаемый рыцарский турнир неподалеку от Гейдельбергского замка, «на берегу быстрого Неккара, впадающего в Рейн, посреди садов, мне слышалась эта песнь минстреля» (с. 151) – состязание менестрелей во славу прекрасной дамы, – и хранящая воспоминание о службе самого Вельтмана в Бессарабии встреча героя с этеристами, Александром Ипси-ланти и Тодором Владимиреско, повествовательными центрами не являются, оказываются на периферии сюжета, однако готовят появление героя, давшего рассказу название-имя – серба Радоя Вранковича – благородного разбойника.

«Страшные» истории о *песчаном*, *красном каменном пане* и привидениях представляются герою повести «Аленушка» пошлыми выдумками, ни в какое сравнение не идущими с драмой обманутой любви и судьбой Елены, ставшей в финале дурочкой Аленушкой. Кольцо с гравированным именем героини, сюжет переодевания, и соответственно, неузнавания, и эксплуатация дуэльной модели в повести «Эротиды» обнажает используемый писателем распространенный прием найденной рукописи: «Воспитание, любовь и время чего не могут сделать из женщины! – отвечал хозяин-повествователь, укладывая свою тетрадку в бюро» (с. 47).

В этой же повести появляется еще один важный элемент пародирования – карточная игра. Прием обнажен буквально прямым цитированием:

– Ва-банк! Дама!
Г...ль взглянул на него и продолжал всматриваться.
– Извольте снять, – произнес наконец он не равнодушно, положив на стол колоду.

Молодой человек снял.

Г...ь берет колоду, обертывает очками сверху, скидывает попарно карты...

– Дама убита! – вскрикивают все понтеры в один голос (с. 37–38).

«Дама Ваша убита» – фраза из «Пиковой дамы», напечатанной в 1834 году во второй книге «Библиотеки для чтения» и перепечатанной в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным». На дуэли между переодетой в мужчину Эротидой и г-ном Г...ь дама была убита и похоронена «собственными руками» убийцы в водах Эдера. «Карты как определенная тема своей социальной функцией и имманентным механизмом накладывали <...> мощные ограничения на поведение и реальных людей, и литературных персонажей, что само введение их в действие делало возможным определенную предсказуемость его дальнейшего развития <...>» [Лотман, 1992, с. 391]. Повторение раз возникших сюжетов и сюжетных ходов в литературе позволяет Ю. М. Лотману утверждать появление культурного «фильтра» как своеобразного кода, шифрующего ситуацию «на выходе», т. е. в последующих произведениях; в этом коде уже скрыта вся сумма возможных сюжетных развитий.

Безусловным подтверждением действия такого пародического кода может служить начало повести «Эротиды», время которой иронически обозначено как «*после-обеда*» – «живой журнал» приятельской беседы. Подводя повествование к чтению рукописи, не то своей, не то найденной, рассказчик перечисляет и иронически характеризует все литературные, околослитературные и научные интересы самого Вельтмана:

В одном углу, с сигаркою в зубах, сидит тучная *статья сельской промышленности и хозяйственной экономики*, под заглавием: *о пользе свеклы и картофеля*. В другом углу, раскинувшись на диване, *философия трактует о различии филологии и философии*; подле *филологическая статья* доказывает, что слово филология составлено из *φίλος* – друг и *λόγος* – слово; что французское слово *filou* – мошенник, обманщик – имеет корнем своим также слово *φίλος*, получившее превратный смысл с тех пор, как люди стали употреблять слово *друг* как лучшее оружие для обмана; и что от слова *λογω* – говорю – происходит русский глагол *лгу*, ибо *говорю* и *лгу* некоторым образом синонимичны.

Тощее *стихотворение*, затаившись украинским вахштафом, ходит Эолом по комнате и ропщет про себя куплеты.

Историческая статья, заложив руки в боковые карманы, излагает свое мнение о хаосе времен и народов; *механика* – о различии стремления к центру и от центра; *метамеханика* – о законах духовных движений в природе; *геология* – о расширении толщи земной; *ботаника* – об общественной и частной жизни растений.

Но частные разговоры сливаются наконец в *смесь*. Внимание общее к слухам, новостям, островам, городским сплетням... Только *критика* сидит надувшись, слушает и прислушивается, смотрит и всматривается, все видит и ненавидит (с. 21–22; здесь и далее полужирный курсив мой. – М. К.).

Завершает эту ироническую характеристику разнообразия интересов «общества средней руки» мужской разговор о женщинах:

Сперва поступила *философическая статья*: *что такое женщина?* потом *механическая*: *о стремлении к сердцу и от сердца*; потом *астрономическая*: *о светилах любви*; потом *агрономическая*: *о возделывании женской души и о причинах неурожая семейственного счастья*; потом начался *критический разбор* женщины во всех отношениях; потом *смесь, рассказы, анекдоты*... (с. 22).

Перевод названий журнальных разделов (например, «Библиотеки для чтения») в иронический план описания интересов общества создает визуальный паттерн своеобразной кристаллической структуры.

Сюжетным центром рассказа «Костештские скалы», имеющего биографическую основу (согласно предположению Ю. М. Акутина, офицер-топограф Светов – это сам Вельтман во время службы в Бессарабии; см.: [Акутин, 1977; 1979]), является легенда о происхождении природной плотины, перегородившей реку Прут:

Так называемые «скалы Костештские» выдаются из крутого берега реки Прута и берега реки Чугура и перелетают зубчатой стеной через реку Прут, которая течет сквозь брешь, пробитую, вероятно, волнами всемирного потопа (с. 196–197).

Все прочие события рассказа: гонка на волах как развлечение скушающих офицеров, ежедневная карточная игра, любовь бессарабской красавицы к главному герою и вытканый ею в подарок ему ковер и неожиданный перевод героя по службе – это предсказуемые элементы кристаллического паттерна, где даже новое назначение героя – часть обыденных обязанностей, резко противопоставленных экзотике легенды, где местность называется не иначе, как Сто могил, Черное море противопоставлено морю Гнилому, а скалы «мошуй зубатый» прогрызает зубами, обтачивая их об оселок.

Особое место в малой прозе Вельтмана занимает повесть «Не дом, а игрушечка!», написанная в 1850 году. В ней автор дает волю своей фантазии и объясняет появление знаменитого домика Нащокина необходимостью жилья для двух старичков домовых; героями повести становятся молодые москвичи – Сашенька и Порфирий, обретающие свое семейное счастье, а также Павел Воинович Нащокин и Пушкин, неожиданно читающий свой «Веселый пир» и «Домового» в гостях у приятеля, и хохочущий по обыкновению своему. Историческая правда Вельтмана занимает мало, гораздо важнее для писателя мельчайшие подробности обстановки нащокинского домика, вполне достоверные в деталях, вплоть до диванных подушек; рояль в седьмую долю, мебель рококо,

...дом на семи четвертях, состоит из великолепного салона и столовой – она же и бильярдная. Салон – пол *парке* (паркетный. – М. К.), обои шелковые, мебель роскошная – люстры, лампы, канделябры, зеркала, картины, рояль, словом, все (с. 364);

...знакомый живописец взялся поставить картинную галерею произведений лучших художников. На ножевой фабрике заказаны были приборы, на полотняной – столовое белье, меднику – посуда для кухни, – словом, все художники и ремесленники, фабриканты и заводчики получили от барина заказы на снаряжение и обстановку богатого боярского дома в седьмую долю против обычной меры (с. 363).

Игрушечный нащокинский домик для двух домовых оказывается связующим звеном для домашнего семейного счастья и согласия героев. Домик-игрушечка и Дом как архетип не противопоставлены, а соединены фантастикой повести в единое целое.

Помимо жанрово-тематического деления малой прозы Вельтмана на три группы, осуществленного Ю. М. Акутиным, «...к первой относятся повести и рассказы, посвященные городской и провинциальной жизни России 1820–1830-х годов. Во вторую входят новеллы, написанные на основе впечатлений, приобретенных во время пребывания в Бессарабии, – они включают определенный документальный материал. Повесть “Радой” объединяет темы обеих групп. Третья группа –

это повести и рассказы на исторические темы» [Акутин, 1979, с. 12], есть основания предполагать разделение прозаических произведений Вельтмана по сюжетным паттернам. Пародическое освоение сюжетных ходов, как представляется, приводит к созданию в прозе писателя поля адаптивного габитуса (в терминологии Пьера Бурдьё), т. е. систему прочных культурных предрасположенностей, отработанных в массовой литературе и закрепившихся в сознании массового читателя. Вельтман в своей творческой практике, по крайней мере в малой прозе, не воспроизводил механически существующие сюжеты, но пародически их осваивал, однако был лишен возможности создать что-либо новое, свое на уровне сюжета.

Список литературы

Акутин Ю. М. Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А. Странник / Изд. подгот. Ю. М. Акутин. М.: Наука, 1977. С. 247–300. (Сер. «Литературные памятники»)

Акутин Ю. М. Проза Александра Вельтмана // Вельтман А. Повести и рассказы. М.: Сов. Россия, 1979. С. 5–20.

[Без подписи [Сенковский О. И.]] [Рец. на кн.:] Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский. Сочинение А. Ф. Вельтмана. Москва, в тип. Степанова, 1836... // Библиотека для чтения: Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. 1836. Т. 16. СПб.: Изд. А. Смирдина; В типографии Эдуарда Праца и К, 1836. Отд. VI [Литературная летопись]. С. 11–17.

Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 1: Статьи, рецензии и заметки. 1834–1836.

Вельтман А. Ф. Повести и рассказы / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Ю. М. Акутина. М.: Сов. Россия, 1979.

Кобрин К. Р. Поставщик ее величества русской литературы // Октябрь. 1998. № 6. С. 175–179.

Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 2. С. 389–415.

Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 380–388.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1979. Т. 10. Письма.

Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.

M. F. Klimentyeva

Tomsk Humanitarian (Classical) Lyceum

PARODIC PLOTS IN THE FLASH FICTION OF A. VELTMAN

It was declared in the report of M. Klimentyeva (Tomsk) «Parodic plots in the flash fiction of A. Veltman» that some narrative patterns exist in the short novels and novellas of Veltman, and mostly these patterns are naturally parodic. In the context of the works, published in the regular editions of that time, the creations of Veltman show some artistic tendencies of the formation of popular literature. The term «popular literature» can be paronomically expanded: «fiction», «media literature», «belles letters», «literature of the second and third rows». The common characteristics of literary texts give the opportunity to see a wide adaptive range of trends representing the apparition of plots, figures and motifs in this type of literature. Despite the fact that this sort of

literature can be found mostly in the magazines that are «commercially oriented», and Veltman did not belong to this movement, the artistic features of Veltman's works tend to be examined in general, in the relation and the context of literature «of the second and third rows». Besides, consideration must be given to the phenomenon of the reader, of the subscriber of those magazines, where Veltman's short novels and novellas used to be published. Account must be taken of the reader's experience, taste in literature, their necessities along with their requirements, the level of the reader's reception and their cultural introspection. In such a manner the representation of an average, «general» reader of «media literature» was cultivated. The material for the research is represented by short novels and novellas of Veltman of 1835–1850, in particular: short novels «Neistovyy Roland» («Roland the furious»; «Provintsial'nye aktery» («Provincial actors»), 1835), «Olga (1837)», «Kosteshskie skaly» («The rocks of Kosteshti», 1839), «Radoy» (1839). Novellas: «Erotida», «Alenushka» (1836) and «Ne dom, a igrushechka» («Not a house, but a toy», 1850). From the perspective of the genre and compositional structure the analysis of the texts of Veltman's works suggests that some narrative patterns, schemes and figures of the text, which are parodic by nature, were created in the author's flash fiction. Parodistic assimilation of plot devices leads to the creation in the writer's prose of the system of tenacious cultural proclivities, which were proven in the popular literature and fixed in the mind of a general reader.

Keywords: theory of parody, narrative patterns, popular literature.

References

- [Bez podpisi [Senkovskij O. I.]] [Rec. na:] Predki Kalimerosa. Aleksandr Filippovich Makedonskij. Sochinenie A. F. Vel'tmana. Moskva, v tip. Stepanova, 1836... [The literary chronicle. The ancestors of Kalimeros. Aleksandr Filippovich Makedonskij. The work of A. Veltman]. In: Biblioteka dlja chtenija: Zhurnal slovesnosti, nauk, hudozhestv, promyshlennosti, novostej i mod. 1836. T. 16 [«Library for reading» magazine, Vol. 16]. St. Petersburg, Izd. A. Smirdina; V tipografii Eduarda Praca i K., 1836. Otd. VI [Literaturnaja letopis'], pp. 11–17.
- Akutin Ju. M. Aleksandr Vel'tman i ego roman «Strannik» [Alexander Veltman and his novel «The wanderer»]. In: Vel'tman A. Strannik. Izd. podgot. Ju. M. Akutin. Moscow, Nauka, 1977 (Ser. «Literaturnye pamjatniki»), pp. 247–300.
- Akutin Ju. M. Proza Aleksandra Vel'tmana [Alexander Veltman's prose]. In: Vel'tman A. Povesti i rasskazy. Moscow, Sovetskaja Rossija, 1979, pp. 5–20.
- Belinskij V. G. Sobr. soch.: V 9 t. T. 1. Stat'i, recenzii i zametki. 1834–1836 [Collected edition in 9 vols. Vol. 1. Articles, reviews and notes (1834–1836)]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1976.
- Kobrin K. R. Postavshhik ee velichestva russkoj literatury [The provider of Her Majesty Russian Literature]. In: Oktjabr', 1998, No. 6, pp. 175–179.
- Lotman Ju. M. «Pikovaja dama» i tema kart i kartochnoj igry v russkoj literature nachala XIX veka [«The queen of spades» and the plot of cards and card games in Russian literature at the beginning of the 19th century]. In: Lotman Ju. M. Izbrannye stat'i: V 3 t. T. 2. Tallinn, Aleksandra, 1992, pp. 389–415.
- Lotman Ju. M. Massovaja literatura kak istoriko-kul'turnaja problema [Popular literature as historic and cultural problem]. In: Lotman Ju. M. Izbrannye stat'i: V 3 t. T. 3. Tallinn, Aleksandra, 1993, pp. 380–388.
- Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: V 10 t. [The full collected edition in 10 vols.]. T. 10 [Vol. 10]. Pis'ma. Moscow, Nauka, 1979.
- Tynjanov Ju. N. Dostoevskij i Gogol' (K teorii parodii) [Dostoevskij and Gogol (To the theory of parody)]. In: Tynjanov Ju. N. Pojetika. Istorija literatury. Kino. Moscow, Nauka, 1977, pp. 198–226.
- Vel'tman A. F. Povesti i rasskazy [Short novels and novellas by Alexander Veltman]. Podgot. teksta, vstup st. i primech. Ju. M. Akutina. Moscow, Sovetskaja Rossija, 1979.

Klimentyeva Margarita F. – PhD in Philology, Teacher of Literature, Tomsk Humanities Lyceum (53 Lenin Ave., Tomsk, 634034, Russian Federation, info@tgl.tom.ru)

А. Е. Козлов

*Новосибирский государственный
педагогический университет*

**«АХШАРУМОВСКИЕ ВАРИАЦИИ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
«В МРАЧНОМ ЗАМКЕ НАБОКОВА» ***

В заключительной статье исследовательского цикла «Ахшарумовские вариации» в русской литературе» в гипотетическое поле вводится соотношение двух отстоящих по времени и литературному статусу фигур. Рассматриваются «имплицитные» и «эксплицитные» связи, объединяющие истории двух семейств – Набоковых и Ахшарумовых. Дмитрий Ахшарумов – фурьерист и социалист 40-х годов – был осужден по делу петрашевцев, в то время как его брат – критик и писатель Николай Ахшарумов, не участвуя в политической борьбе своего времени, был очевидцем и свидетелем происходящих событий.

Статья строится на гипотезе, предполагающей включение некоторых биографических обстоятельств семьи Ахшарумовых в эстетическое сознание Владимира Набокова. Рассматривая сюжетные вариации через «историю приема» (в частности, «присвоение героя» и «металепсис»), мы приходим к выводу об очевидных тождествах в маргинальной для своего времени эстетике беллетриста Ахшарумова и поэтике Набокова.

В завершение статьи подводится предварительный итог изучения ахшарумовских вариаций.

Ключевые слова: ахшарумовские вариации, фабула и сюжет, классика и беллетристика, вторичность и альтернативность, русская литература XIX века, Набоков.

И в эту минуту вдруг шум, беготня со звоном ключей, и окруженный своею свитою, как привидение, стал перед нами Набоков.

Д. Д. Ахшарумов. «Из моих воспоминаний»

Предметом рассмотрения настоящей статьи являются отстоящие друг от друга не только по времени, но и по значению в истории культуры фигуры: писатель

* Заключительная статья в цикле исследований имплицитных связей между мотивами, сюжетами и характерами прозы Николая Ахшарумова и поля классической русской литературы второй половины XIX века (см. также: *Козлов А. Е. «Ахшарумовские вариации» в русской литературе: история войны 1812-го года // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 58–65; Козлов А. Е. «Ахшарумовские вариации» в русской литературе: Лазарь, выйди вон // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 1. С. 150–160.*

Козлов Алексей Евгеньевич – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, alexey-kozlof@rambler.ru)

и критик Николай Ахшарумов (практически забытый, наряду со всей редакцией журнала «Всемирный труд», в свое время популярными и востребованными массовым читателем беллетристами), его брат, писатель и доктор медицины, Д. Д. Ахшарумов и В. В. Набоков, чьи произведения занимают значительное место не только в современном элитарном, но и массовом сознании. Соположение таких фигур представляет с точки зрения классической истории литературы явный диссонанс, который преодолевается, если вслед за формалистами рассматривать эту историю в отрыве от аксиологии «...как историю развития художественного приема» [Шкловский, 1989, с. 54]. Такое рассмотрение подразумевает восстановление часто не очевидных диахронических связей и позволяет установить возможные варианты опосредованного влияния, в котором не последнюю роль играют биографический контекст и, в частности, история семьи.

* * *

В 1905 г. на волне изданий мемуаров «первых русских социалистов» выходит одно из наиболее подробных сочинений-исповедей участника кружка М. В. Буташевича-Петрашевского – Д. Д. Ахшарумова. Автор сочинения – бывший фурьерист и востоковед, врач, достигший после выхода из арестантских херсонских рот степени доктора медицины, – посвятил свои воспоминания заключению, судебному процессу, гражданской казни и ссылке. Описывая пережитое с медицинской точностью, постоянно меняя оптику, переходя от объективного позитивистского исследования к тончайшим экзистенциальным переживаниям, Д. Д. Ахшарумов после Ф. М. Достоевского¹ стигматизировал еще одну страницу опыта петрашевцев – опыта одиночного заключения. Вместо ключевого для авторского самосознания Достоевского движения от «мы» к «я», от «другого» к «другому другого» Ахшарумов утверждал некоторую общую идентичность *петрашевца*, воплотив ее в своих мемуарах.

В то же время фабула самого дела, ставшая более отчетливой после смерти большинства его участников, показана Ахшарумовым беспристрастно. Мемуарист осознавал свою ответственность за совершенные поступки – он не только произносил речи на обеде в честь Фурье, но и дал подробные признательные показания – таким образом, текст его воспоминаний глубоко исповедален. Три речевые маски, три авторские фигуры, в равной мере заявляющие о себе на страницах воспоминаний: *социалист, писатель и врач*, – постоянно изменяют оптику, позволяя осмыслить пережитое непосредственно и опосредованно – на значительной дистанции.

Важную роль в мемуарах Ахшарумова играют действующие лица политической драмы, среди которых Л. В. Дубельт, И. Я. Ростовцев, И. П. Липранди, довольно важное место занимает и комендант Петропавловской крепости, ставший председателем следственной комиссии по делу петрашевцев, генерал И. А. Набоков.

В воспоминаниях Д. Д. Ахшарумова генерал Набоков упоминается с симпатией и сочувствием: «...комендант Набоков посещал иногда наши кельи, желая удостовериться лично в нашем благополучном проживании в командуемой им крепости и показать тем свою заботливость о нас»². Вероятно, пристальное внимание к фигуре И. А. Набокова и попытка объективного осмысления его деятельности могли стать одной из причин того, что книга хранилась в личной библиотеке депутата первой Государственной Думы, одного из лидеров конституционно-демо-

¹ В приговоре петрашевцев фамилии Достоевский и Ахшарумов соседствуют.

² *Ахшарумов Д. Д.* Из моих воспоминаний. СПб., 1905. С. 51.

кратической партии, племянника И. А. Набокова – В. Д. Набокова³. Логично предположить, что, дорожа историей своей фамилии, В. В. Набоков также обращался к этой книге, что могло «по касательной» привести его к произведениям брата Дмитрия Ахшарумова – Николая. О нем мемуаристы единогласно отзываются как о фигуре, не ангажированной политическими программами: «философ и писатель, идеалист сороковых годов в лучшем смысле слова, литератор *rig sang*, которому интересы истины всего дороже, для которого слова “красота” и “идеал” не звук пустой»⁴. Как мы показали ранее [Козлов, 2015], негативная литературная репутация Н. Ахшарумова определилась еще при его жизни: автора часто обвиняли в эпигонстве и несамостоятельности, его романы называли надуманными, а героев – ходульными. В биографическом очерке, близком к жанру некролога, Вл. Сорокин писал: «На долю скончавшегося 18-го августа 1893 года <...> выпало со стороны литературного мира гораздо менее внимания и справедливой оценки, чем эта деятельность в действительности заслуживала, если к ней присмотреться поближе»⁵.

Кажется закономерным, что ни в романах, ни в публицистике Владимира Набокова Николай Ахшарумов не упоминается; логично предположить, что, если Набоков и знал о существовании этого писателя, он посчитал за благо о нем не писать. Такой прием умолчания являлся констатацией литературной смерти. Очевидно, что в отличие от того же Чернышевского, униженного, но не исключенного из большой истории литературы, играющего, скорее, страдательную роль в романистике Сирина [Долинин, 2004], Ахшарумов со своей репутацией посредственного эпигона не мог сколько-нибудь удовлетворять литературному вкусу Набокова. Кроме того, после ухода из жизни сначала Николая, а потом Дмитрия, произошло малообъяснимое наложение или «стяжение имен» двух братьев, чьи жизненные пути *post mortem* стали восприниматься как единое целое. Например, В. Б. Шкловский писал: «Когда-то петрашевец Ахшарумов, которого Добролюбов считал соперником Достоевского, когда-то Ахшарумов написал роман “Натурщица”» [Шкловский, 1983, с. 250]. Если в первой части фразы речь идет об авторе «Воспоминаний» (названных в републикации «Записками петрашевца»), то во второй разбирается творчество Николая Ахшарумова.

Если предположить, что Набоков, как и Шкловский, мог воспринимать Ахшарумовых как одну фигуру, то становится очевидным, что возможной причиной умолчания могли быть как посредственное качество произведений Николая Ахшарумова, так и его ложная репутация социалиста и петрашевца.

Однако, обращаясь к истории приема, можно констатировать, что завязь многих исключительно авторских решений, определяющих уникальность поэтики Набокова, парадоксально образовалась во второстепенной русской литературе и, в частности, произведениях Н. Д. Ахшарумова.

«Игрок» vs «Защита Лужина». Повесть «Игрок» представляет собой постро-мантическое произведение, сюжет которого основан на многочисленных отсылках к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Главный герой Гейнрих Миллер (контраминация Германна и Генриха Гейне) вследствие очередного проигрыша становится мономаном, в сознание которого вторгается иной, шахматный мир, заменяющий действительность. Вдыхая пары опиума, Гейнрих становится участником шахматных поединков, играя в них роль автора и героя: «Он быстро осмотрел пози-

³ Книга обретается в личной библиотеке В. Д. Набокова (шкаф XVI, № 3521).

⁴ Венгеров С. А. Критико-биографический словарь. СПб., 1889. Т. 1. С. 989.

⁵ Сорокин В. Биографический очерк // Сочинения Н. Д. Ахшарумова. Библиотека Север. СПб.: Изд-во Е. Евдокимова, 1894. Т. 1. С. IV. См. также: Быков П. В. Ахшарумов Николай Дмитриевич [Некролог] // Нива. 1893. № 37. С. 833.

цию и, заметив, что дивизион неприятельской кавалерии пробирается ему в обход, собиравшись уже сделать шаг направо, как вдруг чья-то невидимая рука предупредила его желание, и, ловко ухватив за голову, проворно его переставила»⁶. Таким образом, оказавшись в фикциональном мире, буквально иссеченном границами различной плотности, Миллер занимает лиминальное, заведомо ложное положение относительно иных граней реальности. Неслучайно значительное место в романе отведено описанию санскритского кодекса, регулирующего отношения игроков в эмпирической и игровой (шахматной) действительности: «Истинный любитель шахматной игры, садясь за шахматную доску, должен забыть все мелкие интересы, всю пёструю обстановку личной жизни и, создав себе чисто отвлеченный, чисто разумный мир деятельности, независимый от внешнего случая, в нём искать единственного высокого наслаждения <...> Всякое подчинение этой игры каким бы то ни было побочным самолюбивым мстительным или корыстолюбивым видам есть рабство, унижительное для её высокого смысла и гибельное для её чистого постепенного развития...»⁷.

Став самым успешным игроком Германии, Миллер становится свидетелем и обвиняемым на «им же созданном суде». Показательно, что в защитной речи Миллер утверждает, что окончательно не уверен в фактичности шахматного мира, предполагая, что и кодекс, и поведение населяющих видимый мир фигур – плод его расстроенного воображения.

Логично предположить, что шахматная игра имеет в произведении дискурсивный смысл и представляет метафору творчества. В этом контексте финальное отречение Гейнриха от шахмат, сожжение его неопубликованного трактата и превращение расчетливого бюргера в бескорыстного гения Игры демонстрирует не менее важную границу, осмысление которой становится особо значимым в критике и беллетристике Ахшарумова 60-х годов.

Разумеется, несмотря на свою любовь к шахматам и собственному пониманию поэзии шахмат, Ахшарумов воспроизвел в повести внешнюю сторону игры; в то время как развитие сюжета чуждо шахматной логики. Однако уже здесь классический романтический прием, открывающий двоимирие (точнее, многомирие) произведения, буквально «расшатывает» привычную границу, отделяющую фикциональный мир от эмпирического. Фабула произведения обнаруживает ряд очевидных корреляций с набоковским романом «Защита Лужина» [Карпов, 2002], при этом особенно любопытной кажется общая семантика мотива: и у Ахшарумова, и у Набокова шахматный мир – это дискурсивная метафора, посредством которой преодолевается вульгарный психологизм реалистической эстетики [Лаврова, 2016].

«Натурщица» vs «Набор». В этом отношении показательной становится повесть «Натурщица», в которой автор делает шаг от эстетики игры к эстетике художественного слова⁸. Как и в «Игроке», основная эстетическая задача произведения заключается в утверждении альтернативного по своей фикциональности мира и присвоении героев из внеположенной тексту действительности.

Изначально не очевидная коллизия взаимоотношений автора и героя является сюжетообразующей: юридическая фикция, по авторскому определению, становится следствием всеобщей фикциональности художественного текста. Подобное измерение меняет расстановку сил: дневник, с которым знакомится читатель, становится дневником женщины, буквально изъятый из эмпирической действитель-

⁶ Ахшарумов Н. Д. Игрок // Отечественные записки. 1858. № 11. С. 55.

⁷ Там же. № 12. С. 513.

⁸ Этот способ мышления, вообще органичный для Ахшарумова, эксплицирован в названии первой части романа «Мудреное дело»: «Между словом и делом».

ности и вследствие этого ставшей героиней романа. Ахшарумов практически доводит до абсурда основной принцип натуральной эстетики и реальной критики и в то же время демонстрирует условность тождества между фикциональной и реальной жизнью.

Бедная чиновница, вдова Елена Григорьевна Алищева излагает свои переживания в дневнике: «Одним росчерком вашего пера вы можете меня вычеркнуть из числа существующих, одним почерком сделать несчастнейшею из женщин»⁹. На протяжении повести Ахшарумов развивает мотив этической ответственности автора перед своими героями. Существовая на ином содержательном уровне, персонажи не могут опротестовать решения автора, безоговорочно покоряясь им и реализуя их в своей жизни. В отличие от повести «Игрок», где многочисленные границы фактически отменяли иерархию, а герой мог свободно перемещаться от инстанции автора к инстанции героя, в «Натурщице» эта, по выражению повествователя, «мифологическая конструкция» утрачивает свою равновесность, определяя сильную позицию автора.

Тем не менее Ахшарумов демонстрирует попытку такого нарушения и «бунта» героя. Подобно Миллеру, призвавшему себя силой своего воображения на суд справедливости, Алищева инспирирует судебный процесс, направленный против Фёдора Чуйкина – автора, нажившего значительное состояние на издании книг о жизни Алищевой. Судебный процесс начинается со слов, утверждающих фактичность героя в противовес условности художественного мира: «Я думаю, всякий из вас согласится, что не будь госпожи Алищевой здесь перед вами и, стало быть, вне романа, не существой она независимо от фантазии автора, написавшего этот роман, не было бы и иска, потому что вымышленное лицо не может действовать иначе, как в границах вымысла, которые явно не могут вместить протеста против самих себя»¹⁰. Выслушав приговор, Чуйкин парирует: «Замысловатый ваш приговор имеет один грешок. Желательно знать: на каком основании вы, председатель суда, вовсе несуществующего в действительности и составляющего у нас какую-то юридическую мистерию, присваиваете себе власть судить представителей нашей литературы... Вы угрожаете выгнать меня из сферы действительной жизни? Ха! Ха! Ха! Влезьте-ка сами в нее сперва, в эту сферу, а потом уже выгоняйте оттуда других!»¹¹.

Таким образом, оба произведения Ахшарумова объединены сходным приемом, который справедливо именовать *присвоением героя* [Бахтин, 2000]. Ахшарумов буквально реализует формулу, несколько позже данную в «Подростке» Достоевского: его герои не только переходят «...из мечтательной формы романа в рассудочную форму действительности»¹², но и, напротив, осознавая мнимость действительности, полностью подчиняются художественной условности. Кроме своих экспериментальных произведений Ахшарумов осуществляет сходный принцип в детективном романе «Концы в воду» и в авантюрном романе «Мудрёное дело». Знакомство с героями здесь, как и в «Натурщице», начинается с дневниковых записей: так утверждается фактичность слова, предшествующего событию. Наиболее ярко это реализовано в романе «Мудрёное дело». Закончив чтение повести «Гувернантка», герой рассуждает: «Эта Рулева у меня из головы не выходит. Всю ночь видел ее во сне, и – странная вещь! Каждый раз в тесной связи с романом Марьи Петровны! При этом фигурка ее героини, Нади, то совершенно

⁹ Ахшарумов Н. Д. Натурщица // Отечественные записки. 1866. № 7. С. 108.

¹⁰ Ахшарумов Н. Д. Натурщица // Отечественные записки. 1866. № 7. С. 200.

¹¹ Там же. С. 204.

¹² Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1990. Т. 8. С. 221.

сливалась с лицом моей новой знакомой, то отделялась в виде особого экземпляра или какого-то двойника, материально-самостоятельного, во всём остальном тождественного»¹³. Несмотря на то, что сюжет романа «реалистичен», в этом и подобных описаниях можно видеть очевидные отсылки к «Игроку» (появление чёрной королевы), «Двойнику» (распадение сознания героя) и «Натурщице» (тотальная фикциональность, побеждающая эмпирику).

При оригинальности такого художественного эксперимента и самого приема, в котором можно видеть завязь металеписа, можно констатировать, что писателю не хватило не только мастерства на уровне общей стилистики художественного текста, но и осознания тех основ модернистской поэтики, которые окончательно сложились только к концу XIX века. Сам беллетрист не обладал сколько-нибудь законченной эстетической концепцией, для создания самостоятельной – его писательской интуиции оказалось недостаточно. Именно поэтому его произведения не вошли в большую историю литературы, а герои, при всей преднамеренности такого решения, считались ходульными, сюжеты, в оценке критики, – неправдоподобными, занимательными, сказочными.

Однако, следуя формалистской логике, можно констатировать, что сами приемы, используемые Ахшарумовым, показали свою жизнеспособность в модернистской парадигме. Большинство из них, взятых на ином стилистическом и семантическом уровне, находят мастерское воплощение и в прозе В. Набокова, заставляя вспомнить фабулы рассказов из цикла «Весна в Фиальте» и его метароманы, в частности роман «Дар».

Таким образом, говоря об «Ахшарумове в замке Набокова», мы имеем в виду не только узника Алексеевского равелина, оказавшегося во власти генерала И. А. Набокова, но и скромного чиновника канцелярии военного министерства, чьи сюжеты могли найти отражение в бесконечно разнообразном лабиринте индивидуально-авторской творческой системы В. В. Набокова. Безусловно, это дает новые основания для интерпретации сюжета романа «Приглашение на казнь», где наряду с авторским текстом Достоевского ключевую роль начинают играть мемуары петрашевцев и беллетристика этого условно выделяемого политического круга¹⁴. Как пишет по этому поводу С. Ф. Кузьмина, «воссозданная в романе Набокова публичная казнь (подготовка к ней, переживания героя в момент ее ожидания, пробуждение души, обретение нового, высшего смысла жизни в тот самый момент, когда она должна по чужой воле прерваться) указывают на гражданскую казнь самого Достоевского, к которой был причастен (вот парадокс истории русской литературы!) брат прадеда В. Набокова генерал И. А. Набоков» [Кузьмина, 2003]. Во многом соглашаясь с выводами исследователя, мы, тем не менее, полагаем не совсем справедливым суживать поле интерпретации исключительно фи-

¹³ Ахшарумов Н. Д. Мудрёное дело. Из летописей русской словесности. Роман: В 3 ч. СПб., 1864. С. 217. Эта идея обретает характер художественной формулы в литературе XX века. См. у Г. Гессе: «...казалось, через какое-то время мое изображение полностью перетечёт в его и останется только одно. Ему суждено было расти, мне – умяться <...> вымышленные фигуры оказываются живее и реальнее своих творцов» (Гессе Г. Путешествие к земле Востока / Пер. с нем. Е. Шукшиной. М., 2010). Свое преломление она получает и в поэтике русского модернизма (Л. Добычин, К. Вагинов, М. Булгаков и др.).

¹⁴ Мы полагаем, что в ткань набоковского романа вплетены мемуарные свидетельства следующих участников кружка М. В. Буташевича-Петрашевского: Ф. Н. Львов, А. И. Пальм, И. Л. Ястржембский. Центральное, образующее место занимают воспоминания Ф. М. Достоевского, Д. Д. Ахшарумова и, наконец, самого М. В. Буташевича-Петрашевского. К последнему источнику восходит, в частности, мотив маскарада и переодевания, имеющий, как нам кажется, не карнавальный, а психиатрический смысл [Радько, 2005; Таганова, 2007].

гурой Ф. М. Достоевского. Как было показано выше, в ассоциативно-эстетическое поле романа входят не только художественные тексты, создающие нарочито ложные проекции на биографию писателя, но и периферийные контексты, в том числе связанные с представленным выше сюжетом.

* * *

Сказанное позволяет сформулировать несколько предварительных выводов.

1. История семьи становится неотъемлемой частью истории литературы. Особую роль в этой истории играет так называемая «семиотика ошибки» [Меднис, 2011], связанная с наложением отстоящих друг от друга фигур и впоследствии определяющая завязь новых сюжетов. Возникающее ономастическое стяжение демонстрирует влияние на сюжет факторов из внеположенной ему реальности.

2. «Погрешности» литературной репутации, обнаруживаемые при диахроническом анализе (т. е. при изучении истории приема), определяют суггестивное (не интертекстуальное) поле вариаций, имеющих как ретроспективный (И. А. Набоков и Д. И. Ахшарумов), так и проспективный (В. В. Набоков и Н. Д. Ахшарумов) смысл.

3. Несмотря на некоторую общность литературной карьеры (оба писателя осознавали свою принадлежность к дворянскому роду, оба были демонстративно внепартийны, оба были свидетелями социально-политической катастрофы, затронувшей их семьи, оба искали альтернативные пути в художественной прозе своего времени, не ограничивая свой кругозор существующими концепциями, оба создавали романы-палимпсесты (или метароманы), оба – шахматисты и авторы шахматных задач), литературная судьба и литературная репутация Н. Д. Ахшарумова и В. В. Набокова различны. Несвоевременность предлагаемых приемов определила эпигонский статус беллетриста XIX века, в то время как эксперименты Набокова и на уровне эстетики, и на уровне обслуживающей ее стилистики составили ему посмертную славу.

Любые аргументы в пользу изложенной в этой статье гипотезы, существующей между каламбуром и концепцией, дают не только важный комментарий к основательно фундированным текстам Набокова, но и изменяют исследовательскую оптику в отношении забытого, но необычного писателя – Николая Дмитриевича Ахшарумова, чье творчество, по всей видимости, переживает сегодня в литературоведении ренессанс¹⁵.

Список литературы

Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Academia, 2000. 300 с.

Володина Н. В. Н. Д. Ахшарумов как литературный критик: методологический аспект // Череповецкие научные чтения – 2016: Материалы Всерос. науч.-практ. конф.: В 3 ч. Череповец, 2017. Ч. 1. С. 23–24.

Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004.

¹⁵ Актуализация имени Ахшарумова в современном отечественном литературоведении в первую очередь связана с исследовательским проектом группы ученых из Череповецкого государственного университета «Неисследованные “имена” в русском литературном процессе второй половины XIX века: Н. Д. Ахшарумов как прозаик и литературный критик» [Володина, 2016; Лаврова, 2015].

Карпов Н. А. Творчество В. В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002.

Козлов А. Е. К вопросу о литературной репутации Н. Д. Ахшарумова // Сибирский филологический журнал. 2015. № 1. С. 30–35.

Кузьмина С. Ф. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»: традиция – палимпсест – поэтика // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Минск: Изд-во БГУ, 2003. Вып. 2. С. 117–139.

Лаврова С. Ю. Языковая личность Н. Д. Ахшарумова в семиотическом пространстве русской литературы второй половины XIX века (к постановке проблемы) // Вестн. Череповец. гос. ун-та. 2015. № 4. С. 100–107.

Лаврова С. Ю. Метафора шахматной игры как знаковый компонент фантазийного дискурса (на материале романа Н. Д. Ахшарумова «Игрок») // Вестн. Череповец. гос. ун-та. 2016. № 5 (74). С. 89–92.

Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М., 2011.

Радько Е. В. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»: поэтика мнимости. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

Таганова Н. Л. В. В. Набоков и русская литература XIX века: мотив казни: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2007.

Шкловский В. Б. О прозе. М., 1989.

Шкловский В. Б. Гамбургский счёт. СПб., 1983.

A. E. Kozlov

Novosibirsk State Pedagogical University

**«AKSHARUMOV VARIATIONS» IN RUSSIAN LITERATURE:
IN THE GRIM CASTLE OF NABOKOV**

In the final article of the research cycle «Aksharumov's Variations» in Russian Literature a hypothetical field is introduced the ratio of two figures. «Implicative» and «explicative» links, that unite the histories of two families (Nabokov and Aksharumov) – are considered. Dmitry Aksharumov is Fourierist and Socialist of the 1840s, he was convicted in the case of Petrashevtsy. His brother was critic and writer Nikolai Aksharumov, not participating in the political struggle of his time, was an eyewitness and witness of events.

The article is based on a hypothesis involving the inclusion of certain biographical circumstances of the Aksharumovs family in the aesthetic consciousness of Vladimir Nabokov. Considering the plot variations through the «history of reception» (in particular, «appropriation of the hero» and «metalepsis»), we come to the conclusion about the obvious identities in the marginal aesthetics of the fiction writer Aksharumov and the poetics of Nabokov.

At the end of the article, a preliminary summary of the study of the Aksharumov's variations is presented.

1. The history of the family becomes an integral part of the history of literature. A special role in this story is played by so-called «semiotics of error», associated with the imposition of spaced apart figures and subsequently determines the new plots. The arising onomastic contraction demonstrates the influence on the plot of factors from the reality that is outside of it.

2. The «infelicities» of the literary reputation, found during diachronic analysis (that is, when studying the reception history), determine the suggestive (not intertextual) field of variations that have both a retrospective (Ivan Nabokov and Dmitry Aksharumov), both And a prospective meaning (Vladimir Nabokov and Nicolay Aksharumov).

3. Despite some commonality of the literary career (both writers were aware of their belonging to the nobility family, both were demonstratively non-partisan, both were witnesses to the socio-political catastrophe affecting their families, both sought alternative ways in the artistic prose of their time, without limiting their horizons to existing ones Concepts, both created novels-

palimpsests (or metamorphoses), both chess players and authors of chess problems), literary destiny and literary reputation of N. D. Akhsharumov and V. V. Nabokov are different. The untimely nature of the proposed methods determined the epigone status of the writer of the nineteenth century, while Nabokov's experiments both at the level of the aesthetic conception and at the level of stylistics made him posthumous fame. That's why Nicolay Aksharumov isn't «Nabokov of 19th century».

Keywords: Aksharumov's variation plot and storyline, fiction, secondary and alternative, Russian literature of the 19th century, Nabokov.

References

- Bakhtin M. M. *Avtor i geroy. K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero in Aesthetic Activity]. St. Petersburg, 2000.
- Dolinin A. *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina: Raboty o Nabokove* [The True Life of Sirin: Works about Nabokov]. St. Petersburg, 2004.
- Karpov N. A. *Tvorchestvo V. V. Nabokova i traditsii literatury romanticheskoy epokhi* ("Zashchita Luzhina", "Priglasenie na kazn'") [Nabokov and the romantic tradition of literature ("Protection of the Luzhin", "Invitation to the execution")]. St. Petersburg, 2002.
- Kozlov A. E. *K voprosu o literaturnoy reputatsii N.D. Akhsharumova* [On Nikolay Aksharumov's literature reputation]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*. 2015. No. 1.
- Kuz'mina S. F. *Roman V. Nabokova «Priglasenie na kazn'»: traditsiya – palimpsest – poetika* [Nabokov's "Invitation to be executed": tradition – palimpsest – poetics]. *Nauchnye trudy kafedry russkoy literatury BGU. Vyp. II. Minsk*, 2003.
- Lavrova S. Yu. *Metafora shakhmatnoy igry kak znakovyy komponent fantaziyonogo diskursa (na materiale romana N.D. Akhsharumova «Igrok»)* [The metaphor of chess-game as semiotic component of fantastic discourse]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2016. No 5 (74).
- Lavrova S. Yu. *Yazykovaya lichnost' N. D. Akhsharumova v semioticheskom prostranstve russkoy literatury vtoroy poloviny XIX veka (k postanovke problemy)* [Linguistic personality of N. D. Aksharumov in Semiotic Space of Russian Literature of the 2nd Part of the XIX century]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta. Cherepovets*, 2015. No 4.
- Mednis N. E. *Poetika i semiotika russkoy literatury*. Moscow, 2011.
- Rad'ko E. V. *Roman V. Nabokova «Priglasenie na kazn'»: Poetika mnimosti* [The Nabokov's "Invitation to be executed": Poetics of imaginary]. Ekaterinburg, 2005.
- Shklovskiy V. *Gamburgskiy schet* [Hamburg Account]. St. Petersburg, 1983.
- Shklovskiy V. *O proze* [About Prose]. Moscow, 1989.
- Taganova N. L. *V. V. Nabokov i russkaya literatura XIX veka: motiv kazni* [Nabokov and Russian literature of the nineteenth century: motif of execution]. Ivanovo, 2007.
- Volodina N. V. *N. D. Akhsharumov kak literaturnyy kritik: metodologicheskii aspekt* [Akhsharumov as literature critic: aspect of methodology]. *Cherepovetskie nauchnye chteniya-2016*. Cherepovets, 2017.

Kozlov Alexey E. – Senior lecturer of Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature, Institute of Philology, Mass-Information and Psychology, Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya St., Novosibirsk, Russian alexey-kozlov@rambler.ru)

МОТИВ ТАНЦА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

Рассматриваются стихотворения И. Анненского, в которых образы и мотивы античной пляски, вальса и кэк-уока выполняют важную смыслообразующую роль. Историческая маркированность в поэтическом мире Анненского античных и современных танцев позволила выдвинуть предположение, что в авторском мировидении они становятся символами различных культурных эпох: античности, с одной стороны, и романтизма и модерна, с другой, прошлого и современности, воплощая в музыке и пластике глубинные ритмы, связывающие человека с его временем. С прошлым связан образ пляски в стихотворении «Второй фортепьянный сонет». Мотивно-образные ряды этого стихотворения перекликаются с наблюдениями Анненского из его работы «Дионис в легенде и культе», посредством чего танец клавиш-плясуний выражает античное отношение человека к судьбе. Покорность судьбе античного человека, метафорически уподобленного клавишам музыкального инструмента, способность непосредственно откликаться на волю высшего Музыканта, давала ему определенную духовную независимость от этой роковой силы. Нежелание замечать Музыканта-Судьбу, подмена ее лицезрения и внимания ей импровизационными движениями новомодного танца, тем не менее, оборачивается не свободой от судьбы, а, напротив, неспособностью состояться изнутри ее постижения, отчего и рождается эпитет – «пустоплясые» в стихотворении «Кэк-уок на цимбалах». Показательно, что головокружительный упоительный вальс, к которому мечтой устремлен лирический герой в стихотворениях «О нет, не стан» и «Дымы», сменяется динамичным и достаточно смешным кэк-уоком, отражающим судорожную ритмику современности, которая, тем не менее, все так же подчинена роковым закономерностям Музыканта-Судьбы. Танцоры, исполняющие вальс и кэк-уок объединены в его поэзии тем, что равно не замечают роковой предопределенности рисунка танца. Эта слепота качественно отличает их от условных античных плясуний из «Второго фортепьянного сонета», обретающих внутреннюю свободу от рока во внешней покорности ему. Однако даже современные танцы все равно несут на себе незримую печать дионисийства. Тем самым любой танец невольно подталкивает человека к встрече с жизнью в ее непосредственности, несмотря на урбанизированную реальность, диктующую человеку самоопределение в роли демиурга, оборачивающееся в процессе танца одной из масок, спадающих в финале жизни как танца, что наиболее очевидно в стихотворении «Кэк-уок на цимбалах».

Ключевые слова: И. Анненский, танец, кэк-уок, вальс, античная пляска, мотив, лирический сюжет.

Символика танца одна из самых универсальных и архаичных семиотических структур, связанная с широчайшим спектром значений. В искусстве модерна та-

Налегач Наталья Валерьевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета (ул. Красная, 6, Кемерово, 650042, Россия, nalegach@list.ru)

нец играет важную роль и как мифологема (танец божества, созидающего таким образом мир, танец Саломеи и т. п.), и как самостоятельный вид искусства, например балет, и как личностно воплощенные его модели, связанные с образами всемирно известных танцовщиц эпохи, таких как А. Дункан, И. Рубинштейн и др., и как новые виды танцев, отразивших смену отношений мужчины и женщины, человека и мира (кэк-уок, танго и пр.).

В духе синтеза искусств образность танца привлекает поэтов и писателей Серебряного века, позволяя выразить как глубинно-авторские, так и сверхличные переживания и передать ощущение ритма эпохи и человеческой жизни в ней. Закономерно, что В. В. Абашев, определяя танец как универсалию культуры Серебряного века, поясняет, что в это время «танец существует не только как один из видов искусства, но и как универсальный культурный смысл, пластически оформленный в символе танца, живет как идея и как формообразующий принцип» [1993, с. 7]. И если у таких авторов, как А. Белый, А. Блок, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов и др., образы танца и пляски занимают большое место, то у отдельных символистов обращение к ним в поэзии минимально. Среди таковых укажем И. Анненского, в лирике которого непосредственное обращение к мотивно-тематическому комплексу танца обнаруживается лишь в четырех стихотворениях («Кэк-уок на цимбалах», «Второй фортепьянный сонет», «О нет, не стань», «Дымы»). При этом взаимосвязанный с танцевальной символикой мотив музыки является одним из магистральных во всем его творчестве, как это продемонстрировано в работах А. А. Боровской [2008], Г. В. Петровой [2002], С. Р. Федакина [2009] и др.

Такое сдержанное обращение к мотиву и образности танца представляется примечательным и требует изучения в контексте всего поэтического мира автора. Тем более что в драматургии Анненского этот мотивно-тематический комплекс представлен с высокой степенью частотности и обусловлен его обращенностью к античной традиции. Так, в работе, посвященной культу и мифологии Диониса, Анненский раскрывает свое представление о связи танца с экстатическим поклонением этому божеству, неразрывно связанному с драматическим искусством: «Экстаз, искусственное возбуждение, было не только драматическим воспроизведением безумия, которое насылал Дионис на своих ослушников, – это было средство приблизиться к богу, увидеть его, слиться с ним. Все в старейших оргиях Диониса говорило об экстазе: утомительные пляски, кружение (раденье), дикие завывания, опьяняющий шум флейт, кимвалов <подчеркнуто мной. – Н. Н.> и тимпанов, одуряющее действие крови от раздраемых и пожираемых сырьем животных, хмельные напитки (?); самая одежда и весь вакхический обряд, казалось, имел целью вырвать человека из его обычной среды и сравнять, слить его с природой...» [Анненский, 2012, с. LXX–LXXI] (текст приведен мной к современной орфографической норме. – Н. Н.).

Обратимся к стихотворению «Кэк-уок на цимбалах», в котором название новомодного танца вкупе с древним музыкальным инструментом, использовавшимся в оргиях Диониса, вынесено в заглавие. В своих комментариях А. В. Федоров приводит выдержку из примечаний В. И. Кривича, указывая на фактический источник образа, проясняющий соединение танца с неожиданным для его аккомпанемента музыкальным инструментом: «Шутка была написана в Ялте, осенью 1904 г. Цимбалист играл в дневные часы на эстраде открытого ресторана в городском саду» [Анненский, 1990, с. 557]. Представляется, что Валентин Кривич не случайно определяет это произведение как шутку, так как для И. Анненского сама ситуация исполнения современного танца под древний оргиастический инструмент могла выглядеть юмористично, порождая желание увидеть не только контраст, но и возможную гармонию архаичного и современного ритмов

не столько на уровне музыки, сколько на уровне постижения отношений человека с мирозданием.

Само стихотворение привлекало внимание исследователей вследствие экспериментальной ритмики и соотнесенной с нею тематики скоротечности человеческой жизни. Так, в статье Н. А. Рогачевой детальный анализ ритма и фонологического уровня во взаимосвязи с лирическим сюжетом этого стихотворения завершается выводом о важности для поэтики И. Анненского моторно-двигательного компонента при смыслопорождении: «Взамен звукового символизма и звукоподражания Анненский предложил поэтику артикуляции, направленную на моторно-двигательное восприятие звука. “Заумь” Анненского отличается от последующих футуристических построений, по крайней мере, подчеркнутой психологичностью: это не вариант всеобщего языка будущего, а фиксация мгновенных и невольных реакций лирического субъекта. Но, кроме того, она еще наполнена поверхностными ассоциациями с известными текстами, которые невольно воспроизводятся в ответ на действие ритма, создают тематические вариации. Таким образом, весь строй стихотворения указывает на присутствие невидимого дирижера (музыканта), который управляет движениями инструментов и людей, их телом и памятью, моделирует не только внешние, но и внутренние жесты, подчиняет себе голос лирического “я”. Шутливая модальность стихотворения скрывает трагическую тему всевластной судьбы» [Рогачева, 2011, с. 240].

Учитывая наблюдения исследователя, обратим внимание на танец в его взаимосвязи со смыслом стихотворения. Кэк-уок (кейк-уок, кэйк-уок) возник в среде американских негров, и его название буквально переводится как «прогулка с пирогом». Как указывают музыковеды [Антропова, 2015, с. 359; Чернышов, 2011, с. 243–244], популярным танцем он стал на рубеже XIX–XX веков, послужив одним из источников формирования джазовой культуры. Интересно, что кэк-уок Серебряного века несет в себе двойной пародийный ход – сначала он рождается как пародирование чернокожими рабами своих белых хозяев, а потом как пародирование белыми танцорами негритянского танца. Этот двойной пародийный ход можно видеть и в лирическом сюжете стихотворения. Так, современный танец исполняется под восходящий к античности музыкальный инструмент, который так же сопровождает современные пляски, как некогда сопровождал античные священные действия, что оборачивается десакрализованной вакханалией, но при этом не утрачивает своей связи с мотивами переходов жизни и смерти. Однако если в античной вакхической культуре пляска утверждала торжество жизни над смертью, ею отмечали возрождение Вакха-Диониса, то в кэк-уоке обнажается устремленность современного мира к смерти сквозь лихорадочную динамику жизни, веселой пляской пытающегося заслониться от страха, причем не только и столько страха смерти, сколько страха жизни. Во-вторых, жизнь, уподобленная танцу с пирогом, предполагающему ситуацию пира, которая роднила бы античный и современный планы культуры, иронично раскрывается как череда подмен ее осмысленности наполненностью чем угодно: «С звуками кэк-уока, / Ожидая мокка, / Во мгновенье ока / Что мы не съедим» [Анненский, 1990, с. 165], так как в модном танце, в отличие от негритянского, пирога не осталось. В итоге вместо единения с мирозданием в ритмах кэк-уока происходит бездумное поглощение жизненных ситуаций, не перерастающих в силу их неразличения в стремительном потоке в событийно наполненную жизнь, что сближает смысл этого стихотворения с «Трактиром жизни». И, как в стихотворении из «Тихих песен», в этом Анненский тоже ставит современное сознание, лихорадочно развлекающее себя и уводящее от жизни даже в пляске (обратный античному вектор), в состоянии осмысленности только на пороге смерти. Однако не достигший событийно-осмысленной взаимосвязи с жизнью в процессе ее проживания современный че-

ловец, дойдя до предела круга, не возрождается, как это было в древнем культе, а в изнеможении падает, что подчеркнута и звуковым кадансом финальной строфы: «Мах да мах, / Жизни... ах, / Как и не бывало» [Анненский, 1990, с. 165]. Таким образом, в стихотворении Анненского за счет частичных уподоблений обнажаются векторные несоответствия столь любимой им античности с ритмикой современности.

Примечательно, что Анненский из всего многообразия новомодных танцев по иронии судьбы (Кривич считал стихотворение спровоцированным биографическим фактом) выбирает тот, который рождается в невольничьей среде, рифмуясь отчасти с античным культурным кодом. Бросается в глаза, что во «Втором фортепьянном сонете» клавиши фортепиано символично представлены как пляшущие ряды невольниц, равнодушно откликающиеся на волю музыканта и этим равнодушием утверждающие свою независимость при внешней покорности: «Над ризой белою, как уголь волоса, / Рядами стройными невольницы плясали, / <...> Но, непонятно не трогаясь мольбой, // Своим властителям лишь улыбались девы, / И с пляской чуткою, под чашей голубой, / Их равнодушные сливались напевы» [Анненский, 1990, с. 81]. Этот контраст позволяет видеть различное раскрытие мотива судьбы в двух мирах, маркированных двумя танцами. Покорность судьбе античного человека, метафорически уподобленного клавишам музыкального инструмента, способность непосредственно откликаться на волю высшего Музыканта, давала ему определенную духовную независимость от этой роковой силы. Нежелание замечать Музыканта-Судьбу, подмена ее лицемерия и внимания ей импровизационными движениями новомодного танца, тем не менее оборачивается не свободой от судьбы, а, напротив, неспособностью состояться изнутри ее постижения, отчего и рождается эпитет – «пустоплясы».

Все же на глубинном символическом уровне высоко юмористическая взаимосвязь между современностью и античностью в поэтическом мире Анненского существует. Так, образ античных плясуний во «Втором фортепьянном сонете» не дан непосредственно, он возникает в восприятии лирического «я» из созерцания пляшущих под пальцами исполнительницы клавиш современного фортепиано. Однако предшественником фортепиано были цимбалы. Несмотря на то, что современный музыкальный инструмент выглядит сложнее, а удары молоточков по струнам скрыты от глаз, звучание все равно достигается сходным образом, подобно тому, как в пляске, какой бы она ни была, человек встречается с мирозданием. И хотя современному человеку хочется казаться хозяином судьбы, он даже претендует на роль музыканта, танец пальцев которого по клавишам вызывает ответный танец клавиш, он все так же невольно подчиняется ритмам самой музыки как непосредственной основы и источника бытия. В этом контексте уместно вспомнить сцену из последней пьесы Анненского, где Фамира описывает свое восприятие божественной игры Евтерпы: «...а ноты / Со струн ее кифары на стезю / Вздыхались и дымились... Это были / Не вы и вы – не знаю, но грубей / Была б и тень. Иль это души были, / Не жившие еще? Иль формы их, / Слепив, разбил ваятель, чтоб потом / В отчаяньи зарезаться? Они, / Там розовый заняв и горний путь, / Созвездия сперва образовали, / Потом Змеей и Рыбой хоры их, / И Обручем, и Лирой тихо-тихо / Задвигались, и нежная звезда / За нежною звездой загоралась / Над каждым из мечтаний – и кружилась, / Не изменяя ритму. Только точки / Воздушные остались под конец, / Да жадные глаза, чтоб золотыми соединять их нитями сквозь слезы. / Ты скажешь – бред?... Да, до сих пор себе / Не объясню я, что со мною было: / Глядел ли я иль слушал? / Облака ль / Там надо мной звучали, или струны / Рождали в небе формы, а закат / Был только нежной гаммой?...» [Анненский, 1990, с. 523]. Внимая игре Евтерпы, Фамира буквально созерцает сотворение мироздания, поэтому невольно отдает себе отчет в том,

что вся его музыка производна от той первоизданной и не в силах соперничать, сколь бы прекрасной и совершенной она ни была, с музыкой богини, ибо является всего лишь одним из ее отражений.

Третий вариант отношений человека с судьбой явлен у Анненского посредством образности вальса, встречающегося в двух стихотворениях. Причем если в «О нет, не стан» вальс назван в тексте прямо и развивается как дополнительный мотив, усиливающий заданный в первой строфе мотив соблазна, то в стихотворении «Дымы» он лишь угадывается через основное па – кружение, при этом выступая в качестве сюжетообразующего мотива, подобно тому, как это было в случае с обращением к рисунку кэк-уока. На то, что в стихотворении «Дымы» речь идет именно о вальсе, также указывают эпитет «упоительный» и антураж бала, перекликающиеся в контексте «Кипарисового ларца» с определенностью танца в стихотворении «О нет, не стан».

Сближает эти стихотворения в развитии образа вальса тот же контраст приземленности и порыва к мечте, осуществляемого через вовлеченность в танец либо непосредственно, либо через слух, а также мотив «вековой печали», которым исполнен танец. Исторически в структуре бала вальс оказывался одним из самых «молодых» танцев, ко времени написания стихотворения ему как раз исполнилось сто лет, вековой срок присутствия в танцевальной культуре. Если же возвращаться к мотиву взаимоотношений человека и судьбы посредством танца, то у Анненского вальс появляется в ситуации соблазна. Причем мотив соблазна в связи с этим танцем напоминает о его вхождении в культуру европейского и русского бала. Так, можно вспомнить ряд суждений представителей эпохи рубежа XVIII–XIX веков, приведенных в работе Ю. М. Лотмана о вальсе как непристойном, простонародном или излишне вольном танце [1996, с. 94–95]. В стихотворении Анненского «О нет, не стан» это не только и не столько любовный соблазн, сколько желание человека нового времени почувствовать себя свободным от уз рока, чем обусловлено обращение к мистериальному вагнеровскому сюжету из «Парсифаля». Благодаря любовно-музыкальному антуражу обоих стихотворений, где появляется вальс, это желание оборачивается мучительным и упоительным соблазном, не приводя к свободе, но иронично ведя мечтателя по кругам погони за недостижимым идеалом, что и делает его на новом витке культуры столь же зависимым от судьбы, сколь и античный человек.

Учитывая историческую маркированность в поэтическом мире Анненского античной пляски, с одной стороны, а также вальса и кэк-уока, с другой, можно предположить, что в авторском мировидении они становятся символами различных культурных эпох: античности, романтизма и модерна, золотого и серебряного веков, прошлого и современности, воплощая в музыке и пластике глубинные ритмы, связующие человека с его временем. В этом смысле показательно, что головокружительный упоительный вальс, к которому мечтой устремлен лирический герой, сменяется динамичным и достаточно смешным кэк-уоком, отражающим судорожную ритмику современности, которая, тем не менее, все так же подчинена роковым закономерностям Музыканта-Судьбы. Показательно, что танцоры, исполняющие вальс и кэк-уок, равно не замечают роковой предопределенности рисунка танца, что качественно отличает их от условных античных плясуний, обретающих внутреннюю свободу от рока во внешней покорности ему. Однако даже эти современные танцы все равно несут на себе незримую печать дионисийства. Примечательно, что в момент вхождения в танцевальную культуру и вальс, и кэк-уок равно оценивались как безумные и излишне вольные, и эти мотивы, отражающие свойства древнего божества, сохранены в стихотворениях Анненского. Тем самым любой танец невольно подталкивает человека к встрече с жизнью в ее непосредственности, несмотря на урбанизированную реальность,

диктующую человеку самоопределение в роли демиурга, оборачивающееся в процессе танца одной из масок, спадающих в финале жизни как танца, что наиболее очевидно в стихотворении «Кэк-уок на цимбалах».

Список литературы

Абашев В. В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // *Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. Третьи Дягилевские чтения.* Пермь, 1993. С. 7–19.

Анненский И. Ф. Дионис в легенде и культе // *Анненский И. Ф. Эврипид – поэт и мыслитель; Дионис в легенде и культе.* В приложении трагедия Эврипида «Вакханки» с параллельным греческим текстом. 2-е изд. М., 2012. С. LXVII–С.

Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая серия)

Антропова Л. В. Эволюция возникновения новых пластических форм и тенденций в бытовой культуре XX века // *Развитие системы высшего образования в сфере культуры: научный и образовательный опыт: Материалы Междунар. науч.-практ. конф.* Орел, 2015. С. 358–361.

Боровская А. А. Жанровое многообразие «музыкальной» лирики И. Анненского // *Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та.* 2008. № 10. С. 171–175.

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1996.

Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002.

Рогачева Н. А. Поэтика звучания в стихотворении И. Ф. Анненского «Кок-уок на цимбалах» // *Культура и текст.* 2011. № 12. С. 235–240.

Федякин С. Об одной особенности образа музыки в поэзии Иннокентия Анненского // *Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования.* 1885–1909. М., 2009. С. 586–592.

Чернышов А. В. История джаза. Программа учебной дисциплины // *Проблемы музыкальной науки.* 2011. № 1. С. 242–249.

N. V. Nalegach

Kemerovo State University

MOTIF OF DANCE IN THE I. ANNENSKY'S LYRIC

The article is devoted to the consideration of I. Annensky's poems, in which the images and motifs of the ancient dance, waltz and cakewalk perform an important semantic role. Historical marking in the poetic world of Annensky's ancient and modern dances allowed to suggest that in the author's worldview they become symbols of various cultural epochs: antiquity, on the one hand, and romanticism and modernity, on the other, of the past and the present, embodying deep rhythms in music and plastic, connecting man with his time. The image of dancing in the poem «The Second Piano Sonnet» is related to the past. The motifs of this poem resonate with the observations of Annensky from his work «Dionysus in Legend and Cult», whereby the dance of the keys-dancing expresses the ancient relation of man to destiny. Submission to the fate of an ancient man, metaphorically likened to the keys of a musical instrument, the ability to directly respond to the will of the higher Musician, gave him a certain spiritual independence from this fateful force. The unwillingness to notice the Musician-Fate, the substitution of her contemplation and her attention with the improvisational movements of the newfangled dance, nevertheless, does not result in freedom from fate but, on the contrary, inability to take place from within her comprehension, which gives rise to the epithet – «hollow dancers» in the poem «Cakewalk on cymbals». It is significant that the dizzying delightful waltz, to which the lyrical hero aspires in the poems «Oh no, not stature» and «Smokes», is replaced by a dynamic and rather funny cue-

wake, reflecting the convulsive rhythm of modern times, which, nevertheless, is still the same subordinated to fatal laws of the Musician-Fate. The dancers who perform waltz and cakewalk are united in his poetry by the fact that they do not even notice the fatal predestination of the figure of the dance. This blindness qualitatively distinguishes them from conditional ancient dancers from «The Second Piano Sonnet», gaining inner freedom from fate in external obedience to him. However, even modern dances still bear the invisible seal of Dionysius. Thus, any dance involuntarily pushes a person to face life in its immediacy, despite the urbanized reality dictating a person to self-determination as a demiurge, turning around in the process of dancing one of the masks falling in the finale of life as a dance, which is most evident in the poem «Cakewalk on cymbals».

Keywords: I. Annensky, dance, cakewalk, waltz, ancient dance, motive, lyrical plot.

References

- Abashev V. V. Tanec kak universalija kul'tury Serebrjanogo veka [Dance as a Universal Culture of the Silver Age]. In: *Vremja Dzagileva. Universalii Serebrjanogo veka. Tret'i Dzagilevskie chtenija* [Time of Diaghilev. Universal of the Silver Age. Third Diaghilev Readings]. Perm, 1993. Pp. 7–19.
- Annenskij I. F. Dionis v legende i kul'te [Dionysus in the legend and the cult]. In: Annenskij I. F. *Eviprid – pojet i myslitel'; Dionis v legende i kul'te. V prilozhenii tragedija Jevripida «Vakhanki» s parallel'nym grecheskim tekstom* [Euripides – poet and thinker; Dionysus in the legend and the cult. Attached is the Euripides tragedy "Bacchante" with parallel Greek text]. Izd. 2-e. Moscow, 2012. Pp. LXVII–C.
- Annenskij I. F. Stihotvorenija i tragedii [Poems and tragedies]. Vstup. st., sost., podgot. teksta, primech. A. V. Fedorova. Leningrad, 1990. (Biblioteka pojeta. Bol'shaja serija).
- Antropova L. V. Jevoljucija vozniknovenija novyh plasticheskikh form i tendencij v bytovoj kul'ture HH veka [The evolution of the emergence of new plastic forms and trends in everyday culture of the twentieth century]. In: *Razvitie sistemy vysshego obrazovanija v sfere kul'tury: nauchnyj i obrazovatel'nyj opyt. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-praktičeskoj konferencii* [Development of the system of higher education in the sphere of culture: the scientific and educational experience. Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Orel, 2015. Pp. 358–361.
- Borovskaja A. A. Zhanrovoe mnogoobrazie «muzykal'noj» liriki I. Annenskogo [Genre variety of «musical» lyrics by I. Annensky]. In: *Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* [Izvestia Volgograd State Pedagogical University]. 2008. No. 10. Pp. 171–175.
- Chernyshov A. V. Istorija dzhaza. Programma uchebnoj discipliny [The history of jazz. Program of educational discipline] In: *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science]. 2011. No. 1. Pp. 242–249.
- Fedjakin S. Ob odnoj osobennosti obraza muzyki v poezii Innokentija Annenskogo [On a particular feature of the image of music in the poetry of Innokentij Annensky] In: *Innokentij Fedorovich Annenskij. Materialy i issledovanija. 1885–1909* [Innokentij Fedorovich Annensky. Materials and research. 1885–1909]. Moscow, 2009. Pp. 586–592.
- Lotman Ju. M. Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – nachalo XIX veka) [Talks about Russian culture: Life and traditions of the Russian nobility (XVIII - early XIX century)]. St. Petersburg, 1996.
- Petrova G. V. Tvorčestvo Innokentija Annenskogo [Creativity Innokentij Annensky]. Great Novgorod, 2002.
- Rogacheva N. A. Pojetika zvuchanija v stihotvorenii I. F. Annenskogo «Keik-uok na cimbalah» [Poetics of sounding in I. Annensky's poem «Cakewalk on cymbals»] In: *Kul'tura i tekst* [Culture and text]. 2011. No. 12. Pp. 235–240.

Nalegach Natalya V. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor of the Chair of Journalism and Russian Literature of the 20th Century of Kemerovo State University (6 Krasnaya Str., Kemerovo, 650042, Russian Federation, nalegach@list.ru)

О. Е. Похаленков

Смоленский государственный университет

**ДВА РОМАНА О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ:
«НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ БЕЗ ПЕРЕМЕН» Э. М. РЕМАРКА
И «ТЯЖЕЛЫЙ ДИВИЗИОН» А. ЛЕБЕДЕНКО**

Статья посвящена сравнительно-сопоставительному анализу структуры образов героев в романе классика европейской военной прозы о Первой мировой войне Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1929) и в романе отечественного военного прозаика Александра Лебеденко «Тяжелый дивизион» (1932–1933). Если творчество Ремарка хорошо знакомо широкой публике не только за рубежом, но и в нашей стране, то «Тяжелый дивизион» Лебеденко мало известен в настоящее время, хотя он является одним из немногих произведений о Первой мировой войне в отечественной литературе (наряду с «Тихим Доном» М. Шолохова, «Хождением по мукам» А. Толстого и др.). Представленный компаративистский анализ осуществляется на базе сюжетной модели «инициация», которая рассматривается в качестве основы военной прозы. В ходе сравнительно-сопоставительного исследования выявляются события, реализующие мотивную модель (например, смерти, противопоставления прошлого и настоящего, фронтовой дружбы, социальной адаптации и др.) на соответствующих этапах «инициации» героя. В основе лежит традиционный (трехчастный) сценарий инициации, согласно которому иницируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации, а затем возрождается уже другим человеком. Выявлено, что если для средневековых эпосов была характерна трансформация образа участника войны в образ героя (например, в таких эпосах, как «Песнь о моем Сиде» или «Песнь о Роланде»), то в произведениях Э. М. Ремарка и А. Лебеденко, мотив перерождения в ядре модели сменяется мотивом разочарования в происходящем (что является одной из отправных точек появления литературы «потерянного поколения»). Кроме того, мотив символической смерти, который изначально находился в ядре модели, не изменяет своего положения. При этом он приобретает сюжетобразующую функцию, так как перестает (из-за изменения функции) быть связанным с перерождением образа героя, а реализуется вместе с мотивом встречи с врагом. Меняются с развитием военной прозы и этапы инициации. Первоначальные этапы (удаление от людей, символическая смерть, перерождение) трансформируются в этапы взросления, фронтовых будней и возрождения.

Итогом проведенного анализа становится инвариант сюжетной модели, повторяющейся в каждом из рассматриваемых текстов и существующей, таким образом, в каждой из национальных литератур, указывающей на определенную схематичность, которая продиктована литературной традицией.

Похаленков Олег Евгеньевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и переводоведения филологического факультета Смоленского государственного университета (ул. Пржевальского, 4, Смоленск, 214000, Россия, olegpokhalenkov@rambler.ru)

Ключевые слова: Э. М. Ремарк, А. Лебеденко, сравнительное литературоведение, мотив, событие, фабула, сюжет, образ героя.

Сравнительно-сопоставительные исследования о Первой мировой войне не часто становятся объектом литературоведческого анализа. Если статьи и появляются, то посвящены они преимущественно не Первой мировой войне (в общем), а последовавшим за ней событиям – гражданским войнам, революциям.

В отличие от советского (да и современного отечественного) в зарубежном литературоведении тема Первой мировой войны до сих пор популярна среди исследователей: рассматривается как общий исторический фон появления знаменитых романов «Огонь», «На Западном фронте без перемен», «Смерть героя» и т. п.), так и особенности их поэтики¹. Однако при всем многообразии исследовательских подходов количеству компаративных работ невелико. Большинство из них посвящено выявлению внутриевропейских связей военной прозы или анализу контактных связей между авторами.

Сравнительный анализ позволит проследить типологию построения прозаического произведения у авторов, которые разделены языковым барьером, но объединены общим фронтовым опытом. Выбор же в качестве объекта исследования образов героев в романах «Тяжелый дивизион» А. Г. Лебеденко (1933) и «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка (1929) позволяет выявить типологические сходства в построении образа центрального персонажа, опираясь на первоисточник – обряд инициации. Кроме того, сопоставление дает возможность проследить построение текста о войне на фабульно-сюжетном уровне.

Мы исходим из того, что оба произведения связаны общей предшествующей традицией изображения героя (человека) на войне². В основе модели построения произведения о Первой мировой войне лежит традиционный (трехчастный) сценарий инициации, согласно которому иницируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации и возрождается уже другим человеком. Первый этап, «удаление от людей», соответствует этапу взросления, или подготовительному; второй – фронтовым будням; третий – возрождению.

Опираясь термином *герой*, мы отталкиваемся от определения М. М. Бахтина, который под эстетическим целым героя понимал «совокупность ценностных смыслов, которые оцеляют литературный персонаж и поднимают его до уровня героя, ценностно завершенного и отвечающего эстетическим запросам эпохи» [1979, с. 121]. Как считает И. В. Силантьев, «эти ценностные смыслы формируются в результате осмысления персонажа в его фабульно значимых действиях и обстоятельствах как деятеля – в его сюжетно значимых поступках» [2009, с. 21].

Следует отметить, что мы придерживаемся теории мотива Силантьева, который указывает, что

взятый на уровне своего системного статуса, мотив находится вне состава определенных повествований и тем более текстов. <...> В повествовании мотив облекается в плоть фабульного действия и сопрягается с системой персонажей, что и выражается в формировании события как такового. Именное событие является реализацией мотива в повествовании. <...> Мотив соотносим с сюжетом в плане прагматики события, т. е. в плане того конкретного смысла и интенции, которые событие обретает в сюжете [Там же].

В основе нашего исследования, наряду с теорией Силантьева, – ядерно-периферийная мотивная модель, где выдвижение мотива в ядро модели свидетельствует о его принадлежности к группе сюжетных мотивов, а на периферию –

¹ См. подробнее: [Bergonzi, 1980; Broich, 1993; Murdoch, 2011].

² См. подробнее: [Похаленков, 2016].

фабульных. Движение мотива из периферийной зоны в ядро зависит от реакции героя на событие, лежащее в основе реализации мотива. Если это событие влечет изменение в эстетическом целом героя, то мотив становится сюжетным. Таким образом, фабульный мотив, находясь как бы за пределами повествования, реализуясь в конкретном тексте и событии, приобретает статус сюжетного и ядерного. Подобное разграничение мотивов позволяет проанализировать те события (и, соответственно, мотивы), с помощью которых происходит формирование образа героя, с точки зрения обряда инициации. Рассмотрим этапы более подробно.

Все из перечисленных этапов реализованы в романах Ремарка и Лебеденко. Остановимся лишь на некоторых подробностях: герой Ремарка – молодой гимназист, а герой Лебеденко – вольноопределяющийся студент. Оба попали на фронт по случайности. Боймер Ремарка был убежден своим наставником Контореком, а Костров Лебеденко по ошибке пообещал своей девушке пойти добровольцем. Оказавшись на фронте (удалившись от знакомых и семьи), оба героя переживают внутреннюю ломку и переосмысливают происходящее.

I этап. Удаление от людей

Описание жизни героя романа Лебеденко Андрея Кострова до попадания на фронт занимает большой объем. Автор подробно рассказывает о юношеских переживаниях Андрея, его первой влюбленности и причинах, которые его привели к решению записаться добровольцем.

Повествование разворачивается в г. Горбатове на Днестре в канун Первой мировой войны (здесь и далее угадываются параллели с жизнью самого Лебеденко). Андрей, студент, проводит каникулы со своим другом Петром: его жизнь состоит из купания в реке, разговоров и влюбленностей. Политические изменения, которые повлекли и дальнейшие изменения в жизни героя, связаны с вестью о смерти наследника императора Франца-Иосифа Франца Фердинанда в Сараево («О близости войны говорили задолго до сараевского выстрела. И все же война пришла неожиданно» [Лебеденко, 1934, т. 1, с. 29]³). Все это время Костров находится в приподнятом настроении скорее от своей влюбленности в Татьяну Загорскую, чем от осознания того, что где-то идут боевые действия. Однако все меняется после возвращения в Петербург и возобновления общения с Екатериной, девушкой, с которой героя связывали давние чувства. Екатерина была захвачена новыми идеями, летающими в воздухе столицы, была своего рода хозяйкой «салона», так как в ее квартире собиралось передовое по тем временам общество. На одной из таких встреч Андрей знакомится с полковником Келлером:

Андрей слушал военные рассказы даже тогда, когда все уже начинали дремать. Он добивался от полковника какого-то до конца реального представления о войне. Но Келлер, как и Григорий, уклонялся от детального реализма. Он предпочитал героические рассказы в духе Фенимора Купера и Густава Эмара на маньчжурский лад, в которых всегда казалось, что вот он, главный рассказов, герой полковник Келлер, один сражается с неисчислимыми врагами (т. 1, с. 48–49).

Рассказы Келлера и обстановка вокруг сделали свое дело – Андрей решил записаться добровольцем: «Андрей сказал однажды Екатерине, не подумав хорошенько, скорее шутя, что он едет с Келлером на фронт» (т. 1, с. 49).

³ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страниц.

Следует отметить, что подсознательно герой уже давно готовился к этому шагу, а Келлер лишь подтолкнул его («Через неделю Андрей мог бы поклясться, что решение идти на фронт созрело у него давно <...>» (т. 1, с. 50)). Сами мотивы, которые им двигали: взгляды на войну, долг перед родиной и др.

Ремарк, в отличие от Лебеденко, не рассказывает столь подробно о довоенной жизни Пауля Боймера. Герой возвращается к своей юности лишь в воспоминаниях о семье, школьных годах и наставниках. Однако Ремарк подчеркивает, что Боймер (как и его одноклассники-сослуживцы) поддался бравурным речам своего школьного наставника Канторека и записался добровольцем.

Таким образом, в развитии образов героев Ремарка и Лебеденко присутствуют определенные типологические схождения. Во-первых, оба героя – это недоучившиеся студенты, во-вторых, они попадают на фронт «по ошибке» – поддавшись военной пропаганде (у Ремарка она исходит от школьного наставника, а у Лебеденко – от опытного офицера).

Далее, основные события, которые происходят с героем на этапе «удаление от людей», связаны с его первыми днями на фронте и приобщением к фронтовой жизни (попадание на фронт, встреча с однополчанами и др.). В дальнейшем эти события реализуются в произведении в мотивах и формируют основную фабульную линию: мотив перемещения, мотив встречи с однополчанами, мотив противопоставления, мотив социальной адаптации / отказа от социальной адаптации.

Рассмотрим фабульную цепочку мотивов и ее трансформацию в сюжет под влиянием реакции героя на то или иное событие.

У Лебеденко мотив перемещения реализуется в событиях, которые описывают отправку Кострова на передовую и в дальнейшем изменение местоположения под влиянием приказа. Центральный персонаж оставляет привычную для него пространственно-временную сферу «мирная жизнь» и вступает в сферу «фронт»: «Через три дня батарея выступила в Жирардову, куда уже были поданы эшелоны. Дивизион перебрасывали на юг. Расширялся Горлицкий прорыв» (т. 1, с. 90). У Ремарка эти события носят ретроспективный характер, так как представлены преимущественно в воспоминаниях о школе, наставнике, а также описанием отправки на фронт.

Тем не менее у обоих авторов мотив перемещения занимает периферийное положение на протяжении всего повествования, так как герой постоянно перемещается в ходе военных действий в рамках пространственно-временной сферы «фронт»: топосы и локусы изменяются, но только в пределах этой сферы. Однако в ходе перемещения герой взаимодействует с другими персонажами. Например, в пределах этой сферы происходят встречи с персонажами-однополчанами. Эти события реализуются на уровне системы персонажей – в мотиве встречи с командиром, с солдатами и офицерами. В процессе реализации мотива встречи происходит выдвигание в ядро модели мотива противопоставления: герой начинает противопоставлять себя другим персонажам (герой Лебеденко противопоставляет себя другим вольноопределяющимся, офицерам, командирам; у Ремарка Боймер противопоставляет себя капралу Химмельштосу, изводящему новобранцев в лагере), довоенный хронотоп в воспоминаниях противопоставляется фронту и др.

У обоих авторов дальнейшие события, связанные с противопоставлением героем себя другим персонажам, оказывают влияние на сюжетное положение мотива социальной адаптации, что выражается в приспособлении героя к будням военной службы.

Итак, на этапе «удаление от людей» среди фабульных мотивов сюжетными становятся мотив противопоставления и мотив социальной адаптации, именно благодаря им происходят изменения в образе героя – осознание им своего отличия

чия от других персонажей-сослуживцев и вынужденная временная адаптация к происходящему.

II этап. Фронтовые будни

Этап «фронтовые будни» отражает постепенное взросление центрального персонажа и его эволюцию от образа неоперившегося солдата до опытного военного. Основные события этого этапа связаны с военными действиями, в которых участвует герой. Именно они начинают влиять на постепенное формирование у него мысли об отсутствии героического пафоса. Кроме того, эти события влияют на выдвижение в ядро модели мотива боязни смерти и на его дальнейшее сюжетное положение. У Лебеденко подобные мысли начинают посещать героя перед будущим началом боевых действий и в дальнейшем – когда Костров уезжает в родной город в увольнение, он воспринимает это как спасение:

Шел и думал: спасен!

От этого очищающего слова отходили, исчезали без остатка все мысли о гибели, об одиночестве (т. 1, с. 209).

Кроме того, Костров (как и его сослуживцы) постоянно думает о желании выжить:

<...> ни один человек на войне не ставит ставку на смерть. Все делается в расчете на вечную или по крайней мере долгую жизнь, и, для того, чтобы оградить, уберечь эту жизнь, люди прячутся в кусты, нагибаются, когда свистит снаряд <...> (т. 1, с. 158).

В дальнейшем в процессе смены локусов (овраг, переход, деревня, передовая и др.) мотив боязни смерти окончательно закрепляется в ядре мотивной модели и, соответственно, в сюжете, так как указывает на близость смерти к герою, и также реализуется на уровне системы персонажей – во встрече с врагом, который воспринимается таким же человеком, как и сам герой. У обоих авторов встреча с врагом не имеет дальнейшей традиционной интерпретации как осознания себя защитником Родины от захватчиков. Сравним описания у Ремарка и Лебеденко. У Ремарка:

Мы превратились в опасных зверей. Мы не сражаемся, мы спасаем себя от уничтожения. Мы швыряем наши гранаты в людей, – какое нам сейчас дело до того, люди или не люди эти существа с человеческими руками и в касках? [Ремарк, 1929].

Aus uns sind gefährliche Tiere geworden. Wir kämpfen nicht, wir verteidigen uns vor der Vernichtung. Wir schleudern die Granaten nicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblick davon, dort hetzt mit Händen und Helmen der Tod hinter uns her, wir können ihm seit drei Tagen zu mersten Male ins Gesicht sehen, wir können uns seit drei Tagen zum ersten Male wehren gegen ihn, wir haben eine wahnsinnige Wut, wir liegen nicht mehr ohn mächtigwartend auf dem Schafott, wir können zerstören und töten, um uns zuretten und zurächen [Remarque, 1929].

У Лебеденко мотив встречи с врагом носит амбивалентный характер. В начале произведения автор подчеркивает: несмотря на тот факт, что герой не чувствует ненависти к врагам, он осознает, что они являются военными противниками и несут смерть:

– Ты не знаешь, с кем воюешь? Ты думаешь – с немцем? Нет, со зверями! Они газами травят людей, как крыс! До сих пор этими газами занимались убийцы, отравители, а не воины. Мы с ними цацкались. В плен брали. Теперь конец! Никакой пощады врагу! – закричал он, подняв руку кверху, и так резко отскочил назад, что наступил на ногу толстому полковнику из свиты. – Теперь не приводи мне пленных! – кричал он, обводя глазами всю лужайку (т. 1, с. 90).

Однако в дальнейшем Костров (как и многие его сослуживцы) начинает понимать разницу между вооруженным противником и пленным, который не несет опасности. С подобной ситуацией герой сталкивается во время одного из привалов, когда на пленного немца набрасывается русский солдат:

Маленький солдатик, неожиданно для всех, подкатился к великану и пятерней снес с его переносицы очки, а другой рукой ударил в брюхо.

Великан остановился, беспомощно выставил ладони вперед, но сразу же закрыл ими зардевшееся лицо. Он полагал, должно быть, что пришел его последний час.

Среди немцев поднялся ропот. Но колонна и теперь стояла, не нарушая рядов. Караул ничего не предпринимал в растерянности.

Маленькому хулигану понравилась его выходка.

– Ах ты, стерва! – Он еще раз ударил по лицу великана и в ту же минуту отлетел в яму. Петр, внезапно сорвавшись с места, отбросил солдата и подал немцу упавшие в песок очки (т. 2, с. 308).

На данном этапе сюжетное положение стал занимать мотив отказа от героического подвига. Он проявляется также в сражении, в котором принимает участие центральный персонаж. Этот мотив противопоставляется в ядре мотивной модели мотиву выживания. Сцена сражения показывает, что в бою солдаты думают прежде всего не о подвиге или родине, а о приземленном желании выжить. Например, у Лебеденко:

Теперь Андрей думал о том, заметил ли кто-нибудь, что он храбрился и, значит, нервничал, и неужели всегда так будет, неужели во время боя трудно будет держать себя в руках? Неужели война – это настоящая смерть, не для кого-то чужого, не для десятков неизвестных, а именно для него самого, для Андрея Кострова, единственного, неповторимого, такого жадного к жизни (т. 1, с. 62).

Приведенные описания из произведений Ремарка и Лебеденко указывают на то, что реализация мотива героического подвига, типичного для эпического повествования и сопровождавшего становление образа героя, в процессе инициации не находит своего воплощения на войне нового времени. В первую очередь это выражается в отсутствии у центрального персонажа желания прославиться и защитить родину. Из текста становится понятно, что, хотя ведущая война и приносит Кострову и Боймеру новый жизненный опыт, он приводит лишь к разочарованию.

Итак, мотив социальной адаптации на этапе «фронтовые будни» трансформируется в мотив отказа от героического подвига, который находит реализацию в отказе от традиционных героических действий: веры в довоенные идеалы, защиты родины, осознания центрального образа врага.

III этап. Возрождение

Согласно традиционной интерпретации, третий этап инициации связан с возрождением центрального персонажа в образе героя. Подобная трактовка находила отражение еще в эпических произведениях, в которых происходила симво-

лическая смерть персонажа и его последующее воскрешение в образе героя, увенчанного славой. Однако в произведениях о Первой мировой войне подобной интерпретации нет. Объяснением нового подхода может служить специфика описываемой в них войны. Это была первая война нового времени, где изображение героического подвига уступило место описанию фронтовых будней, которые отличались от изображенных в романах Толстого, Стендаля и Теккерея. Будни солдат времен Первой мировой войны были наполнены борьбой с вшами, смертью сослуживцев, копанием окопов и др. В подобных фронтовых буднях не было ничего героического, поэтому и задача писателя изменилась. Не было необходимости описывать подвиг – важно было показать трагедию человека, попавшего на войну.

На этапе «возрождение» ядерное положение стал занимать мотив смерти. Это, как мы уже отметили, не мотив смерти самого героя, а мотив символической смерти, которую переживает герой и после которой начинает осознавать, что на войне погибают не солдаты, а люди. Перемещение в пространственно-временной сфере «фронт» связано с ранением героя и его транспортировкой на лечение. Нахождение в пределах локуса «госпиталь» (а у Лебеденко это поезд с ранеными) связано с мотивами выздоровления, смерти, тоски, разочарования. Если возникновение мотивов выздоровления и тоски продиктовано местопребыванием героя, то мотивы смерти и разочарования имеют особую трактовку. Так, мотив смерти приобретает сюжетную трактовку, проявляется в постоянном наблюдении героем смерти вокруг себя: солдаты, находящиеся в госпитале на лечении, умирают, поэтому герой чувствует смерть. Кроме того, его выздоровление идет не слишком быстро, отчего он начинает бояться за свою собственную жизнь. Например, у Лебеденко:

Весь путь от Кобрин до Гомеля в 550 километров поезд прошел в семь суток. За последние три дня в вагоне Андрея умерли еще три человека, в том числе и мальчик с оторванной ногой» (т. 1, с. 207).

Фабульный мотив разочарования приобретает сюжетную трактовку в связи с особым событием – отпуском героя по ранению. Во время этого отпуска герой оказывается дома. Традиционно топос дома ассоциируется у солдата с возвращением к чему-то родному, а главное – к прошлому. Следует отметить, что отпуск связан с перемещением героя из пространственно-временной сферы «фронт» в пространственно-временную сферу «мирная жизнь». Таким образом, происходит пересечение условной границы между прошлым и настоящим героя. Подобное пересечение связано и с тем, что возвращение влечет внутренние изменения: герой не видит себя частью «прошлого», а начинает причислять себя к «настоящему»:

Даже о своем «подвиге», за который он был представлен к Георгию, Андрей не стал рассказывать. Ну подумаешь, починил провод. Можно бы сказать словами рапорта: «под огнем неприятельских батарей». Но разве расскажешь об этом огне? Разве можно описать ощущения человека, в двух метрах от которого разорвался снаряд? Разве можно рассказать об этом заячьем страхе, когда чувствуешь себя самым жалким листком на дереве, которое сотрясает налетевший сокрушительный шквал? (т. 1, с. 232).

Сравним с Ремарком:

Я представлял себе отпуск совсем иначе. Прошлогодний отпуск и в самом деле прошел как-то не так. Видно, я сам переменялся за это время. Между той и нынеш-

ней осенью пролегла пропасть. Тогда я еще не знал, что такое война, – мы тогда стояли на более спокойных участках. Теперь я замечаю, что я, сам того не зная, сильно сдал. Я уже не нахожу себе места здесь, – это какой-то чужой мир. Одни спрашивают, другие не хотят спрашивать, и по их лицам видно, что они гордятся этим, зачастую они даже заявляют об этом вслух, с этакой понимающей миной: дескать, мы-то знаем, что об этом говорить нельзя. Они воображают, что они ужасно деликатные люди [Ремарк 1929].

Ich habe mir den Urlaub an der svorgestellt. Voreinem Jahr war erauchanders. Ich bin eswohl, der sichinzwischengeändert hat. Zwischenheute und damals liegt eine Kluft. Damals kannte ich den Krieg noch nicht, wir hatten in ruhigeren Abschnitten gelegen. Heutemerkeich, daßich, ohne eszuwissen, zermürbtergeworden bin. Ich finde mich hier nicht mehr zurecht, esisteine fremde Welt. Die einenfragen, die andern fragen nicht, und man siehtihnen an, daß sie stolz darauf sind; oft sagensiees s ogarnoch mit dieser Miene des Verstehens, daß man darüber nicht reddden könne. Siebildensichet was daraufein [Remarque, 1929]).

Таким образом, сюжетный мотив разочарования в настоящем, субъектом которого герой становится во время своего отпуска, проведенного в родном доме, влияет на восприятие героем окружающего пространства: «свое» (дом) для него становится «чужим» и, наоборот, «чужое» (фронт) – «своим». Подобное противопоставление, например, у Ремарка проявляется и на уровне системы персонажей – настоящей семьей для героя становятся фронтовые товарищи, а герой Лебеденко, в свою очередь, стремится как можно скорее вернуться на фронт: «С каждым днем Андрей все больше и больше ощущал неудобства нелегального пребывания в Горбатове. Почувствовав себя здоровым, он взял билет до одного из прифронтовых городов и ночным поездом, никем не провожаемый, уехал на запад» [Лебеденко, 1934, т. 1, с. 231].

Итак, на последнем этапе инициации происходит обязательное пересечение героем границ – в нашем случае это граница между пространственно-временными сферами. Андрей Костров и Пауль Боймер возвращаются домой, но возвращение знаменуется внутренними изменениями, которые находят отражение и на пространственно-временном уровне – в отрицании «своего» пространства и причислении себя к «чужому» пространству. В финале произведения в ядре модели закрепляются и становятся сюжетными мотивы фронтового товарищества и отказа от социальной адаптации (отсутствие героического подвига)⁴.

Таким образом, в ходе анализа было установлено, что героями Ремарка и Лебеденко были пройдены все три этапа инициации: они отделились от людей, стали частью фронтового братства и возродились. Только эти традиционные этапы приобретают в произведении Ремарка и Лебеденко иную интерпретацию: герой удаляется от людей (семья) и проходит этап фронтовых будней, приводящих его не к желанию героического подвига, а к разочарованию в происходящем, что, в свою очередь, влечет отказ от социальной адаптации. На мотивном уровне это выражается в трансформации фабульных мотивов в сюжетные.

Список литературы

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 341 с.
Лебеденко А. Г. Тяжелый дивизион: В 2 т. Л.: ГИХЛ, 1934. Т. 1. 382 с.; Т. 2. 424 с.

⁴ Следует отметить, что в дальнейшем Лебеденко, как и Ремарк в романе «Возвращение», показывает картины распада и паралича царской армии, характеристики офицества и судьбу солдата Первой мировой войны в мирное послевоенное время.

Похаленков О. Е. Образно-мотивный комплекс «инициация» в истории мировой литературы (на примере произведений о войне) // ФИЛОЛОГОС. Елец, 2016. Вып. 1 (28). С. 49–57.

Ремарк Э. М. На Западном фронте без перемен. 1929. URL: <http://lib.ru/INPROZ/REMARK/front.txt> (дата обращения 08.11.2014).

Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.

Bergonzi B. Heroes' twilight: a study of the literature of the Great War. 2nd ed. London, 1980. 248 p.

Broich U. World War I in Semi-Autobiographical Fiction and in Semi-Fictional Autobiography – Robert Graves and Ludwig Renn // Intimate Enemies: English and German literary reactions to the Great War 1914–1918 / Eds. Franz Karl Stanzel and Martin Löschnigg. Heidelberg: Winter, 1993. S. 313–327.

Murdoch B. (ed.) Critical insights. All Quiet on the Western Front by Erich Maria Remarque. University of Stirling: Salem Press, 2011. 274 p.

Remarque E. M. Im Westen nichts Neues. 1929. URL: <http://e-lingvo.net> (дата обращения 10.08.2014).

O. E. Pokhalenkov

Smolensk State University

**TWO NOVELS ABOUT THE FIRST WORLD WAR:
«ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT» BY E.M. REMARQUE AND
«HEAVY DIVISION» BY A. LEBEDENKO**

The article is devoted to the comparative analysis of the structure of the main characters in the novel «All Quiet On the Western front» (1929) by a classic of the European war prose about the First world war Erich Maria Remarque and the novel by a Russian war writer Alexander Lebedenko «Heavy division» (1932–1933). If Remarque's books are familiar to the public, not only abroad but in our country too, Lebedenko's «Heavy division» is less known now, although it is one of the few works about the First world war in the Russian literature (along with the «The Quiet Don» by M. Sholokhov, «The Ordeal» by A. Tolstoy, etc.). The presented comparative analysis is based on the narrative model of «initiation», which is regarded as the basis of war prose. In the course of comparative studies the events that implement the motif-model (e.g., death, comparig past and present, front-line friendship, social adaptation, etc.) are identified at the appropriate stages of the «initiation» of the literary hero. It is based on the traditional (three-part) scenario of initiation whereby the initiated is removed from the people, endured to the death-trasformation, and then reborn as a different person. It was found that if the medieval epics were characterized by the transformation of a participant of the war in the image of the literary hero (for example, in Spanish and French poems), in the works by E. M. Remarque and A. Lebedenko, the motif of rebirth in the core of the model is replaced by a motif of frustration in what is happening around (which is one of the starting points to the beginning of the literature of «the lost generation»). In addition, the motif of a symbolic death, which was originally in the core of the model, does not change its position. Thus it acquires a special plot-function as it cannot be more (because of the change of the functions) associated with the rebirth of the literay hero's image, and is implemented together with the motif of meeting with the enemy. The stages of initiation are also changed in the development of the war prose. The initial stages (removal of people, symbolic death, rebirth) are transformed in the stages of growing up, frontline everyday life and rebirth.

The result of the analysis is a kind of invariant of the plot-model, which is repeated in each of the texts under consideration and exists, thus, in each of the national literatures, indicating a certain sketchiness, which is dictated by a literary tradition.

Keywords: E. M. Remarque, A. Lebedenko, comparative literature, motif, event, story, plot, the image of the hero.

References

- Bakhtin M. M. Aesthetics of verbal creativity. Moscow, 1979. 341 p.
- Bergonzi B. Heroes' twilight: a study of the literature of the Great War, 2nd ed. London, 1980. 248 p.
- Broich U. World War I in Semi-Autobiographical Fiction and in Semi-Fictional Autobiography – Robert Graves and Ludwig Renn // *Intimate Enemies: English and German literary reactions to the Great War 1914-1918* / ed. by Franz Karl Stanzel and Martin Löschnigg. Heidelberg: Winter, 1993. S. 313–327.
- Murdoch B. (ed.) *Critical insights. All Quiet on the Western Front* by Erich Maria Remarque. University of Stirling: Salem Press, 2011. 274 p.
- Pokhalenkov O. E. Image-motivic complex «initiation» in the history of world literature (on the example of works about the war). *Filologos [Elets University Herald]*, 2016, issue 1 (28), pp. 49–57.
- Remarque E. M. *All Quiet on the Western front*. Available at: <http://lib.ru/INPROZ/RE-MARK/front.txt> (accessed: 08.11.2014) (in Russ).
- Remarque E. M. *Im Westen nichts Neues*. URL: <http://e-lingvo.net> (accessed: 10.08.2014).
- Silant'ev I. V. *Plot researches*. Moscow, 2009. 224 p.

Pokhalenkov Oleg E. – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Faculty of Philology, Department of English language and translation studies, Smolensk State University (4 Przhhevsky Ave., Smolensk, 214000, Russian Federation, olegpokhalenkov@rambler.ru)

И. В. Булгутова

*Бурятский государственный университет
Улан-Удэ*

МОТИВ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ПРОЗЕ Б. ЯБЖАНОВА

Рассматриваются произведения бурятского писателя Б. Ябжанова, в которых мотив возвращения имеет сюжетобразующее значение, являясь завершающим звеном циклической сюжетной схемы «утрата – поиск – обретение». Устанавливается мифологическая семантика мотива возвращения и его глубинные истоки в сфере бессознательного в произведениях, где реализуются архетипические образы, в частности архетип матери. В рассказе «Сердце матери» возвращение героини в бессознательном состоянии к основанию прежнего дома происходит в предчувствии смерти, которая мыслится как окончательное возвращение в лоно природы-матери, в рассказе возникает семантическая тождественность: в смерти матери возвращаются к ней ее погибшие дети, она же сама возвращается в вечность. В повести «Мать-волчица» также выявляется идея единства материнского удела в природе, необходимости сохранения естественного баланса в ней; возникает мотивный комплекс, в котором возвращение связывается с мстостью и обретением. Возвращение как завершающее звено жизненного круга закономерно связывается в авторском сознании с материнским архетипом, неотъемлемой частью которого является функция истока жизни. Реализация идеи изначального тождества в мифосознании определяет связь мотивов возвращения и смерти, так, в рассказе «Хэрмэшэ» смерть означает возвращение и обретение героями своей изначальной сущности.

В рассказах Б. Ябжанова «Слеза», «Камень, брошенный вверх» мотив возвращения реализуется в контексте нравственно-этических исканий автора как выражение кармической предопределенности событий, устанавливаемой самими героями – носителями авторитетной точки зрения. Возвращение в прошлое и переоценка прежних событий происходит в финальной части жизни героев, ретроспекция проясняет их ошибочные действия, нарушившие неписанные правила и закономерности, естественным образом устанавливаемые мифосознанием. Возвращение как восстановление утраченного баланса выявляется в мотиве наказания. Автор в пределах индивидуальной человеческой судьбы выявляет нарушение порядка и неизбежное затем восполнение целостности.

В повести Б. Ябжанова «Беды и радости мои», имеющей автобиографические истоки, мотив возвращения означает исцеление и переход на следующий этап жизненных исканий. Проекция собственной судьбы позволяет автору разомкнуть логику мифомышления, установив вектор времени исторически, от прошлого к будущему. Таким образом, в творчестве Б. Ябжанова мотив возвращения приобретает преимущественно мифологическую семантику.

Ключевые слова: мифосознание, сюжет, сюжетная схема, архетипический образ, мотив возвращения, мотив смерти, мотив воскресения.

Булгутова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета (ул. Ранжурова, 6, Улан-Удэ, 670000, Россия, irabulgutova@mail.ru)

Проза бурятского писателя Б. Ябжанова (1927–1996) многогранна по освоению жизненных реалий, в его романах, повестях, рассказах раскрываются широкие картины народной жизни, быта, традиций, обычаев. В художественном мире, созданном писателем, воплотились как его богатый жизненный опыт, так и сами принципы народного миропонимания, во всей полноте отразилась специфика традиционной картины мира бурят с сохраняющимся мифосознанием. Сюжетная основа произведений Б. Ябжанова многообразна, нередко в его произведениях предстает фигура авторитетного рассказчика, чаще старика, раскрывающего «невыдуманные истории» из жизни, то есть для писателя чрезвычайно важно было раскрыть народную точку зрения. Построение сюжета в его произведениях во многом определяется мифосознанием, в частности нами исследовался сюжет его рассказов об охоте, когда ситуация «случай на охоте», получая мифологическое осмысление, начинала мыслиться как закономерное явление, любая случайность сводилась к закону.

Мотив возвращения в литературе имеет архетипические истоки. Как писал М. Элиаде, «доминирующим аспектом всех лунарных космо-мифологических теорий является циклическое возвращение того, что было раньше, иначе говоря, “вечное возвращение”». Также в них прослеживается мотив повторения архетипического деяния, проецируемого на все уровни: космический, биологический, исторический, социальный и т. д.» [1998, с. 138]. Мифологический аспект мотива возвращения определяется его местом в циклической сюжетной схеме, так, О. М. Фрейденберг выделяет общее в различных его типах: «То, что в солярных композициях – удаление и возвращение, то в вегетативных – смерть и воскресение...» [1997, с. 228].

Мотив возвращения реализован во многих произведениях Б. Ябжанова, так, в рассказе «Сердце матери» этот мотив имеет сюжетообразующее значение, в нем своеобразно преломляются все моменты циклической сюжетной схемы. Уход из дома девятиностосемилетней бабушки Долгор, страдающей потерей памяти, показан с точки зрения ее дочери Сэржуни – это звено утраты, потери. Далее повествование включает в себя сознание блуждающей Долгор, возвращение к месту, где прежде находился ее дом, воскрешение памяти, картины прошлого, оживающие в мерцающем сознании героини, – встреча с погибшими на войне сыновьями и ее смерть соответствуют звеньям «поиска и обретения». Архетипичность ситуации возвращения перед смертью еще и в том, что действия героини по причине ее старческого слабоумия бессознательны большей частью, она почти не осознает себя и трагичность складывающегося положения. «Аяяр ерэн долоотой хүн яахадаа, ямар хүсэһөө иимэ үсэдөөр, иимэ нэгэрүүгээр урагшаа зүдхэнэ гээшэб?.. Хаана, хэндэ хүрэхэ гэжэ энэ болотороо, бии үгы хүсээ зангидан урагшаа эрмэлзэнэб?» («Почему девятиностосемилетний человек так упорно куда-то шагает, по какой причине идет вперед? Куда и к кому изо всех сил она стремится?») В момент же возвращения к старому основанию дома возвращается к героине и память, и способность мыслить. «...Тэг дундань – гэрэй нуури, нуури гэжэ даа, подвайльнь нүхэн шаралжаһанда дарагдаһан хонхор хобоо болошонхой даа» («...На вершине пригорка – основание дома, да какое основание, яма, когда-то бывшая подвалом, заросшая сорной травой») [Ябжанов, 1989, с. 85]. Героиня не только вспоминает картины прошедшей жизни, она начинает осознавать реальность – наступление холода, снегопад, ухудшающуюся погоду, грозящую ей гибелью, но существеннее то, что оживает прошлое, и перед смертью проясняется смысл и предназначение жизни героини как матери, всегда хранившей в душе боль от потери своих сыновей на войне. Все события, разворачивающиеся дальше, происходят между жизнью и смертью, на их грани. Так, возникает образ чудесного белого скакуна, спускающегося с вершин гор, на котором возвращается

к матери старший сын. Встреча матери и сына описывается как происходящая в реальности. И мать, и сын осознают, что после войны прошло время, сын спрашивает о своей жене, детях, внуках. Встреча с другими сыновьями происходит после воскрешения других картин прошлого, то есть момент гибели Долгор есть еще и возвращение к истокам, возвращение не только в пространстве, но и во времени своей человеческой жизни. Одного за другим чудесный скакун уносит сыновей от матери, только младший сын, простившись, сам возносится на небеса, откуда непрерывно идет снег. «Тээд огторгойн олон мянган бурхад энэ буурал эхые хайрлабагуйл даа: үнэнэн боро үүлэнийн абаахай сагаан саһаяа доошонь адхажал, адхажал байна. Нүгэл хилэнсэгээр, зоболон гашуудалаар баян оршолонто энэ дэлхэе саһаар хушахаяа эрмэлзэнэн шэнги саһаяа адхана. Энэ золгүй эхын буурал сагаан толгой дээрэшье, ажалда холожо, арһа яһандаа тороһон гар дээрэшье, энгэр захаяа сэлиһэн үбсүүн дээрэшье нойтон саһаяа хайр гамгүй бадхуулна». («Но тысячи богов небесных не пощадили старую мать: золистосерые тучи все продолжали сыпать и сыпать белой паутиной снега, как будто поставили цель покрыть снегом эту полную грехами, горем и печалью землю. На седую голову несчастной матери, на мозолистые от работы жилистые руки, на раскрытую грудь щедро сыплет и сыплет мокрым снегом») [Ябжанов, 1989, с. 91]. «Смерть есть жизнь, а потому из жизни проистекает смерть, из смерти – жизнь; уход есть приход, а потому исчезновение дает прибытие, а соединение – разлуку» [Фрейденберг, 1997, с. 229].

В своей прозе Б. Ябжанов не раз обращается к образу матери и осмыслению архетипических истоков этого образа, всеобщность материнской судьбы показана им в повести «Волчица», в других его произведениях не раз раскрывается образ природы-матери, в художественной философии автора сохраняется представление о нерасторжимости и естественности связи человека с природным миром, сохранности изначальных основ. В финале как молитвой к природе звучит обращение к высшим силам:

«– Ай даа, байгаали эхэмни, бордоһото саһаяа хориш! Саг зуурашье хаань тогтоогыш! Нойтон шиигтэй шэрүүн газар дээрэшни дүрбэн хүбүүгээ дайнда алдаһан Эхэ мүнхэржэ байнал!..» («– О мать-природа, останови этот снегопад! Хоть на мгновение останови! На сырой и мокрой, жесткой земле мать, потерявшая четырех сыновей на войне, переходит в Вечность!») [Ябжанов, 1989, с. 91]. Возвращение героини к основанию прежнего дома, возвращение в прошлое не просто обстоятельства ее гибели, это выражение циклической закономерности, сама смерть становится возвращением и обретением изначальных основ. Не случайно пейзаж вбирает и растворяет в себе героиню, тут можно увидеть утверждение тождества: мать обретает погибших детей в своей смерти, сама при этом возвращается к матери-природе. «В мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения, прежде всего выделяются структурные законы гомеоморфизма: между расположениями небесных тел и частями человека, структурой года и структурой возраста и т. д. устанавливаются отношения эквивалентности. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации: всякое значение должно интерпретироваться, получать перевод при трансформации его в знаки другого уровня... микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются...» [Лотман, 1992, с. 226].

В повести «Эхэ шоно» в образе волчицы также выделена именно архетипическая материнская сущность, всеобщая для всех живущих. Название в дословном переводе означает «Мать-волчица»; в бурятском языке есть отдельное слово для обозначения самки волка «үлэгшэн», поэтому перевод названия «Волчица» не отражает всей полноты авторского замысла. Как известно, «основной закон ми-

фологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг, 1997, с. 223] Действия волчицы определяются в большей степени материнским инстинктом, вместе с тем само количество волчьего потомства – семь волчат, превышает меру, то есть для того, чтобы прокормить детенышей, волку, а потом, после его гибели от рук людей, волчице приходится нападать на домашний скот. Поступки и поведение волчицы детерминированы на бессознательном инстинктивном уровне; когда человек убивает всех ее детенышей, она мстит людям последовательно и долго, не случайно ее месть наводит ужас на все селение. В самом обозначении чувства мести в бурятском языке есть глаголы «брать», «возвращать», «взять обратно» – «абаха», «үһөөгөө абаха» – «мстить» в значении «восстановить нарушенное равновесие», устранить возникший на энергетическом уровне дисбаланс. По мнению автора, есть память на глубинном уровне, то есть животные обладают именно памятью чувств, отличие же человека от животных в авторском понимании в способности прогнозировать, думать о будущем, чего нет у животных. Месть – чувство, которое не является осознаваемым и волевым, определяет ряд поступков и действий. В повести реализуется мотив мести, но предикативность здесь детерминирована. «Не менее важна и связь действия-предиката с актантами в структуре мотива. Именно соотношение “предикат – актанта” как базисное в семантической структуре мотива воплощается в конкретном сюжете и форме события как фабульной реализации взаимодействия мотива и персонажа» [Силантьев, 2001, с. 14]. То, что волчица в порыве мести крадет человеческое дитя – это тоже попытка восполнения, возвращения матерью утраченного потомства. И финальный эпизод, когда преследуемая людьми волчица не может убить ребенка в силу очень сильного материнского инстинкта, тоже вполне закономерен. Сюжетная фаза возвращения здесь реализуется в том, что мстящая волчица «возвращается» к истинной своей природной – материнской – сущности. «Үхибүүдэй уйлаан юугээрээ эшьеб бэе бээдээ адлирхуу байгша ха юм даа. Хоёр хүлтэй хохимойн ахир заахан үрийн досооһоо гаража байһан иимэ таһалдуу, эбдүүсэнги уйлаан өөрэйн хүбүүдэй гиинаһан, ёолоһон абяае һануулба. Тэрэ хурса хутагын эри мэтэ араа һоётой үргөө нээһэн зандаа байшаба...» («Детский плач, будь то плач ребенка или детеныша, чем-то схож между собой. Прерывистый, горький плач, в котором заливалось крошечное дитя двуногого существа, напомнил ей поскуливание и плач ее собственных детенышей. Она застыла, обнажив острые, как нож, клыки») [Ябжанов, 1984, с. 66].

Мотив возвращения в сюжете рассказа Б. Ябжанова «Хэрмэшэ» также сохраняет мифологическую семантику. Название рассказа содержит кличку охотничьей собаки, таким образом, в самом имени ее отражена функциональность, «хэрмэшэ» – букв. «собака, которая охотится на белок». «Протосюжетная схема переходного обряда складывается из четырех ключевых фаз: ухода (расторжение прежних родовых связей индивида) – символической смерти, символического пребывания в стране мертвых (обретение искушенности – знаний и навыков взрослой жизни, накопленных предками) – возвращения (символическое возрождение в новом качестве). Однако столь архаический сюжет, практически неотличимый от мифа, даже в сказке обнаруживается далеко не всегда [Тюпа, 2006, с. 185–186]. В рассказе выражена идея неразрывной связи между человеком (охотником) и преданной ему собакой, событийный ряд показан преимущественно с точки зрения Хэрмэшэ. Так, в его восприятии показано расставание – уход хозяина на войну. Затем среднее звено сюжетной цепи – обстоятельства жизни в тылу, предыстория дружбы человека и собаки, история спасения им четвероно-

ного друга – раскрывается с точки зрения домочадцев – хозяйки и ее сына. Цепь замыкается смертью и собаки, и его хозяина, причем Хэрмэшэ умирает не просто от тоски, а почувствовав гибель своего хозяина на войне, до получения людьми похоронки, она, оплавав его, исчезает. Исчезновение и смерть Хэрмэшэ тоже показано как возвращение в лоно природы, к истокам, это еще и возвращение к хозяину. «Һайн нохой гэрһээ холо, хээрэ газар ошожо яһаа хаядаг юм, үгышые һаа ой тайгада гарадаг» («Хорошая собака перед смертью уходит прочь из дома, убегает в лес или тайгу») [Ябжанов, 1986а, с. 287]. Смерть Хэрмэшэ и весть о смерти хозяина-охотника показаны как одномоментные события, есть мысль о тайной связи судеб разных существ, обретение ими в смерти своей единственности.

Возвращение в прошлое и поиск в нем объяснения сложившейся в настоящем ситуации – еще один вариант реализации мотива возвращения в прозе Б. Ябжанова, который связан с идеей кармы, возвращение как звено причинно-следственной связи. В рассказе «Нулимса» (Слеза) рассказчик старик Содбо, потерявший сыновей на войне, а затем и жену, объясняет свою горькую одинокую старость совершенным в юности грехом – собаку, спасшую ему жизнь, он отдал для спасения жизни больного соседа – многодетного отца.

«Магад, тэрэ нүгэл, хилэнсэгһээм боложо, бурхан намайе хэһээгээ бээ даа... Хүншни залуу ябахадаа, юушые ойлгодоггүй гэнэн ябадаг юм. Үтэлхэ, үхэхын дабаан дээрэ ханахашье, ханахагүйшые юумэ ханажа һуухаш даа» («Может быть, из-за того греха, совершенного мной, бог и наказал меня... В молодости человек многого не понимает. На перевале старости и смерти думаешь обо всем, о чем можно думать и нельзя») [Ябжанов, 1986б, с. 302]. «...Страдание и боль в рамках архаической цивилизации никогда не воспринимались как “слепые” и лишённые смысла. Вот почему индусы довольно рано выработали понятие о карме – универсальном законе причинно-следственных связей, в котором учитываются события и страдания, испытанные человеком...» [Элиаде, 1998, с. 154].

Возвращение в таком контексте получает нравственно-этическое осмысление и сопрягается в сознании с понятием наказания. Так, в начале рассказа Б. Ябжанова «Камень, брошенный вверх» сцена убийства охотником изюбра, в финале же – его собственная гибель на охоте. «Нүгэл хилэнсэгһи дараа, – гэжэ абгамни хүндэ хүндөөр амилна. – Туруута ан, баабгайнуудые олоор алаа хүм. Өөдэнь шэдэһэн шулуун өөрым толгойдо унааба. Нүгэлөө нүдөөрөө үзэжэ байна...» («Грехи одолели меня – произнес дядя, тяжело дыша. Очень много я убил животных: и парнокопытных, и медведей. Камень, брошенный вверх, упал на мою же голову. Возвращение своих грехов вижу своими глазами») [Ябжанов, 1989, с. 103]. Метафора, данная в названии рассказа, реализуется в сюжете. Вместе с ним само объяснение произошедшего, безусловно, характеризует именно мифосознание, когда нарушенный баланс непременно должен восстановиться, в этом смысле возвращение сопрягается с понятиями восстановления, обретения утраченного порядка вещей.

В повести Б. Ябжанова «Куда ускакал конь» (1971) можно усмотреть еще один аспект реализации мотива возвращения, которое происходит вследствие проявления личной воли человека – во время войны заключенный под стражу по уголовному обвинению сбегает из тюрьмы, возвращается на родину и прячется в лесах. Персонажу-дезертиру Сэсэрэну противопоставлен его брат Жамбал, героически сражающийся на фронте. Возвращение без чести оборачивается гибелью.

В повести же «Зол шор хоёрни» (Беды и радости мои) – предстает история жизни от первого лица, от лица рассказчика – старика, вспоминающего обстоятельства своей молодости, причем образ слушателя также персонифицирован, это юноша, который описывает рассказчика Баасана со стороны и все перипетии и обстоятельства самого события рассказывания. Получается «двойное» повест-

вание от первого лица, юноша воспроизводит рассказ старика, такая двойная призма позволяет автору усилить лирическое переживание любовных чувств.

В повести выделяются три фазы циклического сюжета (круговорот «жизнь – смерть – жизнь»): это утрата солдатом здоровья и мужской силы в силу ранения и следующее затем расставание с любимой, второе звено – годы испытаний и невзгод, проведенные в неизбывной любовной тоске, третье звено – фаза возвращения – это исцеление, обретение любви, сил для новой жизни после встречи с прежней любовью. «...Сюжет получает эпизоды и композицию: началом является эпизод исчезновения или разлуки, серединой – поиски, и концом – нахождение, появление, сочинение» [Фрейденберг, 1997, с. 228]. Единственное произведение Б. Ябжанова, в котором мотив возвращения не сопрягается со смертью, – это произведение, имеющее автобиографические истоки. Сокровенный опыт собственных, пережитых им страданий автор воплотил в психологически насыщенном повествовании. Вектор времени текущей авторской жизни размыкает цикличность жизнеутверждающим финалом.

Таким образом, в прозе Б. Ябжанова мотив возвращения реализуется в завершающей фазе произведения, круговорот жизни и смерти завершается чаще всего смертью, только в автобиографической повести звучит мотив воскресения к новой жизни. Мифологическая семантика мотива возвращения в прозе Б. Ябжанова определяется обращением писателя к архетипическим образам, в частности архетипу матери, высшим проявлением которого мыслится материнское лоно природы. Отличительной чертой творчества писателя является глубокое постижение закономерностей природной жизни, с которой в авторском сознании неразрывными узами связана жизнь человека. «Своими глубоко лирическими, философски содержательными и психологически обоснованными произведениями Балдан Ябжанов внес заметный вклад в развитие не только бурятской литературы, но и в общий процесс многонациональной российской литературы» [Балданов, 1997, с. 23]. Мотив возвращения во времени, возвращения в прошлое приобретает большое значение в контексте нравственно-этических исканий автора как выражение кармической предопределенности событий, когда переоценка прежних событий происходит в финальной части жизни героев, ретроспекция проясняет их ошибочные действия, нарушение неписаных правил и закономерностей, постигаемых интуитивно с сохранением безусловной веры в объяснение причин произошедшего. Логика мифосознания усматривается и в восполнении нарушаемого баланса, и в сохранении компонента веры в выстраивании причинно-следственных связей.

Список литературы

Балданов С. Ж. Меридианы и параллели Б. Ябжанова // Б. Ябжанов. Книга о писателе. Улан-Удэ: Буряад Үнэн, 1997. С. 20–23.

Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 224–242.

Силантьев И. В. Мотив в системе категорий нарратива // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. Вып.4: Интерпретация текста: сюжет и мотив. С. 13–35.

Тюпа В. И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. 2-е изд. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. Вып. 1. С. 170–197.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб.: Алетейя, 1998. 249 с.

Ябжанов Б. Рассказууд. // Байгал. 1989. № 6. С. 77–103.

Ябжанов Б. Эхэ шоно // Байгал. 1984. № 4. С. 51–66.

Ябжанов Б. Хэрмэшэ // Эргын шүүдэр. Улаан-Үдэ: Бурядай номой хэблэл, 1986а. С. 282–287.

Ябжанов Б. Нулимса // Эргын шүүдэр. Улаан-Үдэ: Бурядай номой хэблэл, 1986б. С. 288–302.

I. V. Bulgutova

*Buryat State University
Ulan-Ude, Russian Federation*

MOTIF OF RETURN IN B. YABZHANOV'S PROSE

The article deals with the works of a Buryat writer, B. Yabzhanov, where the motif of return is significant because the plot is built around it and the motif becomes the final link of the cyclic plot scheme «loss-search-acquisition». The author discusses the mythological semantics of the return motif and its deep roots in the unconscious in works where archetypal images, in particular, the Mother archetype, are represented. In the story «Mother's Heart» the heroine returns to the foundation of her house in the unconscious state of mind, anticipating death, which is seen as a final return to the womb of Mother Nature. Therefore, the story has a semantic identity revealed in the fact that when the mother dies, her dead children return to her, and she herself returns to eternity. The story «Mother Wolf» presents the idea of motherhood in the nature, it shows the need to preserve the natural balance, thus a motif complex arises, in which the return is associated with revenge and acquisition. Return as the final link in the life cycle is naturally associated in the author's consciousness with the Mother archetype, the integral aspect of which is to function as a source of life. The realization of the original identity idea in mythological consciousness determines the connection between the motifs of return and death, for example, in the story «Hermeshe», death means the return and heroes' acquiring their original nature.

In B. Yabzhanov's stories «Tear» and «Stone flung into the sky» the motif of return is realized in the context of the author's moral and ethical search as an expression of karmic determination of events set by the heroes themselves – those who have the authoritative point of view. In the final stage of their lives, the characters return to the past and reassess the events of their lives, thus the device of retrospect helps to make clear that their actions were erroneous because they violated unwritten rules and patterns, naturally established by mythological consciousness. Return as the restoration of lost balance is revealed in the motif of punishment. The author, within the individual human life, shows the violation of order and the inevitable restoration of integrity later.

In B. Yabzhanov's autobiographical novella «My misfortunes and joys», the motif of return means healing and transition to the next stage of life search. The autobiographical touch allows the author to open the logic of mythology by setting the time vector historically, from the past to the future. Thus, in B. Yabzhanov's works, the motif of return has mostly mythological semantics.

Keywords: mythological consciousness, plot, cyclic plot scheme, Mother archetype, motif of return, motif complex.

References

Baldanov S. Zh. *Meridians and parallels of B. Yabzhanov* [Meridians and parallels of B. Yabzhanov] In: *B. Yabzhanov. Kniga o pisatele*. [B. Yabzhanov. The book about a writer] Ulan-Ude, Buryad Unen, 1997, pp. 20–23.

Eliade M. *Mif o vechnom vozvrashchenii. Arkhetipy i povtoryaemost'* [Myth of eternal return. Archetypes and repetition] St. Petersburg, Publishing house «Aletieya», 1998, 249 p.

Freidenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre]. Moscow, Publishing house «Labyrinth», 1997, 448 p.

Lotman Yu. M. *Proiskhozhdenie syuzheta v tipologicheskom osveshchenii* [The origin of the plot in typological aspect.] In: *Izbrannye stat'i: In 3 vols.* [Selected articles: In 3 volumes] Tallinn, Aleksandra, 1992, vol. 1, pp. 224–242.

Silant'ev I. V. *Motiv v sisteme kategoriy narrative* [Motif in the system of narrative categories] In: *Materialy k slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury. Iss.4: Interpretatsiya teksta: Syuzhet i motiv.* [Materials for the dictionary of plots and motifs in Russian literature. Issue 4: Interpretation of the text: The plot and the motif] Novosibirsk, Siberian Chronograph, 2001, pp. 13–35.

Tyupa V. I. *Slovar' motivov kak nauchnaya problema (na materiale pushkinskogo tvorchestva)* [The Dictionary of motifs as research issue (using the materials of Pushkin's works)] In: *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury. Eksperimental'noe izdanie. Vyp. 1, 2-e izdanie.* [Dictionary-index of plots and motives in Russian literature. Experimental publication. Issue. 1, 2nd edition] Novosibirsk, Publishing house of the SB RAS, 2006, pp. 170–197.

Yabzhanov B. *Ekhe shono* [Mother Wolf]. Ulan-Ude, Baygal, 1984, no. 4, pp. 51–66.

Yabzhanov B. *Khermeshe* [Khermeshe]. In: *Ertyn shyyder* [Early Dew]. Ulan-Ude, Buryat publishing house, 1986, pp. 282–287.

Yabzhanov B. *Nulimsa* [Tears] In: *Ertyn shyyder* [Early Dew]. Ulan-Ude, Buryat publishing house, 1986, pp. 288–302.

Yabzhanov B. *Rasskazuud* [Stories]. Ulan-Ude, Baygal, 1989, no. 6, pp. 77–103.

Bulgutova Irina V. – PhD in Philology, A/Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Buryat State University (6 Ranzhurova St., Ulan-Ude, 670000 Russia, irabulgutova@mail.ru)

О. А. Колмакова, Ч. Ван

*Бурятский государственный университет
Улан-Удэ*

**ПОВЕСТЬ Н. В. ГОГОЛЯ «ВИЙ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XX ВЕКА: МОТИВ БЕСОВСКОГО ВТОРЖЕНИЯ
В ПЬЕСЕ Н. Н. САДУР «ПАННОЧКА» И РАССКАЗЕ
М. Ю. ЕЛИЗАРОВА «ГОСПИТАЛЬ»**

В современной русской литературе рецепция классики XIX–XX веков осуществляется в двух направлениях: с позиций иронично-игровой интертекстуальной поэтики постмодернизма и в аспекте проблемы «традиция – новаторство». С данных позиций могут быть рассмотрены пьеса Н. Садур «Панночка» и рассказ М. Елизарова «Госпиталь», в которых авторы используют в качестве сюжетобразующих мотивы гоголевской повести «Вий». Изучение мотива бесовского вторжения в текстах Садур и Елизарова позволяет говорить не только о своеобразии идиостиля каждого писателя, но и о ведущих тенденциях литературного процесса 1990-х годов.

В пьесе Н. Садур заглавный гоголевский персонаж отсутствует. Бесовскую стихию воплощает образ Панночки, что подчеркивает авторскую концепцию человека как вместилища inferнального и божественного одновременно. Отказ от образа Вия закономерно приводит к смещению акцентов в гоголевском сюжете у Садур. Для Гоголя важно было изобразить бессилие человека перед мистически-гаинственными силами зла, Садур же, напротив, делает Хому Брута Личностью, способной противостоять inferнальному миру и победить его морально. В рассказе М. Елизарова «Вий» – центральный персонаж. Он персонажируется в образе солдата-садиста Прищепина, появление которого в военном госпитале оборачивается «малым» апокалипсисом. «Вий» Прищепин превращает госпиталь, «топос» христианского спасения и милосердия, в ад.

Помимо традиционной символики мотива бесовского как предельно безобразного современные русские авторы реализуют амбивалентное содержание этого мотива, также характеризующее поэтику Н. В. Гоголя. Амбивалентность образа Панночки у Н. Садур создается посредством мотива метаморфозы: Панночка сначала превращается в старуху-ведьму, вызывающую отвращение, а потом – в ребенка, который просит, чтобы его пожалели. Так же амбивалентен и образ елизаровского Прищепина. Несмотря на отрицательное отношение к садисту Прищепину, герой-рассказчик, словно помимо своей воли, восхищен его умением разоблачать фальшь.

Колмакова Оксана Анатольевна – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета (ул. Смолина, 24а, Улан-Удэ, 670000, Россия, post-oxugen@mail.ru)

Ван Чжуаньчу – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета (ул. Смолина, 24а, Улан-Удэ, 670000, Россия, msdevine@126.com)

Если традиционная, трагически-абсурдная семантика бесовского воплощает у Н. Садур и М. Елизарова глобальный социокультурный кризис рубежа XX–XXI веков, то амбивалентное содержание мотива бесовского декларирует принадлежность художественных систем названных писателей к эстетике постмодернизма с присущими ему релятивистскими установками.

Ключевые слова: современная русская литература, рецепция творчества Н. В. Гоголя, мотив бесовского вторжения, Н. Садур, «Панночка», М. Елизаров, «Госпиталь».

Творчество Н. В. Гоголя в русской литературе конца XX века подверглось активной рецепции. Так, мотив «тайной и нежной любви» к письму / букве из «Шинели» воспроизводится в рассказе «Урок каллиграфии» М. Шишкина, в романах «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» О. Славниковой и «Кысь» Т. Толстой. К мотиву приоритета части человеческого тела над «целым» из повести «Нос» обращаются М. Елизаров («Ван Гог») и Ю. Мамлеев («Хозяин своего горла»). К повести «Вий» современные авторы также проявили интерес. К примеру, Ю. Мамлеев в рассказе «Бегун» изображает «кавалеристскую поездку» героя верхом на «бабе», реализуя сквозную для своего творчества идею абсурда человеческого существования. В пьесе Н. Садур «Панночка» и рассказе М. Елизарова «Госпиталь» авторы используют в качестве сюжетобразующего гоголевский мотив бесовского вторжения. Изучение данного мотива в текстах Садур и Елизарова позволяет, по нашему мнению, говорить не только о своеобразии идиостиля каждого писателя, но и о ведущих тенденциях литературного процесса 1990-х годов.

В пьесе Н. Садур, созданной, как сказано в подзаголовке, «по мотивам» повести Н. В. Гоголя «Вий», заглавный гоголевский персонаж отсутствует. Бесовскую стихию воплощает образ Панночки, что подчеркивает авторскую концепцию человека как вместилища inferнального и божественного одновременно. Отказ от образа Вия закономерно приводит к смещению акцентов в гоголевском сюжете у Садур. Для Гоголя важно было изобразить бессилие человека перед мистическими силами зла, Садур же, напротив, делает Хому Брута личностью, способной противостоять inferнальному миру и даже победить его морально, «смертию смерть поправ».

В рассказе М. Елизарова, напротив, «Вий» – центральный персонаж. Он персонафицируется в образе солдата-садиста Прищепина, появление которого в военном госпитале оборачивается «малым» апокалипсисом. В «Госпитале» автор поднимает тему «дедовщины» в российской армии, изображая натуралистические сцены издевательств «старослужащих» над «духами». Герой-рассказчик оказывается в военном госпитале, где должна решиться его дальнейшая судьба: либо его отправят служить в армейский «ад», либо комиссуют. Однако госпиталь, вопреки ожиданиям героя, и оказывается тем самым адом. «Вий» Прищепин превращает «топос» христианского спасения и милосердия в ад.

Нужно отметить, что у современных авторов изображение человека как носителя бесовского начала вполне отвечает гоголевской стилистике, в которой, по наблюдениям Ю. Манна, «описания чертовщины <...> построены на открытой или полуприкрытой аналогичности бесовского и человеческого» [1988, с. 21]. Рецепция гоголевского мотива у современных авторов осуществляется в двух направлениях: во-первых, в системе приемов интертекстуальной поэтики постмодернизма, а во-вторых, в русле проблемы «традиция – новаторство».

В пьесе Н. Садур постмодернистская иронично-игровая поэтика реализуется в воспроизведении целого комплекса мотивов гоголевской прозы. Так, в пьесе обнаруживаются мотивы «Вечера накануне Ивана Купалы», «Страшной мести»,

«Мертвых душ». В «Панночке» автор-демиург, «веселящийся и играющий дух самого художника» (Б. М. Эйхенбаум) ощутимо «присутствует» в ремарках («Хвеська, нестарая еще бабенка»), в репликах персонажей (Философ: «Ты кто есть, человек ли? Или кто хуже?»), в диалогах:

Д о р о ш. Молчи, баба, ты плохо говоришь. Пусть Спирид расскажет. Расскажи, Спирид.

С п и р и д. Я расскажу про псаря Микиту <...> Ты, пан Философ, не знал Микиты: эх, какой редкий был человек. Собаку каждую он, бывало, так знает, как родного отца. Теперешний псарь Дорош, что сидит напротив тебя, и в подметки ему не годится. Хотя он тоже разумеет свое дело, но он против него – дрянь, помои.

Д о р о ш. Ты хорошо рассказываешь! Хорошо! [Садур, 1999, с. 231–232].

Сам мотив бесовского вторжения у Садур иронически снижается посредством введения приема сказового монолога, в котором «испорченное слово» (М. О. Чулакова) опровергает трагическое содержание.

У Елизарова бесовское не подвергается ироническому осмыслению, однако антонимичный бесовскому мотив божественного реализуется в комически-игровом ключе. Герой-рассказчик то и дело обращается к христианскому дискурсу, однако использует его исключительно иронически. Ср.: «Благослови Господь город Чернигов и его музыкальную фабрику. У язвенников имелась наследственная гитара»; «...открыл “Учебник сержанта” наудачу, как псалтырь»; «впятером собрались мы на эту вечерю». А трагический мотив богооставленности человека озвучен «истощным криком» «небесного матросика-херувима: “Полундра!”» (Елизаров)¹.

Современные авторы не только ведут постмодернистскую игру с мотивом бесовского вторжения (через «диалог» с Гоголем), но и обращаются к традиционной, деструктивно-танатологической семантике мотива. Так, Панночка изображается у Н. Садур как некий «портал» в inferнальное пространство. Ср. размышления Хомя Брута накануне его последнего ночного бдения: «...где-то в наш божий мир пробило черную дыру, из которой хлещет сюда мрак гнойный и мерзость смердящая <...> чтоб... свет мира не омрачился бы от той дыры <...> я и пойду... и не побоюсь... раз так назначено» [Садур, 1999, с. 266]. Можно заключить, что Панночка у Садур воплощает юнгианский женский архетип «бездны, мира мертвых, все поглощающего <...> и отравляющего, того, что вселяет ужас и <...> неизбежно, как судьба» [Юнг, 1996, с. 31]. Сам мотив смерти, являющийся апогеем безобразного (в традиционном понимании этой эстетической категории), четко коррелирует с мотивом бесовского. В Священном писании сказано: «...завистью дьявола смерть вошла в мир» (Прем 2: 24). Поэтому у Садур, как и у Гоголя, бесовское вторжение в реальность приводит героя к гибели.

В образе солдата Прищепина у М. Елизарова также актуализировано танатологическое содержание, выражающееся прежде всего в деталях портрета. «А после обеда появился этот танкист Прищепин <...> Когда он снял тельник, худоба его обернулась какой-то тараканьей мускулатурой, мелкой, но очень живой и рельефной. Тощий и некрасивый живот Прищепина, казалось, был выложен из мелких булыжников и напоминал фрагмент мостовой <...> Танкист все осматривался, зверино принюхивался, что-то бормотал, и угольные глаза его медленно накалялись недоумением и яростью <...> странная мускулистая худоба Прищепина повергала меня в ужас. В ней чудилась какая-то мертвечина, сырая освежеванность трупа <...> Прищепин запнулся, яростно полыхнул глазами, захрипел рваной

¹ Здесь и далее рассказ М. Елизарова «Госпиталь» цитируется по: http://www.e-reading.club/chapter.php/111274/1/Elizarov_-_Gospital%27.html

слуной и медленно повернулся, как ржавый флюгер» (Елизаров). В этом мифологизированном портрете акцентируется символика звериного и неживого, демонстрирующая принадлежность Прищепина к миру мертвых.

Интересно отметить, что рецепция Елизаровым гоголевского Вия словно бы опосредована восприятием этого персонажа Д. С. Мережковским, описанным в работе «Гоголь. Творчество, жизнь и религия»: «Железное лицо, земляное тело Вия – против бесплотных лиц, неземного тела святых, бездушная плотскость – против бесплотной духовности. За умерщвленную плоть мстит мертвая плотскость. Вий – это самое противоположное духу, движению, сознанию; это – тяжесть, косность, мертвость первозданного вещества, материи; это в человеке инстинкт, прикрепляющий его не только к земному и телесному, но и к подземному, дотелесному – к материи – инстинкт слепой и ясновидящий» [2014, с. 234].

Очевидно, что обращение к традиционному инфернально-танатологическому содержанию мотива бесовского вторжения связано у современных писателей с ощущением глубокого многоуровневого кризиса рубежа XX–XXI веков. Период кризиса характеризуется состоянием отчужденности, неопределенности, чувством духовной и эмоциональной катастрофы. Русские писатели конца XX века стремятся запечатлеть кризисную эпоху через адекватную ей поэтику, одним из элементов которой стал мотив бесовского вторжения.

Примечательно, что обращаясь к мотиву бесовского вторжения опосредованно, через гоголевское восприятие, современные авторы реализуют и специфическое гоголевское содержание этого мотива – его амбивалентность. В повести Гоголя Хома Брут, несясь странной ночью с ведьмой на спине, испытывал «бесовски-сладкое чувство», «чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение» [Гоголь, 1984, с. 315]. Амбивалентность образа Панночки у Н. Сакур создается посредством мотива метаморфозы: Панночка сначала превращается в старуху-ведьму, вызывающую отвращение, а потом – в ребенка, который просит, чтобы его пожалели (ср. ее реплику, оформленную «детским дискурсом»: «...мне пальчик больно...») [Сакур, 1999, с. 268].

Так же амбивалентен и образ елизаровского Прищепина. Несмотря на отрицательное отношение к садисту Прищепину, герой-рассказчик, словно помимо своей воли, восхищен его умением разоблачать фальшь – будь то очередное представление, затеянное якобы наркоманами Прасковьиным и Яковлевым или спетая рассказчиком песня Высоцкого, явно диссонировавшая с образом исполнителя – мальчика, владевшего кларнетом.

Итак, обращаясь к гоголевской традиции в реализации мотива бесовского вторжения, Н. Сакур и М. Елизаров наполняют этот мотив как традиционно-негативным, так и специфически гоголевским, амбивалентным содержанием. Традиционная, трагически-абсурдная семантика мотива бесовского воплощает у современных авторов глобальный социокультурный кризис рубежа XX–XXI веков. При этом для Сакур и Елизарова актуальным становится также амбивалентное содержание мотива бесовского, декларирующее принадлежность художественных систем рассматриваемых писателей к эстетике постмодернизма с его релятивистскими установками.

Список литературы

- Гоголь Н. В.* Избр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 575 с.
Елизаров М. Госпиталь: Рассказ. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/111274/1/Elizarov_-_Gospital%27.html (дата обращения 30.04.2017).
Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1988. 413 с.

Мережковский Д. С. Не мир, но меч. М.: Директ-Медия, 2014. 471 с.
Садур Н. Обморок: книга пьес. Вологда: ООО ПФ «Полиграфист», 1999. 500 с.
Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М.; Киев: Лабиринт, 1997. 232 с.

О. А. Kolmakova¹, Ch. Van²

Buryat State University, Ulan-Ude, Russian Federation,
¹*post-oxygen@mail.ru,* ²*msdevine@126.com*

**LONG STORY «VIY» BY N. V. GOGOL IN THE RUSSIAN LITERATURE
OF 20TH CENTURY: MOTIVE OF DEVIL'S INTRUSION IN THE PLAY
«PANNOCHKA» BY N. N. SADUR AND IN THE STORY «HOSPITAL»
BY M. YU. ELIZAROV**

Classical literature of the 19th and the 20th centuries is perceived in two ways in contemporary Russian literature. First, it is seen in the aspect of ironic game intertextual postmodern poetics. Second, it is understood as a part of the «tradition-novelty» issue. Based upon these principles, N. Sadur's play «Pannochka» and M. Elizarov's short story «Hospital» make use of Gogol's motifs from the long story «Viy» to build their plots. Analyzing the motif of devil's intrusion in the texts of Sadur and Elizarov gives us grounds to state that each author has his/her own idiosyncratic literary style as well as helps to define the key tendencies of the literary process in the 1990-s.

In N. Sadur's play, the main Gogol's character is absent. The demonic element is embodied here by the image of Pannochka, who emphasizes the author's concept of a person as of a container of infernal and divine at the same time. N. Sadur, not using the image of Viy in the play, naturally changes the emphasis of Gogol's plot. It was important for Gogol to portray the person's impotence in front of the mystically enigmatic forces of evil, but Sadur, on the other hand, makes Homa Brut the Person who is capable of resisting the infernal world and defeating it spiritually. In the short story of M. Elizarov, «Viy», on the contrary, is the central character. He is personified by the image of the sadistic soldier Prishchepin, whose appearance in a military hospital turns into a «small» apocalypse. «Viy» Prishchepin turns the hospital, the «topos» of Christian salvation and mercy, into hell.

Apart from the traditional symbolism of the demonic motive as extremely ugly, contemporary Russian authors also realize the ambivalent content of this motif, which is inherent in N. Gogol's poetics. The ambivalence of Pannochka image in N. Sadur's play is created by the motif of metamorphosis: first, Pannochka turns into an old disgusting witch, and then she turns into a child who wants to be pitied. The image of Elizarov's Prishchepin is also ambivalent. Despite a negative attitude towards the sadistic soldier, the narrator, as if against his will, is delighted by Prishchepin's ability to expose falsity.

While the traditional, tragically absurd semantics of the demonic element in N. Sadur's and M. Elizarov's works express the global sociocultural crisis at the turn of the 21st century, the ambivalent content of the demonic motif means that the writers belong to the postmodernist literary aesthetics with its relativity of values.

Keywords: modern Russian literature, reception of N. V. Gogol's works, motive of devil's intrusion, N. Sadur, «Pannochka», M. Elizarov, «Hospital».

References

Gogol' N. V. *Izbr. soch.: v 2-h t. T. 1.* [Collected Works. In 2 vols. Vol. 1]. Moscow, Hudozhesvennaya literatura, 1984, 575 p.

Elizarov M. *Gospital': novella* [Hospital: the story]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/111274/1/Elizarov_-_Gospital%27.html (accessed April, 30, 2017).

Mann Yu. V. *Poetika Gogolya* [The Poetics of Gogol]. Moscow, Hudozhesvennaya literatura, 1988, 413 p.

Колмакова О. А., Ван Ч. Повесть Н. В. Гоголя «Вий» в русской литературе

Merezhkovskiy D. S. *Ne mir, no mech* [Not peace, but a sword]. Moscow, Direct-Media, 2014, 471 p.

Sadur N. *Obmorok: kniga p'es* [Fainting: a book of plays]. Vologda, Polygraphist, 1999, 500 p.

Yung K. G. *Dusha i mif. Shest' arhetipov* [The Soul and the Myth. Six archetypes]. Moscow, Kiev, Labyrinth, 1997, 232 p.

Kolmakova Oksana A. – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor, Department of the Russian and Foreign Literature, Buryat State University (24a Smolin St., Ulan-Ude, 670000, Russia, post-oxygen@mail.ru)

Van Chzhuanchu – graduate student, Department of the Russian and Foreign Literature, Buryat State University (24a Smolin St., Ulan-Ude, 670000, Russia, msdevine@126.com)

Е. В. Капинос*Институт филологии СО РАН, Новосибирск***АЛФАВИТ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
(«КЫСЬ» Т. ТОЛСТОЙ)**

Статья посвящена роману-алфавиту Т. Толстой «Кысь», состоящему из 33 глав-букв. Тексты-алфавиты, по виду напоминающие детские азбуки, – не редкое явление в культуре XX века. Обычно алфавитные или карточные композиции предполагают достаточно сильную автономность частей внутри целого, а также высокую вариативность в соотношении отдельных элементов. Главы романа «Кысь» тоже достаточно самостоятельны, это роман-библиотека (главный герой Бенедикт – переписчик и самозабвенный читатель), куда введено множество поэтических цитат из русской поэзии XIX–XX веков, они образуют причудливый поэтический венок внутри прозаического текста. Для Бенедикта цитаты – азбука прошлой жизни, а для автора романа, Т. Толстой, это повод перетасовать самые разные оттенки поэтических, сказочных, сказовых и языковых смыслов. Такая перетасовка всегда дает неожиданный пародийный эффект и обновляет виденье классических образцов. Особо значимы пробелы в алфавитной композиции романа; следуя за древнерусской азбукой, Т. Толстая пропускает букву «Земля», что легко объяснимо с точки зрения фантастического сюжета романа: в «Кыси» изображается разрушенная «Взрывом» земля (страна, Москва) и «последствия» разрушения. «Последствия» касаются прежде всего языка, «Кысь» – роман о языке и его истории, о словах, буквах, об отвлеченной сущности каждого алфавитного знака, о зыбкости значений, о совпадении и несовпадении поэтических и бытовых смыслов, об изменении значений слов с течением времени.

Катастрофический сюжет романа имеет намеренно акцентированный поэтический подтекст: в романном венке поэтических цитат доминируют А. Блок и Н. Крандиевская-Толстая. В связи с Блоком в статье обращается внимание на несколько интертекстуальных деталей, объединяющих «Кысь» с революционным романом «Хождение по мукам», где Блок – прототип поэта Бессонова. Тема катастроф прошлого: революции 1917 года, смутного времени, московских пожаров «наслаивается» в тексте Толстой на тему катастрофы современной, что позволяет коллажировать в тексте архаическое и футуристическое. Не менее интересны и цитаты из Крандиевской-Толстой, в статье рассматриваются две из них, изображающие льва и мышшь, что отсылает к романному bestiарии, к его противоположным полюсам: кыси и мышши.

Ключевые слова: Т. Толстая, роман «Кысь», текст-алфавит, роман-катастрофа, катастрофический сюжет, фольклорные мотивы, романский bestiарий, А. Блок, Н. В. Крандиевская-Толстая, А. Н. Толстой.

Почти два десятилетия назад вышел из печати роман Татьяны Толстой «Кысь». Тогда, в начале 2000-х, он стал бестселлером и настолько активно ос-

Капинос Елена Владимировна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, dzerv@mail.ru)

мыслялся критикой и литературоведением, что сейчас в нем уже трудно найти какой-то неизученный аспект. Прежде всего обсуждался жанр романа: его определяли как утопию или антиутопию, или как пародию на то или другое. Не меньше внимания было обращено на мифопоэтику и стиль произведения, на фольклорные и сказочные мотивы, на ключевые концепты романа. Рассматривались его герои, художественные картины проецировались на реалии советского и постсоветского пространства, вообще на историю России. Некоторые исследователи писали об интертекстуальной плотности текста, предпринимая попытки семиотического его прочтения¹. Эту традицию нам и хотелось бы продолжить, углубившись в размышления о присутствии в этом романе русской лирической поэзии, рассматривая «Кысь» как роман о языке, фантазию на тему о разрушении, распаде языка, об утрате в нем связи между словом и его значением, текстом и его пониманием. Буква, книга, цитата – эти темы и образы будут в центре нашего внимания (так же как игра с ними), их анализ вскрывает лирический план текста и, в некотором смысле, «родословную» его автора.

1. Роман-азбука

«Кысь» Татьяны Толстой – это роман-азбука, где каждая из 33-х глав названа одной из букв, а главы-литеры следуют одна за другой почти в алфавитном порядке. В романе, который можно было бы назвать постапокалиптическим, это, конечно, не случайно.

Е. Бразговская усматривает в «Кыси» «перерождение» слов языка в «знаки без референтов» [2012]. Но идея чистого знака, не мотивированного значением, лежит и в основе алфавита. Вяч. Вс. Иванов пишет:

Под алфавитом понимается система письменных знаков, передающих облик слова посредством символов, изображающих отдельные звуковые элементы. Изобретение алфавита позволило делать запись любых текстов на естественном языке без обращения к их значению (в отличие от систем письма, использующих идеограммы – письменные обозначения понятий, или логограммы – письменные обозначения слов), что сделало возможным повсеместную фиксацию, хранение и передачу самых разнообразных текстов на любых естественных языках [2013, с. 141].

Любопытно, что лингвистика иногда совершает попытки освободить абстрактную (отвлеченную от семантики) сущность буквы от образа или, напротив, сбить букву с идеограммой, логограммой, увидеть в ней графоним:

Во всех известных системах алфавитов каждая буква имеет свое название. Названия букв в основном сохраняются в родственных системах <...> и при заимствовании из одной системы в другую (из западносемитской в греческую). Но названия букв во многих западных традициях, кроме угаритской (очевидно, для удобства запоминания и обучения), были образованы от слов, которые обозначают предметы, начинающиеся с соответствующих фонем («алеф» ‘бык’, «бет» ‘дом’ и т. д.). Это послужило причиной возникновения, по-видимому, ошибочной теории, согласно которой соответствующие буквы произошли от картинок-рисунков, изображающих те или иные предметы. Это объяснение возникновения букв посредством «acroфонии» (произношения начальной фонемы изображаемого рисунком слова) не подтверждается историей алфавита <...>. С таким же успехом можно было бы думать, что русское *a* (скорописное круглое) происходит от изображения арбуза (картинка

¹ Перечислим лишь некоторые работы, ближе всего подходящие к нашей теме: [Бразговская, 2012; Воробьева, 2006; Иванова, 2015; Керимова, 2013; Пономарева, 2008] и др.

которого в связи с буквой *a* часто фигурирует в детских азбуках) [Иванов, 2013, с. 154].

Искушение вернуть абстрактным знакам алфавита образ, возможно, является следствием метонимии языка и буквы, и если не лингвист, то художник уж точно может легко представить, как, подобно языку, алфавит символически моделирует мир, а буквы шифруют первоосновы мира (или просто прячут за собой предметы или понятия), или, напротив, первоосновы мира воплощают буквенные предначертания. Сюжет «Кыси» строится на разлучении знака, слова, цитаты со значением: после «Взрыва» весь мир превратился как бы в неразгаданный шифр².

Об азбуке и алфавите как форме текста и одновременно его мотиве следует сказать подробнее, поскольку такая форма играет особую роль и в творчестве Т. Толстой, и в современной культуре, где как алфавит пишется все, что угодно: журналистские ремейк-хроники (к примеру, революционный алфавит журнала «Горький», посвященный 100-летию октябрьской революции 1917 года [Мартов, 2017]), эссеистические и научно-эссеистические сборники [Эпштейн, 2014; Гаспаров, 2012]³, и даже реклама. В «большой» литературе это отнюдь не новинка: тексты-алфавиты, тексты-карты, тексты-игры имеют древнюю традицию⁴. И особенно они характерны для эпох, где одна историческая, культурная и языковая парадигма вытесняется другой⁵. По азбукам вообще можно следить за тем, как эпохи и стили сменяют друг друга. Назовем хотя бы некоторые из азбук-манифестов той эпохи, которая играет ключевую роль в нашем романе-алфавите: модернистскую «мирикусническую» азбуку А. Бенуа [1990], совсем не детскую, а политическую, пропагандистскую «Советскую азбуку» В. Маяковского [1949], «Звездную азбуку» (с трехгранными кубиками П. Митурича) В. Хлебникова [1986].

Форма текста-азбуки оказалась продуктивной и для творчества Т. Толстой: через десятилетие после написания романа она в соавторстве с О. Прохоровой, своей племянницей, выпустила азбуку для детей, разыгрывающую сказочный сюжет о потерянном предмете, авторы «вернули» читателю «Ту самую азбуку Буратино» [Прохорова, Толстая, 2011], которую продал Буратино на первых страницах «Золотого ключика». Идея первоначального текста, то есть азбуки как первой книги, являющейся ключом ко всем другим книгам, перебивается идеей текста знакомого, возвращающегося и продолжающегося (азбука Прохоровой и Толстой – это не первая, а еще одна, новая, следующая книга про Буратино для нового поколения детей).

Это азбука стихотворная, а стихи в ней незамысловаты на первый взгляд, однако каждое содержит загадку (грамматическую, фонетическую или интертекстуальную), а также, вместе с богатым арсеналом рифм, игры в единственное / множественное, определенное / неопределенное, свое / чужое, я / не-я. Вот, к при-

² С постмодернистским принципом палимпсеста и с сюжетом романа, описывающего авторитарную власть, связала С. Ю. Воробьева алфавитную структуру романа: «...Читатель, нацеленный на сознание имплицитного автора, должен прийти к выводу, что в мире, пережившем катастрофу, единственной истиной остается «буква» – абсолютный знак, результат конвенции, монологичной и авторитарной по природе. Именно буквой в прямом и переносном смысле «скреплен» романский мир «Кыси»» [2006, с. 126].

³ Иногда напоминают тексты-азбуки энциклопедические словари, состоящие из свободных научных фрагментов, определяющих то или иное понятие. См., например: [Руднев, 2001].

⁴ Традиция древних алфавитных текстов, включающая алфавитные псалмы и духовные алфавиты, неисчерпаема, поэтому ограничимся лишь ее упоминанием.

⁵ Подробно об этом см.: [Лошилов, 2006].

меру, стихотворение к букве «И», где имя героя – «Буратино» превращено в имя целой итальянской семьи, *singularia* – в *pluralia*:

Добрый день, я синьор Буратино,
Буратино – супруга моя,
То же имя у дочки и сына –
Вот такая смешная семья!
[Прохорова, Толстая, 2011, с. 22.]

Поскольку речь идет об итальянской, а не о русской, семье, то Буратино умножится еще и своим прототипом – Пиноккио, этимология имени (по-итальянски «буратино» – это не какая-то особенная, а просто деревянная кукла, марионетка, разновидностью которой является Пиноккио⁶) усиливает тему *pluralia*, причем игра в единственное-множественное сливается с игрой в уникальное-ординарное. Отметим заодно, что это имя, становясь фамильным, актуализирует «мысль семейную» в отношении авторов книги, коим Буратино в качестве «детища» А. Н. Толстого является в некотором смысле «родственником».

В «Ту самую азбуку Буратино» уместились почти все буквы, даже те, что стоят в конце алфавита, и для них трудно придумать выразительные примеры: «Ъ», «Ь», «Ь». Зато отсутствует «Й», но не совсем: стихотворения к этой букве нет в ряду других текстов, но при чтении из книги вдруг выпадает закладка, на которой можно прочесть очень мелко напечатанное (основной шрифт азбуки – крупный) четверостишие про «йот». Краткий, буквально выпадающий «йот» наглядно показывает, что азбука подвижна: знаки могут теряться, а вместо них добавляются новые.

Последовательность глав в романе «Кысь» тоже является не застывшим, а «живым» алфавитом, что демонстрирует оглавление: порядок букв слегка искажен некоторыми не сразу заметными включениями и исключениями. Имитируя древнерусскую азбуку («Аз», «Буки», «Веди» и т. д.), оглавление строится не в полном с ней соответствии, к примеру, между «Ижицей» и «И десятичным» вкрадывается «И краткое», которого не было в древнерусском алфавите. А одна полноценная буква из начала древнего алфавита в «Кыси» пропадает вовсе, это «Земля», отсутствие которой – знак катастрофы: в романе изображается Москва (страна, земля) 200 лет спустя после ее разрушения «Взрывом». На этом фоне заглавие всего романа становится как бы названием еще одной неведомой древнерусской буквы: это односложное слово с мягким знаком на конце и корнем, означающим что-то из животного мира, из семейства кошачьих, понятное и непонятное одновременно, не равное ни одному современному слову, «Кысь» символизирует новый язык людей-нелюдей некоего фантастического «будущего» Земли после конца Истории.

Ахроничную алфавитную смесь в оглавлении романа Толстой, соединившую «и краткое» с «юсами» и «ерами», можно объяснить, если вспомнить о том, что структура алфавита меняет историю и меняется вместе с ней. Самое крупное изъятие букв русского алфавита произошло, как известно, во время орфографической реформы 1917–1918 года, упразднившей «И десятичное», «Ять», «Фиту» и «Ижицу» и добавившей в алфавит «И краткое», ранее не считавшееся самостоятельной графемой. Реформа правописания прошла и была осмыслена синхронно с революцией. Номер 4–5 журнала «Аполлон» за 1917 год открывала статья В. Чудовского «За букву ъ». Не говоря ни слова о революции, Чудовский пытается

⁶ Об итальянской этимологии имен «Буратино» и «Пиноккио» см.: [Толстая, 2002, с. 204–206].

ся предостеречь от реформы языка: такая реформа и без помощи революции способна лишит страну истории, затянуть в «тину низовой». В твердых, застывших правилах орфографии В. Чудовский призывает видеть не мертвое, а живое, метаморфоза живого / мертвого в истории и языке проведена через все примеры статьи:

Смѣшныя, ненужныя буквы, ничѣмъ неоправданная причуда устарѣвшаго правописанія, обуза школьниковъ, учителей, наборщиковъ, капканъ на пути грамотности, въ странѣ, гдѣ не затруднять бы слѣдовало сей трудный путь, – умолкнувшія, нѣмая буква (ибо вѣдь вмѣсто Ѣ звучит другая буква – е), нѣчто нелѣпое – ибо къ чему письменные знаки, которыхъ нельзя произнести, прочесть? А когда то звучали онѣ въ древней свободной Россіи, на вольныхъ вѣчахъ, звучали своимъ невѣдомымъ звукомъ, и что то выражали, какъ выражаетъ всякій звукъ живой. Для тѣхъ, кто умѣетъ, въ уединенные часы полночи, видѣть невидное днемъ, въ этихъ умолкнувшихъ знакахъ сквозила, быть можетъ, сильная, чистая рѣчь нашихъ предковъ, на нашу рѣчь непохожая, какъ непохожа на тину низовой гордая влага горныхъ истоковъ.

<...> Преемственность родного языка, преданіе живого слова – святая святыхъ, наслѣдіе вѣковъ, то, на что мы не смѣемъ посягать, если хотимъ, чтобы от насъ самихъ хоть что нибудь осталось [Чудовский, 1917, с. 5].

Похожие мысли были сформулированы и в знаменитой статье Вяч. Иванова «Наш язык» из сборника «Из глубины» 1918 года⁷.

Столкновение «алфавитного» древнего и нового многократно обсуждается на страницах «Кыси» в диалогах персонажей, поскольку некоторые из них – те, кто получил, в качестве «последствий», относительное бессмертие, – помнят кое-что о «прежних», до Взрыва, временах, о прежней Москве и даже о прежнем, дореволюционном алфавите. Они-то и пытаются рассказать новому человеку Бенедикту о былой культуре:

– Есть и «ферт», а есть и «фита», «ятъ», «ижица», есть понятия тебе недоступные: чуткость, сострадание, великодушие...

– Права личности, – подъялдыкнул Лев Львович, из диссидентов... <...>

– Нет «фиты», – отказался Бенедикт, мысленно он перебрал всю азбуку. Напугавшись, что, может, упустил чего, – ан нет, не упустил, азбуку он знал твердо, наизусть, и на память никогда не жаловался. – Нет никакой «фиты», а за «фертом» идет сразу «ер», и на том стоим. Нету [Толстая, 2016, с. 316].

⁷ «...Правописание (разумеется, правильно преподаваемое) есть средство к более глубокому познанию языка, начало его осознания путем рефлексии и побуждение к художественному любованию его красотой. Изучение уставов правописания может быть в некотором смысле уподоблено занятию анатомиею в мастерских ваяния или живописи. Следовательно, оно же и воспитательно, если одною из задач воспитания должно быть признано развитие патриотизма.

Что до эстетики, элементарное музыкальное чувство предписывает, например, сохранение твердого знака для ознаменованія иррационального полугласного звучанія, подобнаго обертону или кратчайшей паузе, в словах нашего языка, ищущих лапидарной замкнутости, перенагруженных согласными звуками, часто даже кончающихся целыми гнездами согласных и потому нуждающихся в опоре немой полугласной буквы, коей несомненно принадлежит и некая фонетическая значимость. Вообще, выносить приговоры о фонетическом состояніи живой народной речи (например, отрицать звуковое различіе между *e* и *ѣ* правомерно было бы лишь на основаніи строжайших и непременно повсеместных исследований такового при помощи чувствительных снарядов, автоматически изображающих тончайшіе его особенности и отличія» [Иванов, 2010, с. 385].

О «фите» и ее исчезновении хорошо знают «прежние», но главный герой романа, переписчик Бенедикт, родившийся после «Взрыва», «фиты» в книгах никогда не видел, он читает книги, изданные после революции и поэтому не понимает сути этого спора⁸. «Диссидентство» «прежних» и само их наименование, ностальгия по «старой» азбуке уводит тему утраты «нашего языка» к самому началу русского XX века, к русской революции, вытеснившей все «прежнее». Стилистика текста вопреки сюжету, направленному в будущее, архаизирована, она имитирует деревенскую прозу, сказку, сказ с неологизмами, замаскированными под архаизмы. Путаница столь велика, что трудно бывает понять, куда – назад или вперед – идет романное время. Имя главного героя будто бы позаимствовано у Венечки Ерофеева, а Москва «Кыси» после Взрыва превращена во что-то вроде ерофеевских Петушков. Парадокс состоит в том, что вернувшись к архаическому языку (и соответственно алфавиту) новые люди его не знают. «Поствзрывная», футуристическая архаика оторвана от своих глубинных корней, опрощена и примитивизирована. Но «ненужные» буквы продолжают существовать в мире романа, в его оглавлении и в авторском плане.

Линейная перспектива сюжета («Взрыв» и его последствия) не была бы столь сильной, если бы мотивы катастрофы, умножаясь в других планах текста, не превращали бы роман в сложную фигуру с разнообразными ассоциациями не только катастрофического будущего, но и катастрофического прошлого. Рывком устремляясь на двести лет вперед, романное время отбрасывается в прошлое, апокалиптическая фантастика на темы катаклизмов будущего умножается и осложняется памятью о нефантастических катастрофах из истории России, прежде всего – о революционном перевороте XX века и его последствиях. В романе изображается дряхлый Апокалипсис: уже наступившее, но еще не завершившееся «время конца». В финале «Кыси» уже уничтоженная Взрывом и ставшая жалкой деревней столица уничтожается еще раз, и на ее обгорелых развалинах бродят когда-то выжившие после Взрыва, а теперь сожженные на бензиновом костре, но опять как живые, «прежние»:

На пепелище, вцепившись обеими руками в кудлатые волосы, бродил Лев Львович, из диссидентов, разыскивал что-то в траве, которой не было.

– Левушка! Подите сюда. Так на чем мы остановились? – Никита Иванович обматывал себе чресла жилеткой. – Прищепку бы бельевую... До чего народ ленивый... Прищепок не заведут...

– Английскую булавку <...>

– Англии нет, голубчик...

<...> Прежние согнули колени, взялись за руки и стали подниматься в воздух.

Оба смеялись: Лев Львович немного повизгивал, как будто купался в холодном, а Никита Иванович посмеивался басом: хо-хо-хо. Никита Иванович обтряхивал с ног золу – ступня об ступню, быстро-быстро – и немножко запорошил Бенедикту глаза.

– Э-э-э, вы чего? – крикнул Бенедикт, утираясь.

– А ничего! – отвечали сверху.

⁸ Правда, однажды Бенедикту попадают дореволюционные журналы – «Весы», «Задушевное слово», «Вестник Европы» («Эти какие-то не такие, – размышляет Бенедикт, – сильно плесенью пахнут, но это неважно, а вот там среди букв, почитай, в каждом слове, еще какие-то буквы, науке неизвестные. Бенедикт думал, это не по-нашему, а по-кохинорски, а потом приловчился читать, и ничего, перестал лишние буквы замечать, будто их и нету» [Толстая, 2016, с. 233]), однако недалекий инфантильный герой даже не вспоминает неизвестные буквы, слушая разговор Никиты Ивановича и Льва Львовича. Чтение без понимания, чтение как неразгаданный шифр – лейтмотив романа.

– Вы чего не сгорели то?
– А неохота. Не-о-хо-та [Толстая, 2016, с. 379].

Отрывок написан с наведением на финал «Мастера и Маргариты» и с ироничной аллюзией на деревянную Москву, многократно сгоравшую в пожарах войн и смутных времен. Опричнина, захват власти, «подменные» и свергнутые императоры, московские пожары разных эпох – все это расширяет и углубляет тему «Взрыва».

Несобытийный – азбучный, словесный – план «Кыси» более подвижен, чем сюжетный. Если смотреть на этот роман со стороны словесной и книжной, то он окажется коллекцией самостоятельных новелл-размышлений о текстах, словах и предметах. Отдельные главы и эпизоды романа, речь в которых идет о буквах и книгах, где цитируются стихотворные тексты, составляет бегущую вереницу остроумных фрагментов, собранных в том же порядке-беспорядке, что картинки в букваре.

Интересен опыт конструирования старо-новых слов в романе. Главный герой, не зная «нашего» языка, пытается с помощью книг узнать, понять или разгадать его. В «Кыси» – некоторые непонятные для персонажей слова, утратившие денотаты после взрыва, просто набраны полностью или частично заглавными буквами с орфографическими искажениями: заменой букв или нарушением правил слитности / раздельности: «МОГОЗИН», «ФЕЛОСОФИЯ», «не ВРАСТЕНИК», «ИЛИМЕНТАРНЫЕ основы МОРАЛИ», «пуденциал» (потенциал), «подземная вода пинзин» (бензин). Искажения действуют сильнее, чем полный распад слова, поскольку оставляют его руины, способные ко вторичной семантизации. Выпадения или замены внутри слов демонстрируют тот же принцип, что и выпадения или включения лишних букв в алфавитном оглавлении «Кыси».

Исчезновение, трансформации миров с их языками, видимо, притягательны для Толстой в качестве сюжета, она испробовала этот сюжет даже в «Школе злословия». В одном из эфиров, героиней которого была Ирина Хакамада, ведущие спросили гостью (тогда еще активно действовавшего политика): «Если бы Вы оказались одна на свете, что бы Вы сделали? Никто не берет телефонную трубку, никто не отвечает в чате...». И. Хакамада призналась, что испытала бы растерянность, страх... «А любопытство? – в шутку вопрошала Татьяна Толстая, гипотетически «вручая» И. Хакамаде пустую Москву. – Никто не мешает все узнать: открывать двери, заглядывать в чужие квартиры... Я бы пошла в «Седьмой континент»⁹, съела бы сыр дорогой – рокфор, а если бы вовремя все исчезли, там бы еще теплый хлеб стоял, багет, я бы взяла корзину красного вина, и прежде всего загуляла бы, а уж потом... В кремль бы заглянула...»¹⁰ В другом эссе из книги

⁹ Название гастронома – «Седьмой континент», конечно, тоже всплывает не случайно, оно хоть и не вымышленное, но художественно встраивается в бегло нарисованную Толстой картину: вымершая Москва эффектно контрастирует с открытием нового, «седьмого» континента, шуточный передел мира и перекомпоновка всех его границ проигрывается по всем пунктам.

¹⁰ О катастрофе размышляет Т. Толстая и на своей странице в соцсети: «Русский народ, в его нынешнем состоянии, не относится к нациям, без усталости создающим материальную культуру. Русский народ, каким он себя проявил за последние сто лет, – скорее вандал. Увидел что-нибудь красивое – изуродует или обхаркает».

Место красивой вещи – ну разве что в музее. Музей – это разновидность кладбища. Там вещами не пользуются, там они словно бы ничьи. Тогда можно.

Я считаю, миссия русского народа (должна же у него быть миссия?) – превращать материю в лучистую энергию, причем безвозмездно. Например, порубить предмет в щепу и поджечь. Взорвать, спалить, – трансформировать нах, так чтоб радугой через небосвод. Птички летят, колокольчики звенят» (<https://vk.com/tanyant>; дата обращения 31.08.2017).

«Легкие миры» Т. Толстая фантазирует на тему отсутствия в пространстве и в мировой истории Италии (здесь еще раз вспомним детскую стихотворную иллюстрацию «Италия» к букве «И» и почти выпавшую краткую «и» из «Той самой азбуки Буратино»):

Вот что, если бы Италии не было, совсем не было, не случилось бы такого геологического образования в форме сапога, – либо ее залило бы потоком во время оно, либо вся она, с Альпами своими и Аппенинами, розами и лимонами, и уж заодно, ладно, с Сицилией и Сардинией провалилась бы в синие воды во время землетрясения, и море было бы безвидно и пусто – один Дух Божий носился бы над бездной? <...>

Английский язык, каким мы его знаем, – то есть с семьюдесятью процентами латинской лексики – не существует. Латинских букв тоже нет, все пишем греческими... <...>

А где политическая мысль? Консулы-проконсулы, сенат, партии, патриции, плебеи, республика, наконец? А где римское право? Ау!.. А где театры? Историки? Ораторы? <...>

А где бани, где легкие одежды, где бритые подбородки, где виллы с верандами? Где уважаемые женщины, достойные матери достойных граждан? Где соблюдение договоров? Где общественная польза? Поэзия, поэзия где? Сатира!!! Какой перс потерпит сатиру? <...>

Гоголю некуда бежать от вселенского Миргорода, негде лечь навзничь на теплую землю и смотреть, смотреть часами в небесную синеву, очищая темную, северную, промозглую свою душу от всего мусора и дряни, что набросала в нее бледная, вялая, толстозадая родина. <...>

Если Италии нет – о вкусах спорят. Деньги пахнут. О мертвых можно всё. Все дороги ведут в пустоту [Толстая, 2008, с. 78–82].

Эссе об исчезнувшем Риме и мире называется не самостоятельным полнозначным словом, а одним лишь предлогом, заглавием-символом, почти что заглавием-приставкой «Без», по фонетике совпадающим с полнозначным словом «бес», что прозрачно намекает (вместе с гоголевской Россией) на бесовскую, дьявольскую природу таких исчезновений и катастроф.

Итак, текст-азбука Толстой устанавливает тесную связь буквы и пространства (с акцентом на нульности, на исчезновении), а также связь буквы и времени, причем важны и моменты синхронности в движении языка и времени, и анахронизмы, когда язык прошлого и язык будущего не совпадают, что приводит не только к непониманию значений слов и текстов, но и к смещению всех языковых категорий: единственного и множественного, общего и частного и т. д. Но сам роман, его текст, не демонстрирует того тотального распада, как, например, в творчестве В. Сорокина, с которым иногда сравнивали Толстую¹¹, и не только потому, что в «Кыси» нет страниц, заполненных бессмысленными, не связанными между собой словами и частями слов. По сюжету ее романа мир взорван и сожжен, но текст, даже несмотря на довольно высокую самостоятельность глав, весь связан. Это связность совсем другого, не сюжетного, качества, она достигается лирическими включениями, которые мы опишем ниже.

2. Блок и символизм в «Кыси»

Одна из особенностей романа Т. Толстой – обилие искусно подобранных стихотворных цитат из русской классики. Они приводятся как чтение Бенедикта или возникают в его размышлениях, они разные по стилистике и объему: от Пушкина

¹¹ См., например: [Гусельникова, 2012].

до Заболоцкого и Окуджавы, от нескольких слов до нескольких строф. Чередование прозы и стиха настолько интенсивно, что то и дело переключает внимание читателя из эпического плана в лирический. Текст не воспринимается как сугубая проза, венок поэтических цитат придает роману какое-то новое качество.

Даже беглого взгляда на эти цитаты достаточно, чтобы сказать, что они так или иначе варьируют темы прозаической части, а значит, примыкают к ней смыслово и тематически. Но в то же время стихи вполне независимо сопровождают прозаический текст, не смешиваясь с ним. Длинный, идущий через весь роман центон строится совершенно в иной плоскости, нежели прозаический сюжет, и звучит совершенно в ином стиле. Все звенья цитатной цепочки точно пригнаны друг к другу, центон обладает сильными внутренними связями, и если прозаический текст, его повествовательное начало очерчено кругом сознания Бенедикта, то стихи имеют иной статус, иной по отношению к Бенедикту голос, никоим образом не вступающий с ним в диалог.

Мы покажем отдельные фрагменты этого обширного «текста в тексте», касающиеся двух поэтов, количественно доминирующих в «Кыси»: А. Блока и Н. В. Крандиевской-Толстой. Блок цитируется в романе необычайно интенсивно¹², цитаты из его лирики поддерживают общий сюжет романа мотивами исторических катастроф, ассоциируясь также с русской революцией. Его стихи возникают в кульминационных точках романа. Так, свергнув вместе с тестем Кудеяром Кудеяровичем Федора Кузьмича и захватив «Красный терем», Бенедикт тут же углубляется в чтение книг, которые он видит разложенными на столе Федора Кузьмича, и это оказываются сборники стихов поэтов-символистов (в отличие от героя, не придавшего значения подбору книг, читатель может догадываться, что чувствовал Федор Кузьмич перед переворотом):

Бенедикт что-то вдруг устал. В висках заломило. А потому что нагубался с не-привычки. Сел на табурет отдышаться. На столе куча книг понаразложена. Ну, все. Все теперь его. Осторожно открыл одну:

Весь трепет жизни, всех веков и рас,
Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.

Стихи. Захлопнул, другую листанул.

Кому назначен темный жребий
Над тем не властен хоровод.
Он, как звезда, утонет в небе,
И новая звезда взойдет.

Тоже стихи, Господи! Боже святой. Сколько еще всего не читано! Третью открыл:

Каким ты хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса или Христа?

Четвертую:

Все ли спокойно в народе?
– Нет, император убит.

¹² Нам уже приходилось писать о роли Блока в художественном мире Толстой, блоковская интертекстуальная доминанта характерна не только для «Кыси», но и, например, для эссе Толстой «Смотри на обороте», посвященного итальянской Равенне. См.: [Капинос, 2012].

Кто-то о новой свободе
На площадях говорит [Толстая, 2016, с. 352].

Бенедикт даже как будто ведет счет («одна», «другая», «третья», «четвертая») сменяющимся цитатам (Волошин, Блок, Соловьев, опять Блок). Казалось бы, захват власти должен быть отмечен размышлениями героя о свершившемся, однако сознание Бенедикта устроено как экран, по которому сами по себе проходят тексты прошлого, что, возможно, отчасти пародирует современное мышление, его постмодернистские качества: цитатность, вторичность и избыточность, но в романе все эти качества не являются выражением интеллектуализма Бенедикта, напротив, они связаны с его неспособностью понимания – как событий своей жизни, так и чужих текстов. Цитаты из символистов проходят лирическим потоком мимо сюжета, а точно направленные фразы: «В тебе. Всегда. Теперь. Сейчас», «Кому назначен...», «Каким ты хочешь...» указывают вовсе не на героя. Включенные в рамку романа, они не подчиняются действию сюжета (как часто происходит с цитатами, попавшими в новый контекст), а сохраняют всю свою символистскую космичность и абстрагированность. К примеру, «неземное» символистское «ты» не теряет неопределенности, остается «нетронутым», поскольку герой не умеет проецировать «литературу» на себя или делает это пародийно. Это не Бенедикту «назначен жребий» нового императора, «Ксеркса иль Христа», сила символистского абстрагирования переносится на мир романа в целом: осколки стихов придают вселенский масштаб, трагичность, неравновесие всему происходящему в мире героев, стихотворный центон как будто заставляет остраненно, «со стороны» посмотреть на все происходящее.

Примечательно, что среди пространных блоковских отрывков, приведенных в «Кыси», нет «Стихов о Прекрасной Даме», большая часть выбрана из II и III томов: «– Все ли спокойно в народе?...» («Распутья», т. I), «Усталость» («Разные стихотворения 1904–1908», т. II), «На серые камни ложилась дремота...» («Город», т. II), «О весна без конца и без краю!...» («Фаина» – «Заклятие огнем и мраком», т. II), «Опустишь, занавеска линиялая...» («Арфы и скрипки», т. III), «Свирель запела на мосту...» («Арфы и скрипки», т. III), «Опять с вековой тоскою...» («Родина» – «На поле Куликовом», т. III). Характерные блоковские мотивы: Россия, смута, тревога, город, – в том или ином виде можно различить едва ли не во всех этих примерах.

Приоритет в поэтическом венке «Кыси» отражает и место Блока в художественном сознании Т. Толстой, и его положение в культуре предреволюционной России:

Блок был всеобщим любимцем, общепризнанным широкой читающей публикой «Королем поэтов» <...> Начиная с первой своей книги («Стихи о Прекрасной Даме» 1905 г.) вплоть до последних «Двенадцать» (1918) и «Утро седое» (1920) он стоит в центре всеобщего внимания. Помимо личных счастливых качеств его таланта, этому способствовало также то, что Блок был завершителем символизма, вошедшим в свою поэзию все завоевания предшественников, и вместе с тем <...> провозвестником зарождавшихся новых течений [Зенкевич, 2008, 128].

Думается, значим для Т. Толстой и Блок, изображенный ее дедом, А. Н. Толстым. В «Хождении по мукам» Блок не только «король поэтов», но и «разрушитель, воспевший гибель России», что отвечает репутации Блока, сложившейся в эмигрантской среде [Толстая, 2006, с. 378]¹³. Беглых отсылок к «Хождению

¹³ Е. Д. Толстая отмечает, что Бессонов-Блок был написан А. Н. Толстым еще при жизни поэта, в 1919–1921 годах, в эмиграции, в образ Бессонова включен не только сам

по мукам» вообще много у Т. Толстой, приведем здесь лишь несколько примеров из ономастической области. Имя «Федора Кузьмича», ассоциирующееся одновременно и с легендой об исчезнувшем императоре, и с именем другого русского символиста – Федора Кузьмича Сологуба, в качестве персонажного впервые употреблено не Толстой в «Кыси», а А. Н. Толстым: в военных главах его романа есть персонаж «Федор Кузьмич Розанов», соединивший черты писателя и философа. Еще один герой «Кыси», тесть Бенедикта, носит «дважды фольклорное» (с фольклорным корнем и фольклорным удвоением) имя «Кудеяр Кудеярович», но кроме отсылок к народным легендам о разбойнике Кудеяре, здесь можно также расслышать отсылку к «Хождению по мукам»: в имени одного из большевиков «Акудин». По мнению Е. Д. Толстой, этот персонаж является своего рода двойником Бессонова-Блока: «...если Бессонов разрушитель духовный, то Акудин – заговорщик, зажигающий мировой пожар» [Толстая, 2006, с. 380]. Эта парность – явная параллель к парности и взаимозависимости созерцательного «фелософа», с именем Спинозы, Бенедикта – и «Главного санитаря» и деятельного революционера Кудеяра Кудеяровича. Отметим, что исследователи творчества А. Н. Толстого в Акудине опознают Ленина, а фамилию «Акудин» Е. Д. Толстая возводит к имени одного из самозванцев XVII века – Тимофея Акиндинова или Акундинова, московского приказного, в 1644 году бежавшего в Европу и выдававшего себя за наследника Василия Шуйского [Там же, с. 368–369]. Такие исторические и интертекстуальные переклички обогащают темпоральную структуру «Кыси».

Одна из первых блоковских цитат, над которой размышляет Бенедикт, выбрана Толстой из очень известного стихотворения:

О весна без конца и без краю!
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь, принимаю,
И приветствую звоном щита!

Только почему «звоном щита». Ведь щит-то для приказов – деревянный. Ежели когда приколачиваешь приказ о дорожной повинности, али чтоб не смели самочинно сани ладить, али у кого недоимки – мало мышиноного мяса сдал, к примеру, – али Складской День в который раз переносят, – то щит не звенит, а глухо так побрякивает [Толстая, 2016, с. 27–28].

Родившиеся после Взрыва не понимают причины катастрофы, Бенедикт лишь слабо припоминает ответ матери на вопрос о Взрыве: «доигрались с АРУЖИЕМ». Недовозрожденный после Взрыва мир, застывший в искривленном архаическом облике, не видел никакого оружия: ни того, что способно уничтожить землю, ни рыцарских доспехов. Герои выглядят беспомощными марионетками и на фоне Взрыва, и на фоне блоковского пафоса разрушения, «мирового пожара», характерного для стихов второго и третьего томов. Картины примитивной, «холопской» жизни Бенедикта диссонировуют с изысканным «рыцарством» Блока:

Блок, но и его эпигоны. «Бессонов сделан главным антагонистом обеих героинь, всеобщим соблазнителем и погубителем, так сказать растлителем «души мира». Вся риторика Бессонова, представляющего себе пустынные поля России, предвкушающего ее погибель и любящего именно такую страну, основана на блоковских мотивах простора и пожарищ – ср. в цикле «На поле Куликовом» (1908), а также «Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне» («Грешить бесстыдно, беспробудно...») <...>. После смерти поэта Толстой, как известно, пересмотрел свое отношение к нему в статье «Падший ангел» (1921), Блок у него героически борется с силами зла. Но демонизированный образ Бессонова он не изменил» [Толстая, 2006, с. 377–378].

Кто встречался с Блоком или слышал его на литературных вечерах, живо помнит его правильное строгое лицо, эту «гипсовую маску античного бога», по выражению Инн. Анненского, необыкновенную простоту, скромность и вместе с тем благородное достоинство его обращения. Таким же рыцарственным, искренним и благородным, как и в жизни, был Ал. Блок и в поэзии. Его часто называли Трубадуром, рыцарем «Прекрасной Дамы», и действительно, в его поэзии наряду с чисто русским было что-то западно-европейское, благородно-рыцарственное, такое чуждое нашей холопской в общем по укладу жизни [Зенкевич, 2008, с. 129].

Разумеется, в случае с «Весной без конца и без краю...» абсурд заключается не только в том, что Бенедикт ничего не знает о рыцарском щите как части рыцарских доспехов, он ничего не знает и о рыцарской культуре, и о «звоне щита» как поэтизме. Взорванный мир уничтожен в «Кыси» вместе с языком, разлетающимся на части, разделившим слова и смыслы. Разделение слова и смысла ведет к усилению фонетических, лексических, грамматических оттенков слова, что, вопреки прямой семантике и основным значениям, создает новые поэтические смыслы. Подрывая привычный баланс слова и значения и тем самым будучи продуктивным для поэзии, такое мышление, однако, и пародийно, и губительно.

Характерные блоковские мотивы огня, мирового пожара, конечно, вовлечены в интертекст романа. Почти эпиграфом к главе «Ша» предпослано четверостишие из стихотворения про «широкий и тихий» русский пожар:

Вздыхают светлые мысли
В растерзанном сердце моём,
И падают светлые мысли,
Сожжённые тёмным огнём...
[Блок, 1960, т. 3, с. 252]

Под это стихотворение Кудеяр Кудеярович склоняет Бенедикта к перевороту. Блоковская огненная стихия, наряду с другими литературными «огненными» подтекстами, нагнетает в «Кыси» предчувствие финального пожара, усиливает «страх» Бенедикта, героя, страстно интересующегося огнем и даже желающего сменить профессию переписчика на профессию истопника. Огненная «фелософия» Бенедикта с гудящим «Окаян-деревом», схождением воды и огня, с огнями-очагами («тысячеглазым огнем») не обходится без пародии на символизм:

А пламя, и правда, рвется, мечется, не то что столбом, а, сказать, деревом каким, вот как Окаян-дерево по весне: пляшет и гудит, крутит и клубится, а с места не сойдет. Обернешься на голубчиков: стоят, глаза раскрывши, и в глазах тоже огонь пляшет, отражается, как в воде какой, переплескивается [Толстая, 2016, с. 27–28].

Пародирование символистских картин сочетается с вниманием к нижним ярусам символистской мифопоэтики. В цитатах, проходящих по тексту «Кыси», блоковская апокалиптика проявлена в полном масштабе.

Блок верит, что история кончена, что наступает Царство Духа и преобразование мира. Он торжественно исповедует свою веру в стихотворении с эпиграфом из Апокалипсиса: «И дух, и Невеста говорят: прииди»:

Верую в Солнце Завета,
Вижу зори вдали,
Жду вселенского света
От весенней земли...
[Мочульский, 1997, с. 50] –

так характеризует апокалиптическое чувство Блока К. Мочульский. Но в прозаической части «Кыси» это чувство отражается в кривом зеркале, весь высокий план «блоковского» стиля «срезан» в сознании персонажа, вместо торжеств Встречи – одно опустошение. В мире «Кыси» узнаваемы лишь нижние пласты блоковской мифологии: смерть, болота, пепел, «холод и мрак грядущих дней» – все это полностью исчерпывает мир героев, изображенный как «тина низовий», как мертвые «равнины и низовья», лишённые какой бы то ни было красоты. Но в центонном ряду продолжают свое существование весна, рыцарство и надежды. Контраст прозаического и центонного планов создает впечатление, что «высокое», узнаваемо-блоковское доносится откуда-то издалека, заглушается, взывает к распознаванию, но не распознается.

Нижние ступени символистской мифопоэтики в «Кыси» не то что бы именно «блоковские», а общесимволистские. Ассоциация имени «Федор Кузьмич» с Ф. К. Сологубом побуждают сравнить манеру бенедиктовых размышлений над цитатами из классических стихотворений с известным комическим фрагментом (предвещающим, впрочем, трагический финал) из «Мелкого беса» Сологуба, где Передонов, герой, названный А. Белым «призраком небытия» [Белый, 2000, с. 647], читает Пушкина:

Встает заря во мгле холодной,
На нивах шум работ умолк.
С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк.

– Пойдите – сказал Передонов, – это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят: волк с волчихою голодной. Волк – сытый, а она – голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться мужу [Сологуб, 2001, с. 249].

В интертекстуальных символистских корнях романа Блок оказывается близок к Сологубу – мастеру фольклорной стилизации. Превращая «действительность в призрак», Сологуб изобразил «неведомое» как врывающееся «в нашу жизнь тучами страшных химер» [Белый, 2000, с. 648], в том числе чисто языковых. Толкование не поддающегося истолкованию «неведомого» – лейтмотив творчества Сологуба, причем «неистолковываемая» поэзия (как в случае с цитатой из «Онегина» в «Мелком бесе») сочетается с пристрастием к неистолковываемой языковой идиоматике и сюжетике. К примеру, в сказочке «Про белого бычка» девочка Леночка одержима желанием увидеть хотя бы во сне то, что няня и никто другой не в состоянии ей рассказать, – «Сказку про белого бычка». Толстая заимствует этот сологубовский ход, направленный как на поэзию, так и на язык: и поэзия, и язык после «Взрыва» существуют как ужасающие химеры вроде «кыси», но такими же цитатами-химерами являются стихи, заполнившие сознание Бенедикта. Лирические цитаты в романе, опознаваемые как «наш язык» для читателя, родной и генетически, и исторически, является химерой для Бенедикта и доводит его почти до помешательства.

Пространство «Кыси» перенасыщено «болотными» мотивами и мелким «бесовством». Под предлогом «последствий» Толстая обращает практически всех героев в мелкую нечисть: Бенедикту приходится перед свадьбой отрубить хвост, один из детей Бенедикта наречен фольклорно-шутовским именем «Пузырь» (таковым и являясь), сказочным (как в русской сказке «Пузырь, соломинка и лапоть»), а также хранящим след блоковских «Пузырей земли», где есть и «болотные чертенятки», и «ржавые» кочки и пни, «ржавчина волны», «большая русалка», бескрайние зыби болот. Ландшафт «Кыси» повторяет и «болотный» ярус мифопо-

этики символизма¹⁴, и толстовскую пародию на него: грязный пруд «Золотого ключика», куда с мостка сбросили Буратино¹⁵. В пределах Садового Кольца Москвы-Федор-Кузмичска есть и «Поганый Мосток», и «Мусорный Пруд» (антоним Чистых Прудов), и «Екиманские болота» вместо Якиманки. На болотах, прудах и в речушках персонажи набирают «ржавь», чтобы потом ею «упиться» и обкуриться «гонобоблем» (возможно, контаминатом болотной «пьяной» ягоды голубики и болотной конопли, созвучной названию ягоды: *гонобобль* [*гонобобель*] – *конопля*). Одним словом, миф о Москве – Третьем Риме на семи холмах преобразован Т. Толстой в панораму болота с кочками, в постмодернистское «Москва-ква-ква».

И, наконец, миф о Вечной Женственности, о Прекрасной Даме. Его легко разглядеть в «Кыси», хотя не только символистские, но и романтические атрибуты женского культа в поэзии пародирует Толстая. Эта тема привязана Т. Толстой к букве «о»: литературным именем «Оленька» зовут возлюбленную, затем невесту, затем жену Бенедикта. Имя героини восходит, по-видимому, к Онегину, где Ольга, сестра Татьяны, – «ошибка поэта» («Я выбрал бы другую / Когда б я был, как ты, поэт...»). Ее румяная свежесть пародирована уже в словах Онегина: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне». Но у Толстой пушкинский подтекст, конечно, теряется за грубой лубочностью Оленьки «Кыси», как, впрочем, и подтекст стихов Блока о «Царевне-Невесте». Между тем «царевна» в «высоком терему» и рыцарь, устремленный к ней в ореоле огня, зари, огненной весны, – узнаваемый блоковский сюжет, релевантный для Толстой:

...Да, я готова к поздней встрече,
Навстречу руки протяну
Тебе, несущему из сечи
На острие копья – весну».

Даль опустила синий полог
Над замком, башней и тобой.
Прости, царевна. Путь мой долог.
Иду за огненной весной
[Блок, 1960, т. 2, с. 115].

Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.

Купол стремится в лазурную высь
Синие окна румянцем зажглись.

Кто поджигал на заре терема,
Что воздвигала Царевна Сама?

Все колокольные звоны гудят.
Залит весной беззакатный наряд.

Каждый конек на узорной резьбе
Красное пламя бросает к Тебе.

Ты ли меня на закатах ждала?
Терем зажгла? Ворота отперла?
[Блок, 1960, т. 1, с. 74].

«Земное» и «небесное» в облике Оленьки пародирует блоковский сюжет о таинственной Деве, нисходящей к поэту:

Стал представлять, как Оленька в новой кацавейке с пышными рукавами сидит
за каким-то столом богатым... глазоньки у ней сияют и переливаются. На лбу у ней

¹⁴ Перечень «болотных» мотивов символизма – см. [Ханзен-Лёве, 2003, с. 634–639].

¹⁵ В «Той самой азбуке Буратино» Т. Толстая и О. Прохорова, конечно, не прошли мимо описания пруда и его обитателей: «зеленой воды», скрывающей «ключи счастья» («Золотой ключик и закрытая дверь»), «пиявочек» («Дуремар»), черепахи Тортиллы и пр.

тесьма плетеная. Цветная: по бокам височные кольца. На шейке тоже камушки на нитку нанизаны... Вот сидит она где-то, словно новогоднее деревце, сама не шелохнется.

А другая Оленька, что вот тут, в рабочей избе, картинку рисует, язык высунула. И вроде как от простой Оленьки сонный образ какой отделяется, перед глазами висит как марь, как морок, как колдовство какое. А простую Оленьку и локтем в бок толкнуть можно [Толстая, 2016, с. 93].

Описаний Оленьки с превращениями несколько, самые краткие из них: «и Оленька-душа, растворилась где-то в кривых улочках, в снежных просторах, как придуманная» [Там же, с. 65]; «...глазки долу, личико белое, коса в пять аршин, подбородок с ямочкой, на ногах когти» [Там же, с. 185].

И блоковская «весна без конца и без краю» не забыта в романе и подана в прозаической упаковке государственного праздника «Женского дня, Бабского праздника» – пародии «Ewige Weiblichkeit»: именно в назначенный по указу Федора Кузьмича «День Жены и Матери и Бабушки и Племянницы» Бенедикт решается свататься к Оленьке.

«Поэтические» черты «Оленьки» сводятся к тому, что она, подобно пушкинской Ольге, «ошибочна», обманчива. Она подчеркнута легко трансформируется из красавицы в когтистое чудовище, из недостижимой царевны-девицы, живущей в высоком тереме, в нелюбимую супругу, вытесненную из сознания героя книгами. Конечно, блоковское и универсально поэтическое намечено в героине романа Толстой с большой иронией, яркая лубочность и законченность женского портрета Оленьки профанирует высший план символистской поэтики: недоступное, неуловимое, туманное, манящее, расплывчатое, зато нижний, «химерический» план символистской поэтики гипертрофированно разрастается в сюжете семейной жизни Бенедикта. Сцена рождения детей доводит тему личин, «обликов» и двойников до абсурда: Оленька размножается собственными О-двойниками («КОН-Кордией», «Пузырем» и укатившимся шаром), а сам процесс этот назван «окот» – с двумя «о» и корнем, восходящим к домашнему, сниженному «кот» – «котя» – «окотиться», но в романной мифопоэтике – к устрашающему таинственному чудовищу – «Кыси»:

В декабре месяце, в самое темное время года, окотилась Оленька тройней. Теща зашла, позвала Бенедикта посмотреть на помет, поздравила <...>

Деток было трое: одна вроде самочка, махонькая, пищит. Другой вроде как мальчик, но так сразу не скажешь. Третье – не разбери поймешь что, а с виду как шар – мохнатое, страховидное. Круглое такое.

Но с глазами. Взяли его на руки покачать, запели: «а-тутусеньки, тутусеньки тату! А-кукусеньки, кукукусеньки-куку!», – а оно толк! – оттолкнулось да на пол и соскочило, по полу клубком покатилося и в щель ушло [Там же, с. 332].

Мотивы лишаются поэтической, символистской оболочки, а затем из них строится сюжет «Кыси»: женитьба на царевне закончилась для Бенедикта участием в убийствах, переворотах, мировым пожаром, не пожаром-зарей, пожаром-любовью, пожаром-огнем мироздания, а бензиновым костром, уничтожившим остатки уже уничтоженной Москвы.

Амплитуда от Оленьки-мечты, Оленьки-сна, Оленьки-девы в тереме до Оленьки-колдовства, Оленьки-разбойничьей красы (она – единственная дочь Кудеяра Кудеяровича), Оленьки-чудовища, Оленьки-хищного зверя демонстрирует силу символических обобщений, которые могут полностью преобразить любое слово, вне зависимости от его значения, и в этом смысле слово, будучи значимым, семантическим, начинает терять семантику, уподобляясь букве.

Тема буквы «о», любимой буквы Бенедикта, проводится Толстой через весь роман. Буква «о» и круг, ею очерчиваемый, любимы и самой Толстой: «Круг» называется один из сборников писательницы, а мотивы окна, пробела, снятия покровов, завесы и открывшегося чуда в зияющей дали¹⁶ в разных вариантах переходят у Толстой из рассказа в рассказ. В поэтическом венке «Кыси» букве «о» отведена особая роль. Толстая не единожды в романе возвращается к стихотворению «На серые камни ложилась дремота...», поэтому блоковское четырехкратное «О» (О, город! О, ветер! О, снежные бури // О, бездна...) запоминается как особая фонетическая линия, позволяющая расслышать, что вокруг много цитат на «О»: это и «О весна без конца и без краю!», и финальное «О час безрадостный, безбольный!» Крандиевской-Толстой, и «О, мир, свернись одним кварталом» Заболоцкого. Этих цитат на «о» вполне достаточно для создания мощного легато, идущего в верхнем, лирическом регистре текста, тогда как в нижнем, прозаическом, сюжете тема «о» пародийно снижена. Ко всему этому можно добавить, что у блоковского восклицания «О, ветер!» есть интересный дубль – стихотворение «На серые камни ложилась дремота» датировано во 2-м томе лирики Блока 1906 годом, примерно в то же время написано и стихотворение Крандиевской-Толстой «О ветер, ветер...», им открывается цикл «Ветер», но в «Кыси» его нет, зато в лирическом сюжете романа его отзвук скрыто присутствует рядом с «ветром» Блока (главным мотивом поэмы «Двенадцать»).

В главе под названием, обозначенным несуществующей буквой «Ерь», Бенедикт размышляет:

Вот буква «он» – окошко круглое, словно бы смотришь через него с чердака на гулкий весенний лес, – далеко видать, ручьи видишь и поляны, а повезет если, глаза если настроишь, то и Птицу Белую, малую, далекую, как белая соринка. Вот «покой» – так это ж дверь, проем дверной. А что там за ним [Толстая, 2016, с. 327].

Любая буква, как и цитата, как и книга, очерчивает рамку, а в пустоте сон или воображение рисует свои картины¹⁷: «...загляну в книжку... Вот у нас, скажем, зима, а там лето. У нас день, а там вечер. И что из-за реки слышать какую-то песню» [Толстая, 2016, с. 218].

Одна из очевидных параллелей Бенедикту из истории русской литературы – углубленный в письмо и чуждый жизни Акакий Акакиевич. Бенедикт – тоже переписчик, отдавший жизнь буквам-фаворитам и поэзии, которую он не понимает, вернее, понимает пародийно, вкривь и вкось. Но у Толстой в самой способности

¹⁶ Ср. пародийное изображение этого чуда в стихотворении Вс. Некрасова, и тоже с цитатой из Блока:

смотри случайные черты

три четыре

смотри случайные черты

смотри

случайно

не протри только

дырочки

[Некрасов, 2012, с. 266].

¹⁷ В азбуке Бенуа любая картинка (театральная сцена, детская игра, иллюстрация из книги сказок) изображает одно пространство в рамке другого, «другой мир», то есть «мир искусства».

снизить, возвысить или аннулировать значение слова с поэзией и ее переписчиком конкурирует власть. Не случайно претензии Федора Кузьмича касаются поэтического авторства. Вся русская поэзия, как и живопись, а в конечном счете вся культура приписывается им себе. Но нас здесь интересует только одно: «авторство» Федора Кузьмича сюжетно мотивирует оригинальный художественный прием Толстой – под предлогом существования некоего одного автора все процитированные в «Кыси» тексты перемешиваются и перемешивают эпохи, стили, мотивы; коллаж цитат производит впечатление затейливой поэтической игры, отрывающей слово не только от значения, но и от автора: персональное гасится имперсональным, но затем персонализируется вновь и вновь.

Самый яркий с точки зрения расхождения слова и значения – диалог про коня, который ведут в Рабочей избе переписчики и их высокий гость – Фёдор Кузьмич:

- Федор Кузьмич, вот я спросить хотела... У вас в стихах все настойчивее превалирует образ коня... Поясните, пожалуйста, «конь» – это что?
- Чой-то? – переспросил Федор Кузьмич.
- Конь...
- Фёдор Кузьмич улыбнулся и головой покачал.
- Сами, значит, не можем, не справляемся, ага... Ну-ка? Кто догадливый?
- Мышь, – хрипло вышло у Бенедикта, хоть он и положил себе помалкивать: так на душе криво было.
- Вот, голубушка. Видите? Вот голубчик справился.
- Ну а «крылатый конь»? – волнуется Варвара Лукинична.
- Федор Кузьмич нахмурился и руками пошевелил.
- Летучая мышь [Там же, с. 78–79].

Нет коня в мире «Кыси», зато есть мышь, и ее легко прикрепить к блуждающему слову, есть болотные кочки вместо «римского» семихолмия, есть Бенедикт вместо блоковского рыцаря, герой-ноль, через которого транслируется поэзия. Все высокое, весь верхний ярус текста строится не за счет пространства или персонажей – они снижены, убраны вниз, «высокое» в романе – это и есть поэтические цитаты, помещенные внутрь прозаической «деревенской», очень понятной и узнаваемой стилизации, они контрастируют с ней, оставаясь при этом неразгаданными иероглифами, «буквами», за которыми почти нельзя рассмотреть картины «светлого прошлого», картины, меняющие свой облик и исчезающе, тающие.

3. Н. В. Крандиевская-Толстая в поэтическом венке романа

Фрагменты из символистов в тексте Толстой многочисленны и разнообразны, и чаще других, кроме Блока, цитируется Крандиевская-Толстая, четверостишием которой роман завершается: ветер, свет, высота, – все эти лирические мотивы Крандиевской-Толстой оформляют его финал:

- Так вы не умерли что ли? А?.. Или умерли?..
- А понимай как знаешь!..

О час безрадостный, безбольный!
Взлетает дух, и нищ, и светел,
И гонит ветер своевольный
Вослед за ним остывший пепел
[Толстая, 2016, с. 379–380].

В середине романа ее стихи соседствуют со стихами Блока, они буквально «сталкиваются» с ними на одной странице – например, в главе «Ци»:

А книгу раскроешь – а там они, слова, длинные, летучие:

О, город! О, ветер! О, снежные бури!
О, бездна разорванной в клочья лазури!
Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!

...али желчь, и грусть, и горесть, и пустота глаза осушат, и тоже слов ищешь,
а вот они:

Но разве мир не одинаков
В веках, и ныне, и всегда,
От кабалы халдейских знаков
До неба, где горит звезда?

Всё та же мудрость, мудрость праха,
И в ней – всё тот же наш двойник:
Тоски, бессилия и страха
Через века глядящий лик!
[Толстая, 2016, с. 264–265]

Те же, что и в финале, мотивы неба, высоты объединяют «На серые камни ложилась дремота...» Блока и «Таро – египетские карты...» Крандиевской. Лирическая динамика Блока интенсивна: город написан вертикальными штрихами в облаке мечущегося и всеохватного «я». В каждой строке трехстишия Блока по четыре ударения, в последнем стихе «я» повторено четырежды, то есть акцентировано особо. Краткие восклицательные фразы «Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!» вплетается в мотивную цепь романа, где, как пишет Г. Ребель, «АЗ – то бишь Я – это важнейший конструктивный элемент текста, один из способов организации повествования, которое ведется не только от третьего, но и от первого лица, и одновременно – это одна из главных тем романа: тема рождения, осознания, самостояния, экзистенциального одиночества, испытания, немощи и гибели человеческого Я» [Ребель, 2012].

Несмотря на то, что стихотворение Блока написано не терцинами, а простыми трехстишиями, оно все равно оживляет дантовский интертекст, который особенно чувствуется в предыдущих, пропущенных в романе, строфах с мотивами теней и ступеней:

Сходились, считая ступень за ступенью,
И вновь расходились, томимые тенью,
Сияя очами, сливаясь с тенями
[Блок, 1960, т. 2, с. 203].

Дантовские ассоциации, проходящие сквозь текст Блока, усиливают тему разьединенности земной жизни и небесного, а мотивы неба, сияния, теней обостряют пространственную вертикаль «Кыси». Стихотворные цитаты, изобилующие пейзажами, наблюдаемыми сверху, «с небес» создают ощущение «неземной» природы стихов.

Коллаж из цитат Блока и Крандиевской собирает воедино исключительную, максимально отточенную поэтику Блока и тоже символистский, но менее насыщенный, «приглушенный» стиль Крандиевской-Толстой. Вообще же венок цитат в «Кыси» устроен так, что важно не качество отдельных его составляющих, а их ансамбль и самостоятельное звучание стихотворного текста как такового. Толстая цитирует множество очень известных стихотворных примеров, но они перемежаются с текстами редкими и трудными для опознавания. К последним принадлежат

стихи Крандиевской-Толстой. Сочетаясь с узнаваемыми цитатами, они позволяют воспринимать весь поэтический венок «Кыси» как что-то редкое, селективное. Если бы все чтение Бенедикта состояло из хрестоматийных примеров правого фланга русской поэзии, то «библиотека» «Кыси» была бы вариацией всем известного школьного чтения, но она выглядит довольно необычно: среди привычных стихов мелькают почти забытые, среди книг – ушедшие в небытие «Таблицы Бладиса», старинные и провинциальные журналы (к примеру, «Сибирские огни») и даже неопознаваемые цитаты типа: «...и свеча, при которой она читала полную тревог и обмана жизнь...» [Толстая, 2016, с. 143].

Цитаты из Крандиевской-Толстой вносят в «Кысь» «интимную» ноту не только в силу родственных связей двух Толстых: сам принцип коллажирования, когда вершинные тексты символизма (Блок, Бальмонт, Волошин) сливаются с его «теневыми» фигурами, с вариациями на символистские темы и даже пародиями. Кроме того, нехрестоматийные стихи провоцируют желание прочесть их полностью, заглянуть в текст, оставленный за рамками романа. Из стихотворения «Таро – египетские карты» в «Кыси» «открываются» только два последних четверостишия из пяти, а между тем в трех первых строфах обрисована картонная колода. Это важно, поскольку карты, как и алфавит, – это система знаков и шифр: в романе-азбуке запрятана колода карт:

Таро – египетские карты –
Я разложила на полу.
Здесь мудрость тёмная Астарты, –
Цветы, приросшие к жезлу,

Мечи и кубки... Символ древний,
К стихиям мира тайный ключ,
Цветы и лев у ног царевны,
И голубой астральный луч.

В фигурах, сложенных искусно
Здесь в треугольник, там в венок,
Мне говорили, светит тускло
Наследной истины намёк

[Крандиевская-Толстая, 1985, с. 78].

В набор расплывчатой символистской лексики («наш двойник», «тайный ключ», «царевна», «звезда», «мудрость праха», «мир», «халдейские знаки» и пр.) Крандиевской введены описания двух конкретных карт. Первая из них («Цветы, приросшие к жезлу») – это «туз жезлов»: рука с небес протягивает проросший свежими ветвями жезл (посох), а в заоблачной дали видны еще неясные очертания замка – новой постройки, которая пока призрачна, но скоро будет возведена. Туз жезлов означает новый круг жизни, начало после разрушения. Если знать стихотворение целиком, а не только цитату из романа, то первая карта на дальнем плане может быть соотнесена, как и всё остальное символистское и катастрофическое, с сюжетом «Кыси»: новый виток жизни, предсказанный, но не осуществленный. Вторая карта – «Сила» – изображает льва у ног девы, и этот «лев у ног царевны» где-то на дальнем плане мог бы сомкнуться с картинками романного бестиария.

Сам бестиарий «Кыси» как бы срисован с фольклорных, лубочных и картонных изображений, но это картинки чисто словесные, а значит, эфемерные. Царь зверей «кысь» – неологизм, стилизованный в духе фантастических чудовищ

из старинных бестиариев, этот фантом как некая угроза постоянно витает над персонажами:

Представится тебе вдруг твоя изба далекой и малой, словно с дерева смотришь, и весь городок издалека представится, как оброненный в сугроб, и безлюдные поля вокруг, где метель ходит белыми столбами, как тот, кого волокут под руки, а голова запрокинулась; и северные леса представляются, пустынные, темные, непроходимые, и качаются ветки северных деревьев, и качается на ветках, – вверх-вниз, незримая кысь: перебирает лапами, вытягивает шею, прижимает невидимые уши к плоской своей голове, и плачет, голодная, и тянется, вся тянется к жилью, к теплой крови, постукивающей в человеческой шее: кы-сь! кы-ысь! [Толстая, 2016, с. 66].

В этом периоде, перенасыщенном союзами «и», все соединено: «кысь» слита с метелью, пустотой, небом, городом, который, как и в приведенных выше символистских стихах, видится с высоты. Фантастическая природа Кыси подчеркнута тем, что аналог домашнего кота в «Кыси» тоже есть: в избах живут «коти», помогающие охотиться на мышей, но в отличие от «коти», окказиональное слово «кысь»¹⁸ подогнано под «мышь» по грамматической форме (они совпадают по склонению). В результате мышью и кысью отмечены крайние точки романного бестиария: высшая и низшая. Правда, «кысь» может быть не только существительным: Толстая назвала роман словом-мутантом, способным, кроме существительного, казаться междометием наподобие «брысь» со значением исчезновения. Животно-фантастический мир романа простирается от царя зверей – недоступной человеческому взгляду «кыси», до съедобной, доступной, «народной» «мышь».

Персонажи вписываются в ту же, животную, шкалу. Например, семья Кудеяра Кудеяровича имеет «последствие» – когти и коготки:

А под столом опять что-то заскреблось – ну просто вот совсем рядом. Бенедикт не выдержал, локтем кусок хлеба нарочно со стола спихнул, и нагнулся, будто поднять. А под столом – ноги тестя в лаптях. А сквозь те лапти – когти, длинные такие, серые, острые. И теми когтями он под лавкой скребет и уже наскреб целую горку – лежат как все равно али солома какая кудрявая, светлая. Посмотрел – и у тещи когти. И у Оленьки. У Оленьки поменьше будут. Кучка под ней поменьше наскребана [Толстая, 2016, с. 183–184].

По коготкам опознаются лесные хищники, причем кошачьи коготки и манера ими скрести выдает повадки кошачьих, но должность Кудеяра Кудеяровича – «Главный санитар» – указывает и на волков. Ономастически к хищникам примыкает еще один персонаж – Шакал Демьянович. Строго соблюдается в романе функциональное деление персонажей: все маски хищников надеты на людей, представляющих власть, а остальные, не хищные, мелкие звери заполняют собой природную среду: мыши, птицы (очень разнообразные), зайцы (это тоже птицы – они у Толстой черные и летающие), огнецы (полуплоды-полуживотные), червыри.

Переход между зверем, природой и человеком, а также между классами зверей не четкий, но оборотничество хищников завуалировано и обходится без типичных для сказки или фантастической новеллы (к примеру, в духе «Собаки» Сологуба) впечатляющих превращений из человека в зверя и наоборот на глазах у читателя. Животные черты поданы как повседневные бытовые мелочи, это всего-навсего

¹⁸ Обманчивая близость к слову «рысь» тоже лежит на поверхности. См. [Грузберг, 2012].

«последствия»; «хищный» план являет себя незаметно, и «животное» то надвигается, то отступает, оставаясь до какой-то степени скрытым, неразгаданным, затрудненным для прочтения, обобщенным¹⁹.

По мере развития действия ничего устрашающего в природе, в лесу так и не происходит, а самый страшный зверь, «Кысь», в сне-болезни Бенедикта, пережитом накануне женитьбы на Оленьке (глава «Он»), трансформируется в виденьептицу с кровавыми губами, в птицу-печали, в Кысь-невесту. Мареву сна не исчезает, когда Бенедикт просыпается, и «Кысь» вновь превращается во что-то имперсональное, а потом полностью захватывает «я» Бенедикта, который в какой-то момент осознает Кысь не вне себя или как страх в себе, а всего себя в качестве Кыси²⁰. Он уравнивается с Кысью, с ним происходит примерно то же, что он сам проделал с конем, превратив его в мышь:

– Вы вообще... вы... вы... вы – высь, вот вы кто!!! – крикнул Бенедикт, сам пугаясь: вылетит слово и не поймешь; испугался, но крикнул. – Кысь! Кысь!
– Я-то? Я? – засмеялся тесть и вдруг разжал пальцы и отступил. – Обозначка вышла... Кысь-то – ты.
– Я-я?!?!?!
– А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть [Толстая, 2016, с. 183–184].

Е. Бразговская, прочитавшая «Кысь» как роман о разрушении языка – этого самого страшного «последствия» «Взрыва», пишет: «Происходит разрыв связи между означающим и означаемым, когда означающее, отрываясь от означаемого, пускается в свободное плавание, и слово превращается в ничего не значащие звуковые / графические комплексы, в *симулякры*» [2012]. «Тени слов», «симулякры» Т. Толстая повторно семантизирует по поэтическим принципам, что подчеркивают классические цитаты, проходящие через весь роман. Незаметно то семантизируется, то десемантизируется слово «Кысь». Оно наполняется смыслами как поэтическое слово, «витающее» над брошенным им телом. Окказионализм «обозначка» точно определяет художественные игры романа, оно контаминирует «обозначить», «ошибочку» и «обознаться», то есть символическое, поэтическое движение смыслов, которые не закрепляются ни за словами, ни за образами, значение слова перемещается и меняется. Весь роман написан так, что читатель, казалось бы, узнает знакомый мир, но все-таки остается неизвестно, как в целом

¹⁹ Место коня в Федор-Кузмичке занимает «кентавр» – лошадь-извозчик, «перерожденец»: «На обочине перерожденцы мохнатые: тройка. Отдыхают, валенки скинули, ржавь покуривают, вслед голубчикам зубоскальничают. Увидели Бенедикта. Заржали» [Толстая, 2016, с. 138]. Одним из источников образа перерожденцев может быть русская сказка «Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что» в пересказе А. Н. Толстого. По сюжету сказки стрелка Андрея посылают на тот свет проведать почившего царя-батюшку, Андрей находит царя на службе у чертей, которые приспособили старого-престарого царя для перевозки дров, а сами сидят на возу, погоняя дубинками. См.: [Русские народные сказки..., 1948, с. 16–17]. Если учитывать этот интертекст, то перерожденцы «Кыси» на службе у властей тоже прочитываются как слуги у черта.

²⁰ То, что Бенедикт вместе с семейством Кудеяра Кудеяровича и есть «Кысь», сразу было отмечено исследователями, но нас интересует не столько конечный результат, сколько весь долгий путь постепенных изменений в семантике этого слова, его приближение к героям, отдаление от них. Уравнивая в конце концов «Кысь» и Бенедикта, Л. Грузберг характеризует путь к достижению этого равенства как «процесс»: «Использование авторского неологизма в качестве названия романа <...> создает дополнительную научную интригу: процесс описания концепта КЫСЬ превращается в решение интеллектуальной задачи, предполагающей отыскание ответа на вопрос, что такое (или кто такой) *кысь*» [Грузберг, 2012].

выглядят все персонажи, звери, растения, рельефы «поствзрывного» мира. Уясняя те или иные подробности, читатель ловит себя на мысли, что, узнавая, все время обознается.

Наряду с «кысью» – «мышь» точнее назвать не словом, а концептом, который С. Немзер охарактеризовал так: «...скажи интеллектуалу «мышь» – ассоциаций на семь верст станет» [Немзер, 2000]. Но «мышь» – это не просто богатая мифопоэтика и интертекст, а образ, с которым Толстая работает очень своеобразно. Ею изобретена «народная», «национальная» мышь, а в то же время – и всемирная. Вот отрывок из ее эссе «Лед и пламень»:

Нэнси <речь идет о фигуристке Нэнси Керриган. – Е. К.> пригласили за 2 миллиона долларов порекламирывать Диснейлэнд. Кто бы сказал «нет»? Нэнси согласилась и под приветствия толпы <...> проехала на рекламной платформе, вся в цветах и воздушных шариках, махая рукой. Рядом с ней махал лапой Микки-Маус, национальная мышь, – размером с небольшой американский домик, черный, навеки ослабившийся, с белыми глазами-плошками <...> Все это показалось Нэнси очень тупым. И она пробормотала чуть слышно: «oh, how cheesy», что примерно это и значит. На груди у девушки был прикреплен микрофончик, о чем она забыла, и ее шепот расслышал один журналист, который немедленно донес на получемпионку. Тут началось! Вся страна, разгневанная, поднялась на защиту народной мыши. Пресса бушевала. ТВ не умолкало, несчастную требовали к ответу! <...> Нэнси плакала по телевизору, просила прощения, оправдывалась <...>

Не веря собственным органам чувств, я спросила своих американских учеников, не кажется ли им глупым и недостойным так публично измываться над фигуристкой из-за какой-то там дурацкой... «Не троньте мышь!» – звенящим голосом крикнула студентка, сжимая кулачки. – «Вы любите это чучело?» – неосторожно удивилась я. – «Да!» – закричали все 15 человек. – «Национальная гордость, никому не позволим!» [Толстая, 2001, с. 172–173].

В «Кыси» мышь – легкая добыча, доступная национальная еда («мышиний супчик»), народный оброк властям – одним словом, «основа жизни». У «прежних» новые качества мыши, такие как мышь-еда, вызывают отвращение: «Ну, что еще? Покажите. Ну, что, ну. Нейродермит. Мышей меньше есть надо. Само отвалится. Не чешите» [Толстая, 2016, с. 53], «И говорил ведь я тебе: меньше мышей есть надо» [Там же, с. 163].

В нижнем, подпольном, ярусе обитает «национальная мышь», гармонируя с «деревенским» сюжетом «Кыси», а вот «семь верст ассоциаций», о которых говорит А. Немзер, видимо, относятся к другому, поэтическому спектру значений слова «мышь» и образованных от него эпитетов. В «Кыси» собрана целая коллекция классических цитат с мышами, где есть и «жизни мышья беготня», и «серебристая мышь» О. Мандельштама, и отрывок из Н. Заболоцкого:

О мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой,
Одним проплеванным амбаром,
Одной мышьиной норой...
[Заболоцкий, 2016, с. 28]

К широко известным поэтическим мышам и мышиным эпитетам добавлено очень необычное стихотворение Крандиевской-Толстой. В главе «Ерь» оно приводится целиком:

Литературная жизнь сюжета

Здесь на земле, в долинах низких
Под сенью тёмных смрадных крыш
Связала паутина близких,
И вьёт гнездо земная мышь.

Толпятся близкие в долине,
Шумят, – но каждый одинок
И прячет у себя в пустыне
Застывший ледяной комок
[Толстая, 2016, с. 325].

Тема вертикали, земная жизнь, увиденная издали и сверху, сходится с другими примерами из Крандиевской и с редкими полулирическими описаниями Федор-Кузьмичка, сделанными от лица испуганного Кысью Бенедикта. Смрадная, мышь, тесная земная жизнь-мышь первой строфы во второй строфе уходит куда-то внутрь, она сворачивается как комок и перестает быть всеобщей. Плюральное, общее, народное резко обращается в сингулярное, одинокое, глубокое, может, даже сердечное, но не теплое, а ледяное. Символистский «лед», холод оставляет некую загадочность, не дает прямо развиваться теме, движущейся от внешнего (пейзажа, наблюдаемого с высоты) к внутреннему («у себя»), пустынные долины с паутиной и мышами не приближаются окончательно к сердцу, к «я». Однако тема сердце-мышь, душа-мышь всплывает, и она абсолютно противоположна теме «народной мыши». Одно и то же слово распространяет свои смыслы в противоположных направлениях. Кстати, конь и скачка в стихах могут также передавать сердечный трепет, волнение, спешку, то есть в сфере поэтических смыслов равенство коня и мыши не так уж абсурдно. Блоковский рыцарь, устремленный к царевне, всадник Окуджавы: «Мой конь притомился. Стоптались мои башмаки. / Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры»; почти балладное «Но тверже за спиной рука, / Всё громче посвист ямщика, // Всё безнадежней, всё нежней / Звенят бубенчики коней, // И сумасшедшая луна / В глазах твоих отражена» Крандиевской, – это цитируется в «Кыси» и говорит более всего о сердечном волнении.

В связи со всем этим хочется упомянуть небольшой неоконченный фрагмент Пастернака «Мышь», который к «Кыси» отношения не имеет, зато ярко демонстрирует ту же идею свободы поэтического слова от общеязыкового значения. «Название отрывка, – пишут комментаторы, – необъяснимо из его содержания» [Пастернак, 2004, с. 621]. Никакой мыши (и слова «мышь») в тексте нет, однако это заглавие Пастернак, как следует из того же комментария, примеривал и к другим текстам: «Была весенняя ночь», «Заказ драмы», где тоже нет никаких мышей. Однако почему именно «Мышь» все время пробует в качестве заглавия, все-таки понятно. «Мышь» как нельзя лучше метафорически именуется один из инвариантных пастернаковских мотивов: разлучившийся с возлюбленной герой не может пережить расставания, он тоскует, вспоминает время, когда был вместе с ней и вдруг в кармане нащупывает маленький смятый комок – это «носовой платочек, пропитанный мандарином», который она когда-то в театре попросила его подержать и забыла забрать. Сердце героя сжимается, и ощущение сердца, комка в горле, вид скомканного платка, близость слез, тоже не названных – все это ассоциативное поле и называется Пастернаком «Мышь», и оно включает в себя отсутствие, исчезновение, расставание и сердечное волнение: это сам герой, его душа, а также героиня, запечатленная в его сердце.

Разумеется, богатая общекультурная символика мыши допускает всевозможные оттенки значения этого слова: от «мышинного народца» до «мышь-сердца» и «мышь-поэзии», но в данном случае важно, что все это – от самых нижних

до самых верхних пластов – задействовано в одном тексте. Интенсивная динамика позволяет выстраивать разнообразные последовательности и иерархии, причудливо конструировать пространство романа, но одна тенденция вырисовывается достаточно четко: за поэтическими цитатами остается лирический план. Поэтические цитаты напоминают иллюстрации в романе-азбуке, оставаясь «чтением» героя, они уведут читателя этого романа в мир автора, играющего в своем тексте со своими любимыми текстами, словами и буквами.

В финальной сцене остающийся в полном одиночестве на земле Бенедикт, запрокинув голову вверх, тщетно зовет улетающих Никиту Ивановича и Льва Львовича: «Э-э-э, вы чего?!». Расставание и опустевший мир скрещивает несколько антитетических тем: земное – небесное, смертное – бессмертное, пустое – наполненное, бедность жизни – богатство поэзии, разлучение души и тела... И все эти антитезы имеют отношение не только к герою романа (многократно прокручивающего в сознании блоковское «Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!»), но и к автору, основной прием которого – остранение, напрягающее и обрывающее привычные семантические связи²¹.

Список литературы

Белый А. Истлевающие личины // Сологуб Ф. К. Собр. соч.: В 6 т. М.: НПК «Интелвак», 2000. Т. 1. С. 647–648.

Бенуа А. Н. Азбука в картинках. Факсимильное издание. М.: Книга, 1990. 72 с.

Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. Т. 1. 716 с.; Т. 2. 468 с.; Т. 3. 716 с.

Бразговская Е. «Кысь» в семиотическом прочтении // Филолог. 2012. № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_433 20.11.2017.

Воробьева С. Ю. Палимпсест в художественной структуре романа Т. Толстой «Кысь» // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2006. Вып. 5. С. 125–131.

Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М.: НЛО, 2012. 388 с.

Грузберг Л. Концепт КЫСЬ. Штрихи к докладу // Филолог. 2012. № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_435 (дата обращения 20.11.2017).

Гусельникова Л. Сорокин vs Толстая // Филолог. 2012. № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_436 (дата обращения 20.11.2017).

Заболоцкий Н. А. Столбцы / Изд. подгот. И. Е. Лоцилов, Н. Н. Заболоцкий; отв. ред. Н. В. Корниенко. М.: Наука, 2016. 532 с. (Сер. «Литературные памятники»)

Зенкевич М. Александр Блок // Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич. Статьи. Рецензии. Письма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 128–130.

Иванов Вяч. И. Наш язык // Вехи. Из глубины. М.: РОССПЭН, 2010. С. 381–387.

²¹Рассматривая роман с позиций деконструкции, М. Липовецкий пишет о «продуктивном забвении»: «В романе «Кысь» впервые теме культурной преемственности придается такое *веселое* звучание именно благодаря разрывам в культурной памяти – фиксируемым нами, не героем. Но эта веселость наводит на крамольную мысль о *продуктивности* забвения. В этом смысле Толстая создала русский вариант деконструкции, перевода (ясное дело, не специально) научный язык Деррида на звучный язык русской сказки» [Липовецкий, 2006, с. 72].

- Иванов Вяч. Вс.* От буквы и слога к иероглифу. Системы письма в пространстве и времени. М.: Языки славянской культуры, 2013. 272 с.
- Иванова М. Н.* Особенности смыслообразования в коллаже // Вестн. Твер. гос. ун-та. Серия «Филология». 2015. № 1. С. 304–308.
- Капинос Е. В.* Цветное небо Италии. Лирический код эссе Т. Толстой «Смотри на обороте» // Капинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). Новосибирск: Открытый квадрат, 2012. С. 244–261.
- Керимова Д. Ф.* Интертекстуальность романа Т. Н. Толстой «Кысь»: функциональная доминанта цитируемой авторской лирики // Вестн. Дагестан. гос. ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2013. № 3. С. 35–39.
- Крандиевская-Толстая Н. В.* Дорога. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1985. 287 с.
- Липовецкий М. Н.* Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса // Человек: образ и сущность. 2006. № 1. С. 52–84.
- Лоцилов И. Е.* Инстанция буквы в поэтической практике русского авангарда (Заболоцкий и другие) // Семиотика и авангард: Антология. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 952–996.
- Мартов И.* Алфавит революции // Горький. 2017. 8 нояб. URL: <https://gorky.media/context/alfavit-revolutsii-chast-pervaya/> (дата обращения 20.11.2017).
- Маяковский В. В.* Советская азбука // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: ГИХЛ, 1940. Т. 4. С. 18–22.
- Мочульский К. В.* А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М.: Республика, 1997. 479 с.
- Некрасов Вс.* Стихи 1956–1983. Вологда, 2012. 592 с.
- Немзер А.* Азбука как азбука. Татьяна Толстая надеется обучить грамоте всех буратин // Современная литература с Вячеславом Курицыным. 2000. URL: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/kys.html> (дата обращения 20.11.2017).
- Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004. Т. 3. 632 с.
- Пономарева О. А.* Чужое слово в романе Т. Толстой «Кысь» // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 49. С. 160–164.
- Прохорова О., Толстая Т.* Та самая азбука Буратино. М.: Розовый жираф, 2011. 72 с.
- Ребель Г.* Заметки по ходу чтения романа Татьяны Толстой «Кысь» // Филолог. 2012. № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_444 (дата обращения 20.11.2017).
- Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001. 608 с.
- Русские народные сказки в обработке А. Н. Толстого. М.; Л.: Гос. изд-во детской литературы Министерства Просвещения РСФСР, 1948.
- Сологуб Ф. К.* Мелкий бес // Сологуб Ф. К. Собр. соч.: В 6 т. М.: НПК «Интел-вак», 2001. Т. 2. С. 5–287.
- Толстая Е. Д.* «Деготь или мед»: Алексей Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М.: РГГУ, 2006. 685 с.
- Толстая Е. Д.* О лазоревых цветах, пыльных лучах и золотых ключах // Толстая Е. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. М.: РГГУ, 2002. С. 201–223.
- Толстая Т. Н.* Без // Толстая Т. Н. Река. М.: Эксмо, 2008. С. 78–83.
- Толстая Т. Н.* День: личное. М.: Подкова, 2001. 312 с.
- Толстая Т. Н.* Кысь. М.: АСТ, 2016. 381 с.
- Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

Капинос Е. В. *Алфавит русской поэзии («Кысь» Т. Толстой)*

Хлебников В. Зангези // Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 473–504.

Чудовский В. За букву ъ // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 5–7.

Эпштейн М. Н. Клейкие листочки. М.: ООО «ArsisBooks», 2014. 272 с.

Е. В. Капинос

*Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation*

AN ALPHABET OF RUSSIAN POETRY (TATYANA TOLSTAYA'S «THE SLYNX»)

The article discusses Tatyana Tolstaya's novel «The Slynx» which is structured as an «alphabet novel», with each of its 33 chapters captioned by its own letter of the alphabet. Such alphabet-based texts, somewhat akin to children's ABC books, were a relatively common phenomenon in the 20th century literature. The individual parts of these alphabet- or game card-oriented compositions were typically quite autonomous and allowed a high degree of variability in the way they were put together by the author. Such is the case with the individual chapters of «The Slynx», a «library novel» whose protagonist, Benedict, is a scribe and an avid reader of books. The novel contains numerous quotes from the Russian poetry of the 19th and 20th centuries which form an odd poetic wreath inside the prosaic text. For Benedict, the quotes function as an ABC of the bygone days while the novel's author uses them as a tool that allows her to rearrange all kinds of poetic, fairy tale, skaz and linguistic meanings. Such rearrangement produces an unexpectedly parodic effect and throws new light on the classical texts.

The gaps in the alphabet structure of the novel have a special significance. Thus, while the chapter titles generally follow the letters of the Old Slavonic alphabet, Tolstaya omits the letter «zemlja» («earth»). This omission makes sense in the context of the novel's fantasy plot which involves a destruction of the land (country, Moscow) by the «Blast» and the «consequences» of that event which include, first and foremost, its impact on the language. «The Slynx» is a novel about language and its history, about words and letters, the autonomous essence of each sign of the alphabet, the fluidity of meaning, the coincidence and divergence of poetic and everyday usages, and the way words' meanings change with the passage of time.

The catastrophic plot of the novel includes a poetic subtext that is deliberately emphasized by the author: namely, it is primarily the poetry of Alexander Blok and Natalia Krandievskaya-Tolstaya that dominates the novel's wreath of quotations. As to Blok, the article points out a number of intertextual features that create a connection between «The Slynx» and Alexey Tolstoy's revolutionary novel «The Road to Calvary» in which Blok serves as the prototype for the poet Bessonov. The motif of the cataclysms of the past (the 1917 revolution, the time of troubles, the Moscow fires) is overlapped in «The Slynx» with that of the modern-day catastrophe, allowing the author to collage together the archaic and the futuristic. Equally fascinating are the quotations from Krandievskaya-Tolstaya. The article discusses two of these which deal with the depictions of a lion and a mouse and thus echo the novel's bestiary which includes the two polar images of the slynx and the mouse.

Keywords: Tatyana Tolstaya, the novel «The Slynx», an alphabet text, a catastrophe novel, a catastrophic plot, folklore motifs, novelistic bestiary, Alexander Blok, Natalia Krandievskaya-Tolstaya, Alexey Tolstoy.

References

Belyj A. Istlevajushhie lichiny [Decaying personalities]. Sologub F. *Collected works*. In 6 vol. Vol. 1. Moscow, «Intelvak», 2000. pp. 647–648.

Benois A. N. *Azbuka v kartinkah. Faksimil'noe izdanie* [The alphabet in pictures. Facsimile edition]. Moscow, Kniga, 1990. 72 p.

Blok A. A. *Sobr. soch. v 8 t.* [Collected works. . In 8 vols]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1960. Vol. 1. 716 p.; Vol. 2. 468 p.; Vol. 3. 716 p.

- Brazgovskaja E. «Kys'» v semioticheskom prochtenii [«The Slynx» in a semiotic reading]. *Filolog*, 2012, № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_433 (accessed 01.11.2016).
- Chudovskij V. Za bukvu Ъ [After the letter Ъ]. *Apollon*, 1917, Vol. 4–5, pp. 5–7.
- Gasparov M. L. *Zapisi i vypiski* [Records and extracts]. Moscow, NLO, 2012. 388 p.
- Gruzberg L. Koncept KYS". Shtrihi k dokladu [Concept «The Slynx». Strokes to the report]. *Filolog*, 2012, № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_435 (accessed 01.11.2016).
- Gusel'nikova L. Sorokin vs Tolstaja [Sorokin vs Tolstaya]. *Filolog*, 2012, № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_436 (accessed 01.11.2016).
- Hansen-Löve A. *Russkij simvolizm. Sistema pojeticheskikh motivov. Mifopojeticheskij simvolizm. Kosmicheskaja simbolika* [Russian Symbolism. The system of poetic motives. Mythopoetic symbolism. Space symbols] / Tr. by M. Ju. Nekrasov. St. Petersburg, Academic Project, 2003. 816 p.
- Ivanov Vjach. Nash jazyk [Our language]. *Milestones. From the depth*. Moscow, ROSSPEN, 2010. Pp. 381–387.
- Ivanov Vjach. Vs. *Ot bukvy i sloga k ieroglifu*. Sistemy pis'ma v prostranstve i vremeni [From the letter and the syllable to the hieroglyph. Systems of writing in space and time]. Moscow, Languages of Slavic Culture, 2013. 272 p.
- Ivanova M. N. Osobennosti smysloobrazovanija v kollazhe [Features of sense formation in collage]. *Bulletin of Tver's State University*. Series of philology. 2015. Vol. 1. Pp. 304–308.
- Jepshtejn M. N. *Klejkie listochki* [Sticky Leaflets]. M.: ArsisBooks, 2014. 272 p.
- Khlebnikov V. Zangezi // Khlebnikov V. *Tvoreniya*. [Creations]. Moscow, Soviet writer, 1986, pp. 473–504.
- Kapinos E. V. Cvetnoe nebo Italii. Liricheskij kod jesse T. Tolstoj «Smotri na oborote» [Colorful sky of Italy. Lyrical code of the essay by T. Tolstoy "Look on the back"]. Kapinos E. V. *Small forms of poetry and prose (Bunin and others)*. Novosibirsk: The Open Square, 2012. Pp. 244–261.
- Kerimova D. F. Intertekstual'nost' romana T. N. Tolstoj «Kys'»: funkcional'naja dominanta citiruemoj avtorskoj liriki [Intertextuality of the novel by T. N. Tolstaja «The Slynx»: the functional dominant of the quoted author's lyrics]. *Bulletin of the Dagestan State University*. Series 2. Humanities. Vol. 3. 2013. Pp. 35–39.
- Krandievskaja-Tolstaja N. V. *Doroga. Stihotvorenija*. [Road. Poems]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1985. 287 s.
- Lipoveckij M. N. Postmodernizm v russkoj literature: agressija simuljakrov i samoreguljacija haosa [Postmodernism in Russian literature: the aggression of simulacra and self-regulation of chaos]. *Man: image and essence*. Vol. 1. 2006. Pp. 52–84.
- Loshhilov I. E. Installjacija bukvy v pojeticheskij praktike russkogo avangarda (Zabolockij i drugie) [Installation of the letter in the poetic practice of the Russian avant-garde (Zabolotsky and others)]. *Semiotics and avant-garde: Anthology*. Moscow, Academic project; Culture, 2006. Pp. 952–996.
- Majakovskij V. V. *Sovetskaja azbuka* [Soviet alphabet]. Majakovskij V. V. *Collected works*. In 12 vols. Vol. 4. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1940. Pp. 18–22.
- Martov I. Alfavit revoljucii [The Alphabet of the Revolution]. *Gor'kij*, 8 nojabrja 2017. URL: <https://gorky.media/context/alfavit-revoljucii-chast-pervaya/> (accessed 01.11.2016).
- Mochul'skij K. V. *A. Blok. A. Belyj. V. Brjusov* [A. Block. A. Belyj. V. Bryusov]. Moscow, Republic, 1997. 479 p.
- Nekrasov Vsevolod. *Stihi 1956–1983* [Verses of 1956–1983]. Vologda, 2012. 592 p.
- Nemzer A. Azbuka kak azbuka. Tat'jana Tolstaja nadeetsja obuchit' gramote vseh buratin [The ABC as an alphabet. Tatiana Tolstaya hopes to teach the reading and writing of all the buratinos]. *Contemporary literature with Vyacheslav Kuritsyn*. 2000. URL: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/kys.html> (accessed 01/11/2016).
- Pasternak B. L. *Poln. sobr. soch. v 11 tt.* [Collected works. In 11 vols]. Vol. 3. Moscow, Slovo/Slovo, 2004. 632 p.
- Ponomareva O. A. Chuzhoe slovo v romane T. Tolstoj «Kys'» [Another word in the novel by T. Tolstaja «The Slynx»] // Proceedings of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Vol. 49, 2008. Pp. 160–164.

- Prohorova O., Tolstaja T. *Ta samaja azbuka Buratino* [That is the ABC of Buratino]. Moscow, The Pink Giraffe, 2011. 72 pp.
- Rebel' G. Zametki po hodu chtenija romana Tat'jany Tolstoj «Kys'» [Notes on the course of reading the novel by Tatiana Tolstaya «The Slynx»]. *Filolog*, 2012, № 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_444 (accessed 01/11/2016).
- Rudnev V. P. *Jenciklopedicheskij slovar' kul'tury XX veka* [Encyclopedic Dictionary of 20th Century Culture]. Moscow, Agraf, 2001. 608 p.
- Russkie narodnye skazki v obrabotke A.N. Tolstogo [Russian folk tales in the processing of A.N. Tolstoy]. Moscow, Leningrad, State Publishing House of Children's Literature of the Ministry of Education of the USSA, 1948.
- Sologub F. K. Melkij bes [The Petty Demon]. Sologub F. K. *Collected works*. In 6 vols. Vol. 2. Moscow, «Intelvak», 2001. Pp. 5–287.
- Tolstaja E. D. «Degot' ili med»: *Aleksej Tolstoj kak neizvestnyj pisatel' (1917–1923)* [Tar or honey": Alexei Tolstoy as an unknown writer (1917–1923)]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2006. 685 p.
- Tolstaja E. D. O lazorevyh cvetah, pyl'nyh luchah i zolotyh kljuchah [About azure flowers, dust rays and golden keys] // Tolstaja E. *Mirposlekonca: Works on Russian literature of the 20th century*. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2002, pp. 201–223.
- Tolstaja T. N. Bez [Without]. Tolstaya T. *River*. Moscow, Eksmo, 2008. Pp. 78–83.
- Tolstaja T. N. *Den': lichnoe* [The Day: personal]. Moscow, Podkova, 2001. 312 p.
- Tolstaja T. N. *Kys'* [The Slynx]. Moscow, AST, 2016. 381 p.
- Vorob'eva S. Ju. Palimpsest v hudozhestvennoj strukture romana T. Tolstoj «Kys'» [Palimpsest in the artistic structure of the novel by T. Tolstaya «The Slynx»]. *Bulletin of Volgograd State University. Series 8: Literary Studies. Journalism*. Vol. 5, 2006. Pp. 125–131.
- Zabolotskiy N. A. Stolbtsy / Izd. podgot. I. E. Loshchilov, N. N. Zabolotskiy; otv. red. N. V. Kornienko. [Columns / Ed. preparation I. E. Loshchilov, N. N. Zabolotskiy; otv. ed. N. V. Kornienko]. Moscow, Science, 2016, 532 p. (Series «Literary Monuments»)
- Zenkevich M. Aleksandr Blok [Alexander Block]. *Vladimir Narbut. Mihail Zenkevich. Articles. Reviews. Letters*. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 2008. Pp. 128–130.

Kapinos Elena V. – Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, dzerv@mail.ru)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ И БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКТ МАТЕРИАЛЫ И ПУБЛИКАЦИИ

УДК 82-12

И. Е. Лоцилов^{1,2}, **Ю. С. Подлубнова**³⁻⁵

¹ *Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

² *Новосибирский государственный педагогический университет*

³ *Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург*

⁴ *Музей «Литературная жизнь Урала XX века»*

⁵ *Уральский федеральный университет*

ПОЭМА ДАВИДА ВИЛЕНСКОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»

Статья предваряет публикацию текста поэмы поэта Давида Виленского «Воскресение», написанной в 1919 году. Поэма была напечатана отдельной брошюрой к началу Недели фронта в январе 1920 года в Екатеринбурге. Однако партийная власть нашла в этой брошюре политическую и эстетическую крамолу, и весь тираж издания был конфискован еще в типографии. Экземпляр брошюры сохранился в фондах Государственного архива административных органов Свердловской области в Екатеринбурге. Предложена параллель с поэмой в прозе «Симфония Революции» (1919) омского писателя Антона Сорокина, также посвященной социальному перевороту и изданной в виде брошюры, от тиража которой до наших дней дошел лишь один экземпляр.

В статье кратко воссоздана биография и библиография поэта Давида Федоровича Виленского (1896–1937). В 1918–1919 годах он активно участвовал в сибирской поездке Давида Бурлюка, принимал участие в футуристических изданиях и литературных вечерах, читал стихи и доклады о поэзии футуризма. К 1919 году у него сложилась репутация вождя сибирских футуристов. В начале гражданской войны Виленский принимал участие в деятельности белогвардейского отряда Михаила Ермохина. Когда к власти пришли большевики, он стал сотрудничать с ними в качестве организатора культурной жизни и просвещения пролетариата. Однако в 1920-х годах он несколько раз подвергался аресту за участие в отряде Ермохина, а также за издание поэтической брошюры без разрешения властей.

В конце 1920-х годов он стал детским писателем и выпустил вместе с художником Л. Гамбургером 14 книжек для детей. Эти издания перечислены во всех библиографиях поэта, но они не отражают природы его поэтического творчества и литературной репутации. В середине 1930-х годов он снова подвергся репрессиям и был расстрелян 17 июня 1937 года в Москве.

Единственная поэтическая книга Виленского для взрослых вышла в Москве в 1922 году, где он сотрудничал с группой близких к футуризму поэтов, называвших себя «презан-

Лоцилов Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия), доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилейская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, loshch@yandex.ru)

Подлубнова Юлия Сергеевна – кандидат филологических наук, научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (ул. Софьи Ковалевской, 16, Екатеринбург, 620990, Россия), заведующий музеем «Литературная жизнь Урала XX века» (ул. Пролетарская, 10, Екатеринбург, 620002, Россия), доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета (ул. Мира, 51, Екатеринбург, 620002, Россия, tristia@yandex.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2017. № 2. С. 150–164.

© И. Е. Лоцилов, Ю. С. Подлубнова, 2017

тистами». Критики в первую очередь отмечали влияние Маяковского на поэтику Виленского.

В статье воссоздан также литературный контекст поэмы. Показана ее жанровая природа (футуристическая поэма в форме пьесы в стихах), принципы отражения событий революции 1917 года, связь с литературной сказкой. Особое внимание обращено на влияние стихотворений, поэм и драматургии Маяковского и Асеева, предложены параллели с поэмами Хлебникова. Несмотря на подражание футуристам первого призыва, поэма обладает художественной завершенностью и имеет самостоятельную ценность.

Первая публикация неизвестной поэмы Давида Виленского дополняет корпус поэтической драматургии русского футуризма.

Ключевые слова: гражданская война, Давид Виленский, литература Сибири, литература Урала, Маяковский, политические репрессии, революция, футуризм, цензура.

Библиография поэта Давида Федоровича Виленского (1896–1937), которого в 1919 году называли «главарем сибирских футуристов» [Р. Р., 1919], насчитывает 14 отдельных изданий. Приведем их названия в более существенном для нашей темы хронологическом, а не в алфавитном (как в: [Тарасенков, 1966, с. 94]) порядке: «На» (1922), «Бунт игрушек», «Веселые звери Анатолия Дурова», «Весна», «Забавы на славу!», «Зима», «Кино», «Осень», «Радиогазета малышам всего света», «Страшные рассказы», «Ха!-ха!-ха!» (все – 1928), «Четвероногие спортсмены» (1929), «Вот это стенгазеты» (1930) [Русские поэты..., 2007, с. 113]. В недавнее время этот список был дополнен еще одной позицией: «Ленин» (1927) [Турчинский, 2013, с. 18].

К футуристическому периоду относится лишь первая из этих книжек – поэтический сборник «На» [Виленский, 1922], на который С. П. Бобров отозвался кратко:

...К чему нам, примерно, и книжка Виленского, где так тщательно переписан ранний Маяковский:

Рады –
Развесили душу в сушило:
Скоро
Будет
Глаженной...
Годами минуты душили.
Вымеряли улыбки на сажени...

и проч. все в том же маяковидном образе? [Бик, 1922, с. 300]¹.

¹ После рецензии С. П. Боброва, подписанной псевдонимом Э. П. Бик, и, вероятно, по заданной ей инерции, название сборника стихотворений Виленского нередко печатается с восклицательным знаком: «На!» Однако на обложке, как и на титульном листе, оно было воспроизведено прописными буквами, без знаков препинания: «НА». После заголовка одноименного стихотворения, открывающего сборник, в соответствии с орфографической нормой того времени, стоит пунктуационный знак «точка»: «На.» [Виленский, 1922, с. 5]. Сборник вышел без указания издательства. По предположению А. В. Крусанова, он, возможно, был выпущен издательством «Презантист», марка которого была официально зарегистрирована Д. Туманным, А. Наврозовым и Д. Виленским на исходе 1921 года [Крусанов, 2003, с. 415, 736]. Политотдел Госиздата дал разрешение на издание 16 ноября 1922 года, с изъятием стихотворения «Телопрятие» [Екатеринбург литературный, 2016, с. 84]. Насколько позволяет судить текст этого стихотворения, присутствующий в экземпляре книги из фондов Российской национальной библиотеки (СПб.) [Виленский, 1922,

Рецензия Н. М. Тарабукина, подписанная инициалами, была гораздо более благожелательной:

Виленского больше знает Сибирь и Урал, где он печатался и выступал, как поэт, и Москве его имя говорит не много. На сборнике, который он издал здесь, – лежит печать двух футуристов: Маяковского и Каменского. <...>

И он призывает «топиться в устье глубокой реки поэта».

Эта река действительно «река поэта», ибо она насыщена образностью художественной речи, она звучит всплесками ритмических ударов и перекличкой рифм, построенных не грамматически, а созвучно... <...> С этой реки веет то грустью и тоской, когда поэт вспоминает няню или мать, то слышатся звонкие удары, словно копыт по мостовой, когда он рассказывает о себе, или пререзает стих едкой сарказм, когда он говорит о «телоприятии», о «натасканных» ухабах жизни и т. д.

По выразительности и простоте я бы отметил стихи «Почти простая история» и «Тряпичный паяц» [Н. Т., 1922].

Как отмечает А. В. Крусанов, выпустив эту книгу, поэт «и в последующие годы продолжал еще придерживаться левых взглядов» [2003, с. 353]. Последняя из известных нам поэтических публикаций Виленского с признаками эстетической «левизны» вышла в газетной подборке поэтических откликов на гибель Есенина [Виленский, 1926]. Это стихотворение («Бывало...») также отмечено откровенной ориентацией на поэтику Маяковского – не 1920-х годов (что было бы более естественным), но раннего, дореволюционного периода:

Бывало,
ретивое «Русское Слово»
надрывалось
с утра раннего,
тираж поднимая сенсацией новой –
о гибели какой-нибудь «Лузитании»... <...>

Так зачем тосковать? –
лучше весело с песней,
кто еще крепок и брав...
каждый поэт, по желанью, воскреснет,
смертию смерть поправ!.. [Там же.]

Все книжки Виленского после «На» были предназначены для детского чтения; их объем варьировался в пределах 8–16 страниц. Все они были созданы вместе с художником Л. Э. Гамбургером (1899–1974) и выпущены в свет в 1927–1930 годах («Забавы на славу!», «Ха!-ха!-ха!» и «Четвероногие спортсмены» в Киеве, все остальные – в Харькове). Благодаря им к 1930-м годам Виленский получил статус детского писателя.

В начале 1920-х у него была совсем другая репутация. В 1918–1919 годах он принял активное участие в «Большом Сибирском турне» Давида Бурлюка (см.: [Крусанов, 2002, с. 348–353; 378–388]), участвовал в издании скандальной газеты «Футурист» (или «Газеты футуристов») в Омске, ни один экземпляр которой пока не удалось разыскать исследователям [Там же, с. 378–379; 561]. Публикация Ви-

с. 33–35], претензии цензуры могла вызвать морально-этическая (порнография? призыв к абортам?), а не политическая сторона стихотворения. Экземпляр поступил из собрания книг с автографами Э. Ф. Ципельзона и содержит на титульном листе дарительную надпись автора Т. С. Грицу, сделанную 29 апреля 1930 года: «С большой радостью отдаю Теодору Соломоновичу последний экземпляр этой книги. Д. Вилен<ский>. Р. S. За десятилетнее опоздание следует простить».

ленского в студенческом сборнике «Молодая Русь» [Виленский, 1919] вызвала характерный отклик:

Больше всех имеет претензий на звание поэта Давид Виленский. И он человек не без способностей. Только, к сожалению, за отсутствием собственного стакана пьет мутные остатки из плошки Владимира Маяковского [Шестаков, 1919]².

Давид Бурлюк писал о посещении Екатеринбурга:

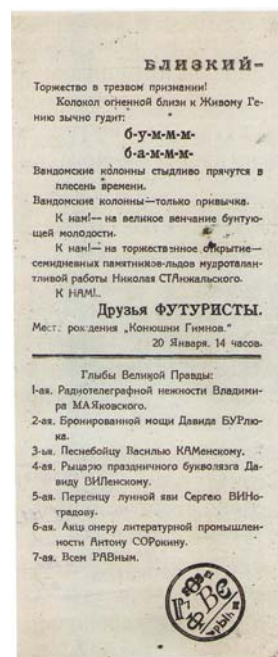
В этом же городе жила сибирская знаменитость, Д. Виленский, екатеринбуржец, печатавшийся в сибирских футуристических газетах и читавший лекции в Омске, Красноярске и в других городах. Им издана книга стихов под названием «Драповый лорнет». В момент моего посещения Екатеринбурга Виленский, по профессии гравер, скромно исполнял в мастерской своего отца всевозможные заказы – печати различных штабов и канцелярий [Бурлюк, 1922, с. 45].

Другой вариант названия этой неразысканной книги [Тименчик, [Гельперин], 1999, р. 125; Турчинский, 2013, с. 129] приведен в словаре Н. В. Здобнова: «Виленский, Д., поэт, сотр. сибирских футуристических газет, автор книги “Драконо-вый лорнет”» [Здобнов, 1927, с. 17]. По убедительному предположению В. В. Нехотина, это издание – мистификация Виленского или самого Бурлюка, чей образ в восприятии современников включал не только неизменный лорнет, но и реже упоминаемое мемуаристами пальто из драпа.

Отдельный и занимательный сюжет связан с выступлениями уральских футуристов 19 и 20 января 1919 года в окрестностях Екатеринбурга (Каменные палатки) и с выпущенными по этому случаю листовками. Текст одной из них («Чуткий!»), где напротив имени Виленского были напечатаны слова «Торжество песнепьянства», был опубликован со ссылкой на личный архив писателя Ю. М. Курочкина [Петряев, 1974, с. 342–343]. Другая листовка («Ближкий») была воспроизведена с указанием на фонды Государственного исторического архива Омской области [Третья столица..., 2011, с. 88]. Виленский причислен здесь к «Глыбам Великой Правды» и назван «Рыцарем праздничного буквоязга».

Поводом для настоящей публикации стала находка экземпляра еще одной поэтической книги Виленского, упоминаний о которой нет ни в одной из его библиографий.

Драматическая поэма «Воскресение» была написана, вероятно, в том же 1919 году и издана отдельной брошюрой в январе 1920 года в Екатеринбурге. Судьба этого издания драматична и напоминает о судьбе брошюры А. С. Сорокина «Симфония Революции. 1919-й год. Поэма» (Омск, Передвижная типография «Вперед», 1919), единственный экземпляр которой уцелел в другой части света благодаря серии счастливых случайностей [Лоцилов, Устинов, 2016]. Однако



Программа выступления футуристов в окрестностях Екатеринбурга. 1919 год [Третья столица..., 2011, с. 88]

² Выражаем признательность В. В. Нехотину (Москва) за указание на рецензию Н. Я. Шестакова (1894–1974), ставшего впоследствии известным детским драматургом.

если Сорокин сам приложил усилия, чтобы уничтожить не более ста экземпляров ставшей с приходом Советской власти смертельно опасной брошюры, то тираж «Воскресения» (вероятно, 2500 экземпляров) был конфискован этой властью еще в типографии.

Материалы архивного дела отражают историю злополучной брошюры лишь пунктирно³.

На задней стороне обложки напечатано: «Дар ПОЭТОВ в Неделю Фронта». Неделя фронта была объявлена по всей стране в середине января 1920 года; программа Недели предполагала общий подъем производительных сил в эти дни, сбор вещевых, денежных и продуктовых средств в помощь Красной армии, а также мобилизацию средств печати, сцены и наглядной агитации, организацию спектаклей, концертов и митингов (см., например: [Стеклов, 1920; Неделя Фронта, 1920; Ходоровский, 1920]). Сегодняшнему читателю важно не забывать, что до конца гражданской войны в начале 1920 года было еще далеко.

Брошюра была напечатана заблаговременно, к началу недели, которое пришлось в Екатеринбурге на 21 января. В письме Начгубполитотдела в типографию фигурирует тираж 5 000 экземпляров⁴, далее в протоколах допросов Виленского – 2 500.

Однако уже 17 января в Екатеринбургскую Губчека поступило заявление от некоего В. Воробьева, который сообщал, что книга вышла без разрешения, а ее содержание носит идеологически вредный характер. На заявлении стоит резолюция от 18 января: «Арестовать Виленского»⁵.

21 января, в день начала Недели в газете «Уральский рабочий» за подписью все того же товарища В. Воробьева была напечатана заметка «Отрывка буржуазного строя» – печатный донос, заслуживающий быть приведенным полностью.

Отрывка буржуазного строя

Один из сотрудников командира белогвардейского карательного отряда Ермохина Давид Виленский, совершенно случайно оказавшийся не расстрелянным Чрезвычайной Комиссией и вышедший из тюрьмы по амнистии 7 ноября, пристроился на службу в Политический Отдел Губернского Военного Комиссариата. Всего несколько месяцев тому назад он помогал Ермохину расстреливать рабочих и красноармейцев. Теперь, в качестве заведующего театральной секцией он тех же самых рабочих и красноармейцев «просвещает». Как?

Ответ на этот вопрос дает изданная им к «неделе фронта» книжка «Воскресение».

Книжка эта – футуризм самый беспардонный, нахальный, самый пошлый, самый низкопробный.

Все то уродливое, изломанное, безвкусное и кричащее, что заполняло собою страницы модных книжек, издававшихся для развлечения с жиру бесившихся буржуев, все это нашло себе отражение в книжке Д. Виленского.

Пусть все кровавят улицы,
сметая беспечье трав.
Никто не сутулится,
каждый в разбое прав.

³ ГААОСО. Ф. Р-1 (Управление Федеральной Службы безопасности РФ по Свердловской области. 1918–2002 гг.). Оп. 2 (Архивно-следственные дела). Д. 21503 [Д. Ф. Виленский].

⁴ ГААОСО. Ф. Р-1. Оп. 2. Д. 21503. Л. 87.

⁵ Там же. Л. 73.

Кто вчера усталый,
томился в покое вечерни,
сейчас рушит кварталы
в хоромах черни.

Что это? Бред сумасшедшего? Тогда почему автор этих «стихов» не в сумасшедшем доме, а на ответственном посту в Политотделе?

Или это просто глупость?

Или это наглое издевательство над советской властью.

– Смотрите, мол, люди добрые, большевики вам ни книг, ни газет не дают, говорят, что бумаги нет, а я вот, Ермохинский лейб-поэт, что хочу, то и напечатаю.

И напечатал.

Появление «Воскресения» – своего рода знамение времени.

Друзья и сподвижники Колчака осмелели, подняли головы. Они пригляделись к советской власти, перестали ее бояться. Они обнаглели, возвращаются из Омска, из Ново-Николаевска, поступают на службу в разные Совнархозы и Продкомы, начинают в них «пакостить»<,> рабочим и крестьянам от них, как слышно, кое-где уж житья не стает.

А Давид Виленский до того осмелел, что ноги на стол положил и, выйдя из тюрьмы, свою футуристскую галиматью – эту отрывку буржуазного строя – в подарок красноармейцам к «неделе фронта» напечатал.

В дни переживаемого страню бумажного голода мы не можем позволить разным шарлатанам изводить бумагу для того, чтобы развращать вкус рабочих и красноармейцев.

Издание «Воскресенья», когда нет бумаги, и чтобы напечатать «азбуку коммунизма»⁶, то же самое, что поджог сыпного пункта, когда кругом голод, то же самое что взрыв ж.<елезно>д.<орожного> моста, когда ж.<елезные> д.<ороги> кое-как работают.

Государственное преступление – иначе нельзя назвать то, что сделал Д. Виленский.

И как за государственное преступление, он, и тот, кто разрешил издание его книжки, должны быть отданы под суд [Воробьев, 1920].

Как может видеть читатель, самые серьезные претензии связаны с гражданской и политической биографией автора брошюры, и лишь во вторую очередь – с «чуждой» пролетариату эстетикой футуризма.

Арест за издание брошюры был недолгим: Постановлением Екатеринбургской Губернской Чрезвычайной комиссии от 13 марта 1920 года Виленский был освобожден из-под стражи⁷. Уже летом Виленский в Москве, выступает с докладом на вечер поэтов-презантистов [Крусанов, 2003, с. 414]. Согласно записям в дневнике И. Н. Розанова, Виленский говорил на этом вечере, что «...презантисты стараются передать переживания современного момента, а приемами их являются: 1) абсолютное совпадение ритма с содержанием; 2) парадоксальность образов» (цит. по: [Литературная жизнь..., 2006, с. 595]).

⁶ Имеется в виду многократно издававшаяся в 1920-е годы массовыми тиражами книга Н. И. Бухарина и Е. А. Преображенского «Азбука коммунизма» – своего рода «катехизис», дававший «популярное изложение программы партии в области идеологии», «конденсированное выражение основных программ культурной политики, направленной на разрушение традиционного общества и утверждение интернациональной коммунистической идеологии» [Корниенко, 2010, с. 13]. В Екатеринбурге книга вышла в 1919 году [Бухарин, Преображенский, 1919].

⁷ ГААОСО. Ф. Р-1. Оп. 2. Д. 21503. Л. 144.

Характер участия Виленского в отряде М. К. Ермохина остается неизвестным, однако и позже, осенью того же 1920 года, он подвергался аресту по этому поводу⁸.

В отличие от написанной и напечатанной при Колчаке поэмы в прозе Антона Сорокина, в драматической поэме Давида Виленского нет «прямой контрреволюции». Но она не производит (и, видимо, не производила на современников) впечатления апологии революции: ремарки «Мощно, одухотворенно поют Интернационал» или «Каждый мускул – восторженность» откровенно пародируют риторику Пролеткульта.

Оба сочинения содержат живой художественный конденсат опыта жизни в самом эпицентре грандиозного социального катаклизма столетней давности.

В сюжете драматической поэмы наглядно реализована метафора: действительность русской революции фантастичнее любых сказок, поэтому великим сказочникам прошлого остается лишь «сломать свои перья» и «опрокинуть чернильницу». Андерсену и братьям Grimm в финале поэмы ничего не остается, как самим сделать «товарищами» (может быть, полемический отголосок строки «Товарищи! Мы станем – братья!» из «Скифов» Александра Блока?).

Сюжетная коллизия «Грохота Вольных с Прологом и Эпилогом» восходит к стихотворению «О ясном надо», с перекликающимся намеком на неслыханную систему жанров будущей поэзии в подзаголовке («Шквал 1-й»):

Кто смелый
оскалом своих зубов выгрызет совесть
из мякоти тела,
забудет сказки о Царевнах-Лягушках,
а гордо прорычит повесть
о пулеметах и пушках?
[Виленский, 1919, с. 10.]

Эта линия нашла продолжение и в лирике сборника «На», где революционное «настоящее» (ср. название группы «презантистов») последовательно противопоставлялось уже не литературной сказке, но религиозным и культурным укладам прошлого:

⁸ В источниках советского времени деятельность М. К. Ермохина и его отряда описывалась как карательная и исключительно жестокая. Степень достоверности этих сведений выходит за пределы темы статьи, поэтому ограничимся биографической справкой из современного источника: «Ермохин Михаил Капитонович (1890 – после 1957) – русский офицер, участник антибольшевистского движения на Востоке России. Родился в Екатеринбургe. <...> В августе 1918 г. вступил в Белую армию. В конце августа был назначен младшим офицером при коменданте Верх-Исетского завода (окраина Екатеринбургa), с конца сентября – помощник коменданта. В марте 1919 г. был назначен начальником охраны района раскопок по поиску останков расстрелянной в июле 1918 г. царской семьи, поручик. Затем командовал отрядом особого назначения, а с июля 1919 г. охраной главкома фронта и штаба генерала М. К. Дитерихса. <...> В конце 1919 г. в Забайкалье, затем с семьей в эмиграции – в Маньчжурии. Вступил в Русский общевоинский союз, участвовал в антисоветской деятельности. Служил в железнодорожных и других организациях, в Харбине и других местах, на копиях. В 1943 г. стал осведомителем японской разведки (сообщал о настроениях среди российских эмигрантов). 14 августа 1945 г. арестован советскими органами, вывезен в СССР. В 1949 г. осужден на 15 лет лагерей; находился в Иркутской области. 26 июля 1990 г. посмертно реабилитирован» [Константинов, 2005, с. 150].

Между Евангелием, Торой,
Христом,
Иеговой –
Я тот, который
по-своему здоровый
[Виленский, 1922, с. 10].

Это и мир проведенного в Ирбите еврейского детства поэта – маленького Дони, и мир русского фольклора:

Помню ночи из брони крепкой:
их паяц с погремушкой и то не изложет,
помню –
как кто-то какую-то репку
тянет-потянет и вытянуть не может
[Там же, с. 9].

Заиньки, зайньки, длинные ушки,
рассеянный грохот никто не уймет.
Слышите,
слышите ржание пушки,
видите бьется в слезах пулемет
[Там же, с. 29].

Прошлое представлено здесь именами классиков русской (Гоголь, Тургенев, Ахматова) и европейской (Руссо, Ницше, Верхарн) литературной и философской традиций:

Поймите,
что прежним крышка.
Нам по красоте дорога ли?
– «...у алжирского бея под самым носом
шишка...»
так ведь у Гоголя
[Там же, с. 15].

Философы Ницше,
Жан-Жак
если не френч и брюки,
то носили штаны и пиджак
[Там же, с. 36].

Поэма-пьеса Виленского «Воскресение» отличается композиционной стройностью, основанной на симметрии. Ее нетрудно представить разыгранной на сцене, в отличие от некоторых других футуристических пьес.

В Прологе, Эпilogue и в композиционном центре звучат голоса воскресенных на время мертвых: Ганса-Христиана Андерсена, одного из братьев Гримм (Вильгельма или Якоба?) – и хозяев прошлой жизни бывшей Российской империи. Искусству прошлого (портретной живописи) противопоставлена воскресительная магия «настоящего»: кинематограф («экран») и граммофон («советская агитационная пластинка»). В «засорах» звучат голоса живой революционной толпы: народный митинг, пальба, лозунги («Да здравствуют Советы!»), речи ораторов, пение Интернационала. В апофеозе «Под трубы Мира рушатся своды и падает сверху красный земной шар, который сильные, вместе окружили и поддерживают».

Литературный сюжет и биографический факт

Поэтика «Воскресения», несомненно, вторична по отношению к футуристам первого призыва, но не пародийна, как, например, в типологически (и, вероятно, хронологически) близкой драматической миниатюре Н. Морозова «Хаос», где в финале

...тот же зал и та же тьма и буря. Орудийная, пулеметная и ружейная пальба за сценой стали оглушительными. Через единственное слабо освещенное место сцены несколько длинных крученых субъектов торжественно проносят на своих плечах большое блюдо со Свиной Головой в Ж и же С к в е р н о с л о в и й.

Один из крученых (*Свиной Голове*):

Ты – поэт?

Свиная Голова (*после некоторого раздумья*):

Нет.

Другой из крученых (*Свиной Голове*):

Ты – еда?

Свиная Голова (*трагически*):

Да.

Все проходят в мрак и бурю и исчезают. Во тьме из-за сцены слышится Голос из-под Великого Новгорода:

Г о л о с:

Кто мы, где ты,
Стены немые,
Мы не вемы,
Мы не вемы.

Русская Империя рушится с оглушительным треском. Все исчезает под обломками. Из-под развалин катятся со звоном К л ю ч и С ч а с т ь я в разверзшуюся в земле бездну. Тихо. Из-за облаков выходит луна. Вокруг появившейся на развалинах Н е з н а к о м к и падает г о л у б о й с н е г [Морозов, 1920, с. 136–137].

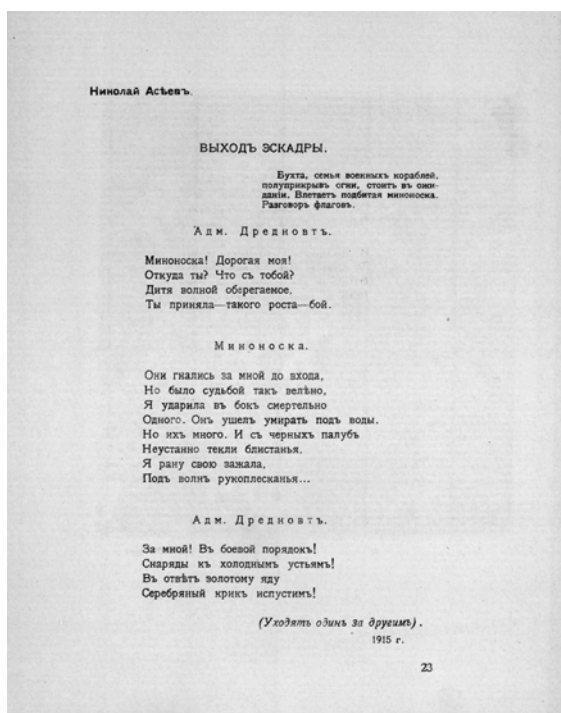
Складывается впечатление, что Виленский подражал Маяковскому всерьез; это не плоское следование, а достаточно изощренная имитация как близких к поверхности, так и глубинных слоев художественного мира и поэтического языка раннего Маяковского, от трагедии «Владимир Маяковский» до «Мистерии-Буфф». В наследство Виленскому досталась от старшего поэта задача свести воедино «кричащую» театральность в духе Н. Н. Евреинова с воскрешением мертвых и философией общего дела Н. Ф. Федорова, неизгладимую память о прошлом (религия, историческая память, собственное детство) – с бурным революционным «сегодня».

Интонационные и ритмические переключки с поэмами В. Хлебникова «Ладомир» (1920–1921) и «Настоящее» (1921), которые может отметить сегодняшний читатель «Воскресения», носят типологический, а не генетический характер: к началу 1920 года поэмы Хлебникова еще не были написаны.

Почти несомненно влияние стихотворения Н. Асеева «Война. Словопредставление», напечатанного (с подзаголовком «Отрывки») в альманахе «Лирень» в том же 1920 году. Благодаря личным и творческим контактам с Бурлюком и другими художниками столичного и провинциального авангарда, оно могло быть известно Виленскому и до публикации. Еще до революции он мог прочитать стихотворение Асеева «Выход эскадры» [Московские мастера, 1916, с. 23], находящееся в «силовом поле» «Войны». В поэтической драматургии Асеева также слышны отголоски поэтики и едва ли не прямые цитаты из стихотворений Маяковского, в органическом синтезе с элементами поэтики футуристической группы «Центрифуга». Внимание к литературной сказке и к фантастической прозе романтиков (Гофман, Новалис, Алоизий Бертран) с самого начала было присуще поэтам «Центрифуги» – С. Боброву, Г. Петникову, Божидару (Б. Гордееву), самому Асееву времен сборника «Ночная флейта» (1914).

Не только ритмико-интонационный строй, но и графический облик текста в брошюре «Воскресение» напоминает о «словопредставлениях» молодого Асеева.

Николай Асеев. Выход эскадры
[Московские мастера, 1916, с. 23]



В 1936 году, как явствует из справки, открывающей архивное дело Д. Ф. Виленского в его нынешнем составе и состоянии, давнее дело об издании «брошюры футуристического содержания без разрешения» было возобновлено⁹. Крайние даты здесь не вполне соответствуют хронологии других документов и событий: начало отнесено к 30 сентября 1919 года (дата первого ареста по поводу участия в белогвардейском отряде?), окончание – к 20 октября того же года (Виленский, как помнит читатель, был освобожден в марте). Складывается впечатление, что какие-то люди или инстанции и до 1936 года рассматривали документы Виленского в поисках «уязвимых эпизодов» в его биографии и повода для ареста.

⁹ ГААОСО. Ф. Р-1. Оп. 2. Д. 21503. Л. 3+.

Ко времени возобновления дела Виленский был досрочно освобожден из лагеря,



Давид Виленский. Фотография из следственного дела
[Расстрельные списки..., 2005, с. 90]

где отбывал с 1935 года пятилетний срок по уголовной статье, и работал ответственным секретарем журнала «На штурм трассы» под покровительством начальника Дмитлага С. Г. Фирина.

Решение по делу было принято 9 мая 1937 года, но самого решения дело не содержит, и его суть остается неизвестной.

Так или иначе, 9 дней спустя, 18 мая 1937 года Виленский был арестован в последний раз – уже в прямой связи с «падением» самого Фирина. Согласно агентурному донесению от 17 июня, «...жена Виленского была на свидании с мужем, и следователь ее предупредил, чтобы ничего не говорила по делу. Виленский успел сказать: мы страдаем за этого мерзавца. Теперь ясно, что их всех посадили по Фиринскому делу. Говорят, что Фирин обвиняется в шпионаже» [Федоров, 1997, с. 216].

Давид Виленский был расстрелян 17 июня 1937 года, в один день и по одному делу с крупным художником русского литературного и театрального авангарда Игорем Герасимовичем Терентьевым (1892–1937), которого просвещенный злодей также в недобрый час привлек к «культурной работе» во вверенном ему лагере.

Список литературы

Бик Э. П. [Бобров С. П.] [Рец. на кн.:] <...> Д. Виленский, На! Моск., 1922, стр. 40. Прод. ц. 10 т. р. <...> // Печать и Революция. 1922. № 1. С. 299–301.

Бурлюк Д. Д. Литература и искусство в Сибири и на Дальнем Востоке (1919–<19>22 г.) (Заметки и характеристики очевидца) // Новая русская книга (Берлин). 1922. № 2. С. 44–48.

Бухарин Н. И., Преображенский Е. А. Азбука коммунизма: Популярное объяснение программы Российской коммунистической партии большевиков. Екатеринбург: Издательство Екатеринбургского губернского агентства «Центропечати», 1919. 224 с.

Виленский Д. О ясном надо (Шквал 1-й) // Молодая Русь: Сборник литературный, публицистический и научный. Екатеринбург. 1919 г. Май. Екатеринбург: Типография Товарищества «Уральский край»; Правление Екатеринбургского Союза учащихся в высших учебных заведениях, 1919 (май). С. 10–11.

Виленский Д. На. М.: Б/и, 1922. 39 с.

Виленский Д. «Бывало...» // Красная Татария. 1926. № 8 (2380), 10 янв. С. 3.

Воробьев В. Отрывки буржуазного строя // Уральский рабочий (Екатеринбург). 1920. № 14 (495), 21 янв. С. 2.

Екатеринбург литературный: Энциклопедический словарь. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 448 с.

Здобнов Н. В. Материалы для сибирского словаря писателей (Предварительный список поэтов, драматургов, беллетристов и критиков). М., 1927. Приложение к журналу «Северная Азия». 64 с.

Константинов С. И. Биографии белых генералов и офицеров, причастных к поискам останков Царской Семьи // Девятые Романовские чтения (19–20 июля 2004 г., Екатеринбург): Материалы научной конференции / Ред. А. Н. Авдонин; науч. ред. Н. Н. Попов. Екатеринбург: Реал-Медиа, 2005. С. 143–157.

Корниенко Н. В. «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 504 с.

Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2003. Т. 2: Футуристическая революция (1917–1921): В 2 кн. 608 с.

Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография: [В 6 т.] / Сост. А. Ю. Галушкин (отв. ред.) [и др.]. М.: ИМЛИ РАН, 2006. Т. 1, ч. 1: Москва и Петроград. 1917–1920 гг. 765 с.

Лоцилов И. Е., Устинов А. Б. Уничтоженная книга Антона Сорокина // Wiener Slawistisches Jahrbuch. Neue Folge [Vienna Slavic Yearbook. New Series] / Ed. by Stefan Michael Newerkla, Fedor V. Poljakov. 2016. Wien; Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. Bd. 4. S. 155–176.

Морозов Н. А. Звездные песни: Первое полное издание всех стихотворений до 1919 года: В 2 кн. М.: Задруга, 1920. Кн. 1. 190 с.; 1921. Кн. 2. 206 с.

Московские мастера: Журнал искусств. Весна 1916. М.: [Товарищество А. А. Левенсон], 1916. 100 с.

Неделя Фронта // Правда. 1920. № 8, 14 янв. С. 1.

Н. Т. [Тарабукин Н. М.] [Рец. на кн.:] Давид Виленский. На. Москва. 1922. 37 с. // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 39.

Петряев Е. Д. Антон Сорокин на Урале // Литературное наследство Сибири. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1974. Т. 3. С. 342–343.

Р. Р. Возрождение футуризма // Голос Сибири (Томск). 1919. № 18, 29 янв. С. 4.

Расстрельные списки: Москва 1935–1953: Донское кладбище (Донской крематорий): Книга памяти жертв политических репрессий / Отв. сост. Г. Н. Селезнева, Л. С. Еремина; под ред. Л. С. Ереминой, А. Б. Рогинского. М.: Общество «Мемориал»; Звенья, 2005. 596 с.

Русские поэты XX века: Материалы для библиографии / Сост. Л. М. Турчинский. М.: Знак, 2007. XIV, 706 с.

Стеклов Ю. К неделе фронта и транспорта // Известия. 1920. № 8 (255), 14 янв. С. 1.

Тарасенков А. К. Русские поэты XX века. 1900–1955: Библиография. М.: Сов. писатель, 1966. 486 с.

Тименчик Р. Д., [Гельперин Ю. М.] Bibliotheca promissa. Теневой портрет русской поэзии начала века // Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography. Essays in Honor of Wojciech Zalewski. Stanford Slavic Studies. Ed. by L. Fleishman. Stanford, 1999. Vol. 20. P. 119–144.

Третья столица. Омск. 1918–1919 годы: Изобразительное искусство. Литература / Отв. ред. И. Г. Девятьярова. Омск: Омскбланкиздат, 2011. 116 с.

Турчинский Л. М. Русская поэзия XX века: Материалы для библиографии / Предисл. Р. Д. Тименчика; под ред. А. Л. Соболева. М.: Трутень, 2013. 160 с.

Федоров Н. А. Была ли тачка у министра? Очерки о строителях канала Москва – Волга. Дмитров: Спас, 1997. 224 с.

Литературный сюжет и биографический факт

Ходоровский И. «Неделя фронта – неделя-субботник» // Правда. 1920. № 9, 15 янв. С. 1.

Шестаков Н. Заметки о современной поэзии: Георгий Маслов. Аврора (поэма). «Заря» 29 V 19 г. «Молодая Русь», сборник. Екатеринбург, май 1919 г. // Отечество (Пермь). 1919. № 4, 20 июня. С. 2.

Архивы

Государственный архив административных органов Свердловской области (ГААОСО), Екатеринбург

I. E. Loshchilov, Yu. S. Podlubnova

*Novosibirsk, Russian Federation
Ekaterinburg, Russian Federation*

DAVID VILENSKY'S POEM «THE RESURRECTION»

The article precedes the publication of the David Vilensky's poem «The Resurrection», which was written in 1919. The poem was printed as a separate booklet to the beginning of the «Front Week» in January of 1920 in Ekaterinburg. However, the Soviet authority found political and aesthetic sedition in this booklet and the all copies were confiscated already from a publishing house. One copy of the booklet had been preserved in the funds of State Archive of the Administrative Agencies of the Sverdlovsk Region in Ekaterinburg. In our article the parallel of «The Resurrection» with «The Symphony of the Revolution» (1919), the poem in prose written by Omsk poet Anton Sorokin, can be found. Both were dedicated to social revolution and published as pamphlets, only few copies had been kept to our days.

The article briefly restored the biography and bibliography of David Fedorovich Vilensky (1896–1937). In 1918–1919 he was active participant of the Siberian trip by David Burliuk, took part in futuristic periodicals and literary digests, recited poems and lectures about the futurism poetry. In 1919 he had the reputation of the leader Siberian futurists. At the beginning of the Civil War Vilensky was in the white guard squad of Michael Ermohin. When the Bolsheviks had authority he began to work as an organizer of cultural life and education of proletariat in Ekaterinburg. However, in the 1920-ies he was arrested repeatedly for participation in the activity of Ermohin and for the publication of the poem without permission.

In the late 1920-ies he became a children's writer and wrote 14 books for children together with the artist L. Gamburger. These publications are mentioned in all the bibliographies, but its do not reflect the nature of his poetic creativity and literary reputation. In the middle of 1930-ies he was arrested again and executed on 17 June 1937 in Moscow.

The only poetry book by Vilensky was published in Moscow in 1922 where he collaborated with a group poets who called themselves «presencestates». Critics pointed to the Vilensky's poetry primarily the influence of Mayakovsky.

The article also reconstructs literary context of «The Resurrection», find out the nature of the genre (the futuristic poem as a form of play in verse), some principles of reflection of Russian revolution, the connections with fairy tale. Special attention is paid to the influences of poems and plays by Mayakovsky and Aseev, suggested parallels with poems by Khlebnikov. But «The Resurrection» has poetic integrity and independent value.

The first publication of the unknown poem by David Vilensky complements the collection of poetic drama of Russian futurism.

Keywords: Civil war, David Vilensky, Literature of Ural, Mayakovsky, political repressions, Russian revolution, Siberian literature, futurism, censorship.

References

- Bik E. P. [Bobrov S. P.] [Rec. na:] <...> D. Vilenskij, Na! Mosk., 1922, str. 40. Prod. c. 10 t. r. <...> In: *Pечат' i Revoljucija* [*The Press and the Revolution*], 1922, no. 1, pp. 299–301.
- Buharin N. I., Preobrazhenskij E. A. *Azbuka kommunizma: Populjarnoe ob#jasnenie programmy Rossijskoj kommunističeskoj partii bol'shevikov* [*The ABC of a Communism: A Popular explanation of the program of the Russian Communist party of Bolsheviks*]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ekaterinburgskogo gubernskogo agentstva «Centropechati», 1919, 224 pp.
- Burljuk D. D. Literatura i hudozhestvo v Sibiri i na Dal'nem Vostoke (1919–<19>22 g.) (Zametki i harakteristiki očevidca). In: *Novaja russkaja kniga* [*The New Russian Book*], 1922, No. 2, Berlin, pp. 44–48.
- Ekaterinburg literaturnyj: Enciklopedičeskij slovar'* [*Ekaterinburg Literature: Encyclopedic Dictionary*]. Ekaterinburg, Kabinetnyj učenij, 2016, 448 pp.
- Fedorov N. A. *Byla li tachka u ministra? Očerki o stroiteljah kanala Moskva – Volga* [*About the Minister's tachka, Essays on the construction of the channel Moscow – Volga*]. Dmitrov, Spas, 1997, 224 pp.
- Hodorovskij I. «Nedelja fronta – nedelja-subbotnik». In: *Pravda* [*The Truth*], 1920, No. 9, 15 Jan., p. 1.
- Konstantinov S. I. Biografii belyh generalov i oficеров, pričastnyh k poiskam ostankov Carskoj Sem'i. In: *Devjatye Romanovskie čtenija (19–20 ijulja 2004 g., Ekaterinburg)* [*Ninth Romanov's readings (19–20 July 2004, Ekaterinburg, Russia): Proceedings of the Conference*]: Materialy nauchnoj konferencii, red. A. N. Avdonin; nauch. red. N. N. Popov, Ekaterinburg, Real-Media, 2005, pp. 143–157.
- Kornienko N. V. «Njepovskaja ottepel'»: Stanovlenie instituta sovetskoj literaturnoj kritiki [*The NEP's thaw: The formation of the Institute of Soviet literary criticism*], M., IMLI RAN, 2010. 504 s.
- Krusanov A. V. *Russkij avangard: 1907–1932 (Istoričeskij obzor): V 3 t. T. 2: V 2 kn. Kn. 2. Futurističeskaja revoljucija (1917–1921)* [*Russian Avant-garde: 1907–1932 (Historical overview): In 3 vol. Vol. 2: In 2 books. Book 2. Futuristic revolution (1917–1921)*]. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2003, 608 pp.
- Literaturnaja zhizn' Rossii 1920-h godov: Sobytija. Otzyvy sovremennikov. Bibliografija: [V 6 t.]. T. 1. Ch. 1: Moskva i Petrograd. 1917–1920* [*The Literary Life in Russia of the 1920-ies: Events. Reviews of his contemporaries. Bibliography: [In 6 vol.]. Vol. 1. Part 1: Moscow and Petrograd. 1917–1920*], ed. by A. Ju. Galushkin, M., IMLI, 2006, 765 pp.
- Loshhilov I. E., Ustinov A. B. Uničtozhennaja kniga Antona Sorokina. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge* [*Vienna Slavic Yearbook. New Series*], 2016, Vol. 4, ed. by Stefan Michael Newerkla and Fedor B. Poljakov. Wien; Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, pp. 155–176.
- Morozov N. A. *Zvezdnye pesni: Pervoe polnoe izdanie vseh stihotvorenij do 1919 goda: V 2 kn* [*The Star Songs: The first complete edition of all the poems until 1919: In 2 books*], M., Zadruga, 1920–1921, 190 pp. + 206 pp.
- Moskovskie mastera: Zhurnal iskusstv. Vesna 1916* [*Moscow masters: The Magazine of the Arts. 1916, Spring*], M., [Tovarishhestvo A. A. Levenson], 1916, 100 pp.
- N. T. [Tarabukin N. M.] [Rec. na:] David Vilenskij. Na. Moskva. 1922. 37 s. In: *Vestnik iskusstv* [*The Bulletin of Arts*], 1922. No. 5, p. 39.
- Nedelja Fronta. In: *Pravda* [*The Truth*], 1920, No. 8, 14 Jan., p. 1.
- Petrjaev E. D. Anton Sorokin na Urale. In: *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [*Literary patrimony of Siberia*]. T. 3. Novosibirsk, Zapadno-Sibirskoe knižnoe izdatel'stvo, 1974, pp. 342–343.
- R. R. Vozrozhdenie futurizma. In: *Golos Sibiri* [*Voice of Siberia*], Tomsk, 1919, № 18, 29 janv, p. 4.
- Rasstrel'nye spiski: Moskva 1935–1953: Donskoe kladbishhe (Donskoj krematorij): Kniga pamjati žertv političeskijh repressij* [*Lists of executed people: 1935–1953 Moscow: Donskoy cemetery (Donskoy crematorium): The Book of memory of victims of political repression*]. Otv. sost. G. N. Selezneva, L. S. Eremina; pod red. L. S. Ereminoj i A. B. Roginskogo, M., Obshhestvo «Memorial»; Zven'ja, 2005, 596 pp.
- Russkie poety XX veka: Materialy dlja bibliografii* [*Russian poets of the XX century: Materials for bibliography*], sost. L. M. Turchinskij. M., Znack, 2007, XIV, 706 pp.

Литературный сюжет и биографический факт

Shestakov N. Zametki o sovremennoj poezii: Georgij Maslov. Avropa (pojema). «Zarja» 29 V 19 g. «Molodaja Rus'», sbornik. Ekaterinburg, maj 1919 g. In: *Otechestvo [Fatherland]* (Perm'), 1919, No. 4, 20 ijunja. p. 2.

Steklov Ju. K nedele fronta i transporta. In: *Izvestija [News]*, 1920, № 8 (255), 14 Jan., p. 1.

Tarasenkov A. K. *Russkie pojety XX veka. 1900–1955: Bibliografija* [Russian poets of the XX century. 1900–1955: A Bibliography]. M., Sovetskij pisatel', 1966, 486 pp.

Timenchik R. D., [Gel'perin Ju. M.] Bibliotheca promissa. Tenevoj portret ruskoj poezii nachala veka. In: *Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography*, Essays in Honor of Wojciech Zalewski, Stanford Slavic Studies, Vol. 20, ed. by L. Fleishman, Stanford, 1999, pp. 119–144.

Tret'ja stolica. Omsk. 1918–1919 gody: *Izobrazitel'noe iskusstvo. Literatura* [The Third Capital. Omsk. 1918–1919: Arts. Literature], ed. by I. G. Devjat'jarova, Omsk, Omskblankizdat, 2011, 116 pp.

Turchinskij L. M. *Russkaja poezija XX veka: Materialy dlja bibliografii* [Russian poetry of the XX century: Materials for bibliography], predisl. R. D. Timenchika; pod red. A. L. Soboleva. M., Truten', 2013, 160 pp.

Vilenskij D. *Na* [Take it]. M., [Bez izdatel'stva], 1922. 39 pp.

Vilenskij D. O jasnom nado (Shkval 1-j). In: *Molodaja Rus': Sbornik literaturnyj, publicisticheskij i nauchnyj* [Young Russia: A Collection of literary, journalistic and scientific]. Ekaterinburg. 1919 g. Maj. Ekaterinburg, Tipografija Tovarishhestva «Ural'skij kraj»; Pravlenie Ekaterinburgskogo Sojuza uchashhihsja v vysshih uczebnyh zavedenijah, 1919 (maj), pp. 10–11.

Vorob'ev V. Otryzhka burzhuaznogo stroja. In: *Ural'skij rabochij [Ural Worker]*, 1921, No. 14 (495), 21 janv., p. 2.

Zdobnov N. V. *Materialy dlja sibirskogo slovarja pisatelej (Predvaritel'nyj spisok pojetov, dramaturgov, belletristov i kritikov)* [Materials for a Dictionary of Siberian writers (The Provisional list of poets, playwrights, fiction writers and critics)], M., Prilozhenie k zhurnalu «Severnaja Azija», 1927, 64 pp.

Archives

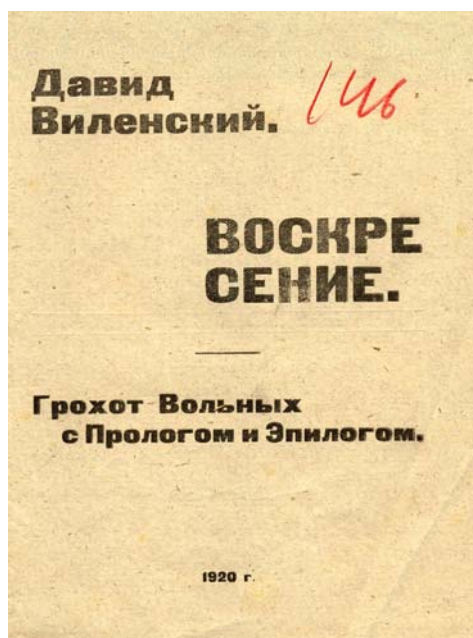
State Archive State of the Sverdlovsk region (GKUSO «GAAOSO»), Ekaterinburg

Loshchilov Igor E. – Candidate of Philology, PhD, researcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation); Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, loshch@yandex.ru)

Podlubnova Yulia S. – Candidate of Philology, PhD, Research Fellow of the History of Literature Sector of Institute for History and Archaeology of Ural Branch of Russian Academy of Sciences (16 Sofia Kovalevskaya Str., Ekaterinburg, 620990, Russian Federation); Director of Museum «Literary Life of the Ural of XX Century» (10 Proletarskaya Str., Ekaterinburg, 620002, Russian Federation), Associate of Professor of Department of Publishing of the Ural Federal University (19 Mir Str., Ekaterinburg, 620002, Russian Federation, tristia@yandex.ru)

Давид Виленский

ВОСКРЕСЕНИЕ
Грохот Вольных с Прологом и Эпилогом



Давид Виленский. Воскресение
Екатеринбург, 1920. Обложка
(ГААОСО, Ф. Р-1. Оп. 2. Д. 21503. Л. 145)

Действуют:

Андерсен
Гримм
1-й Оратор
2-й ”
3-й ”
4-й ”
1-й Портрет
2-й ”
3-й ”
4-й ”

Народ

Пр о л о г

(Перед серым, пыльным экраном.)

Андерсен: Гусиные перья гнутся,
бороздят,
в кляксах вся страница –
нет больше моих Гадких Утят,
нет моей Ледяницы;
Курчавые пряди глаза закрыли,
Космы закутали уши –
будни сухие завыли
и праздник восторженно крушат.

Гримм: Да –
не скомкать сказкой детское сердечко
под шопот волшебного танца,
под топот гуляющей печки,
под выдумки глупого Ганса.
Зачем тоска вашего Утенка
и мой Синяя Борода –
когда площади – пеленки,
а колыбели – города.

Андерсен: Не убаюкают Заколдованные Принцы
и прекрасные Королевы –
сейчас грохочет принцип:
«на лево – левой!» –
Чуднее сказок стали были,
мудрее волшебника всякий Иван –
вытрем от нашей пыли
Сегодня экран.

(Оба протирают полотно – видно тронное
зало. Портреты сняты и прислонены к
стенам. Посредине стол заседания, кру-
гом народ)

Г Р О Х О Т

1-й Оратор Товарищи!
смяты мечты и грез «Да»,
возмущенные «Нет» бурлят –
нарушены гнезда
двуглавых орлят.

2-й Оратор Воздвигнуты новые праздники
под грохот молота –
тунеядцы и лабазники
задохлись в объятых золота!

- 3-й Оратор** Скинута кандалы годов,
сброшены алтари и чертоги:
всякий готов
облечься в кровавые тоги.
- 4-й Оратор** Пусть все кровавят улицы,
сметая беспечье трав –
никто не сутулится:
каждый в разбое прав.
Кто вчера усталый
томился в покое вечерни –
сейчас рушит кварталы
в хоралах черни.
- 1-й Оратор** Кто был на паперти калека –
на площади
коронуется среди святотатства
во славу нового века,
во имя единства и братства.
- 2-й Оратор** Теперь каждый на земле обетованной,
каждый торжественней десятка
Троиц –
и Андреем Первозванным
может быть молотобоец.
- 3-й Оратор** Забудьте о воскресении какого-то Христа
забудьте о символах лилиям –
довольно Осаннами драть уста –
Напряженно, тупо,
с усилием.
Какого еще надо Навина
из какого Назарета,
когда кругом гниют невинно
тысячи в лазаретах.
Так скомкайте заветов листы
во славу воскресшего сегодня –
мы сами Иисусы Христы
Из Гроба Господня!..
Плевать, что в плесени Осанна –
у нас новые псалмы не петы –
кому теперь будет странно
если гаркнем:
«Да здравствуют Советы!»
- 4-й Оратор** Всем ясно –
Каждый день зовет вместе
на последний скрежет кастетов.
скоро, товарищи,
скоро –
в номере Известий

Литературный сюжет и биографический факт

сообщат о съезде
Мировых Советов.

1-й Оратор А теперь по асфальту,
по торцу
под красный стяг –
из прохожих кроить Чудотворцев –
остальное пустяк...

2-й Оратор За мной, товарищи,
под вымытый лязг тимпанов
крепкими и черствыми
в новые страны
не шагами, а верстами.

3-й Оратор Смело, – на площади,
за ограды,
сольемся в кровавой и дымной каше –
в награду
все станет наше!..

4-й Оратор Взорвем бородатые катакомбы
сердец и душ –
давайте пробовать бомбы –
сыграем из ядер туш!..

(Взрыв бомб, языки огня, плащи дыма
скрыли все. Музыка шумная, трепетная,
задорная постепенно переходит в приторно-
умиротворенную. Туман рассеивается.
Под последние визги скрипок оживают,
портреты старых владельцев).

1-й Портрет: Я устал от звонков заседаний
серых банд –
распустился от рева воззваний
Анненский бант.
Все мрачны и строги,
злы и грубы и –
стоят на дороге
не люди, а фабричные трубы.

2-й Портрет: И у меня измяла Станислава,
из креста вышибла эмаль –
эта орава,
эта шваль.

3-й Портрет: В уюте карельской спальни
поставили справочный стол –
представьте:
один в валенках
туда с портфелем вошел.

- 4-ый Портрет:** А в розовой гостиной,
где мозаичный паркет
работы старинной
теперь
партийный комитет.
- 1-ый Портрет:** Эти доклады, речи,
митинги,
съезды,
декреты,
представители из уездов,
резолуции,
сметы...
- 2-ой Портрет:** Ах, не говорите –
жизнь наша к скопе
тонет:
хоть бы увидеть ее в биоскопе,
или
услышать в граммофоне.
- 3-ий Портрет:** Господа, –
вот и пластинки.
Заведемте:
будем простыми –
- но – Боже,
опять о пауках и паутинках –
на что это похоже,
кровь стынет!..
- 4-ый Портрет:** Не бередите большую рану –
я хоть и глух,
но слышу, как шепчет мембрана
о вере забитых мух.
- 1-й Портрет:** Знаете –
мы до того одиноки,
как будто с Марса
в общем стоке
из Либкнехтов и Маркса.

(Заводит – вместо ожидаемых напевов бездумного житья – советская агитационная пластинка: «Пауки и Мухи» Либкнехта¹).

¹ Имеется в виду популярный в России в 1900–1920-е годы антибуржуазный памфлет в прозе одного из вождей социал-демократического движения в Германии Вильгельма Либкнехта (1826–1900), отца Карла Либкнехта. Сведениями об агитационной грампластинке с исполнением «Пауков и мух» мы не располагаем.

Литературный сюжет и биографический факт

2-ой Портрет: Вчера еще в парке
срываю стебель –
и вместо цвет<к>а
оказался Бебель!..

3-ий Портрет: Вы слышите топот,
звон мостовых –
народный ропот,
а нет городских.

(Шум – чувствуется толпа).

4-ый Портрет: Идут,
идут крепки и суровы, –
идут на собрание...
Будьте здоровы!

(Прощаются).

Все портреты До свиданья!..
До свиданья!..

(Портреты замирают вернувшись в рамы –
под грохот призывной музыки зал заполняется народом).

1-ый Оратор: Товарищи!
пусть воют Везувию,
пусть падают Ватиканы –
во имя наших безумий,
во славу изболевшей раны...

2-ой Оратор: Смерч до торжества смерти,
смерть во имя Воскресенья –
вчерашним кораблям, верьте,
нет спасенья!..

3-ий Оратор: Осиянив хор исканий,
выплыв в море буревод
из намеченных взлетаний
совершим великий взлет!
Дальше.
Смело,
не робея –
через тайны и права:
окрылимся мы в затаях,
раскрыляя города!..

4-ый Оратор: Коронуйте волю живых дерзаний,
живою живью живите в дне,
среди улиц шумных и в тесных зданьях
коронуйте волю живых дерзаний!
всегда в скитаньях,
всегда в исканиях,
всегда в напевах,
всегда в огне –
коронуйте волю живых дерзаний,
живою живью живите в дне!..

1-ый Оратор: Мы взойдем на пьедесталы
озолоченного дня,
зазвем звончей металла,
загорясь огней огня.

2-ой Оратор: Наши души – лиры,
жилы – струны,
грянем песню мира,
привет Коммуны.

(Мощно, одухотворенно поют Интернационал²).

3-ий Оратор: Живите песни приветно с нами
и каждый песне внемли
мы сами
стянем с неба зубами
кусочек красной земли.

(Под трубы Мира рушатся своды и падает сверху красный земной шар, который сильные, вместе окружили и поддерживают. Каждый мускул – восторженность).

² «Хоровое исполнение “Интернационала” в 1920-е гг. стало некой риторической формулой...» (см.: *Корниенко Н. В.* Читатели и нечитатели у Шолохова (Контексты темы) // Новое о Михаиле Шолохове: Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 41). «Пение “Интернационала” и других революционных гимнов выступает в прозе 1920-х гг. одним из устойчивых признаков абсурдности нового исторического пейзажа» (Там же, с. 43).

Э п и л о г



Давид Виленский. Воскресение
Екатеринбург, 1920. С. 15
(ГААОСО. Ф. Р-1. Оп. 2. Д. 21503. Л. 145)

(Андерсен и Гримм, изумленные от всего, – на авансцене).

Гримм: Среди воя, грома
находок ярких, сухих потерь
в собранье сказок седьмого тома
какие сказки писать теперь?..

Андерсен: Да!
Что ярче были мы им дадим,
ведь наши сказки
закрыли глазки... –
Ломайте перья, товарищ Гримм!

(Оба ломают перья и опрокидывают чернильницы, захлопнув книги сказок).

З А Н А В Е С

Источник: ГААОСО. Ф. Р-1. Оп. 2. Д. 21503. Л. 145. Печатная брошюра. На обороте титульного листа: Екатеринбург. 1-я Государственная типография. На последней стороне обложки: Дар ПОЭТОВ в Неделю Фронта. В составе дела хранится еще один экземпляр брошюры (л. 153). Текст воспроизводится с сохранением пунктуационных и орфографических особенностей оригинала. Сегодня невозможно определить, какие из них принадлежат автору, а какие следует объяснить небрежностью оперативной печати в условиях военного времени.

Подготовка текста и примечания: Ю. С. Подлубнова, И. Е. Лошилов.

О. Е. Рубинчик

*Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна*

**«ИЗНАНКА КОВРА»:
Ю. К. ГЕРАСИМОВ О ДУХОВНОМ СОПРОТИВЛЕНИИ
В АБЕЗЬСКОМ ЛАГЕРЕ**

Устные воспоминания литературоведа и театроведа Юрия Герасимова (1923–2003) посвящены его пребыванию в лагере в поселке Абезь у Северного полярного круга в первой половине 1950-х годов. Это был лагерь для нетрудоспособных (инвалидов, стариков), где содержались в заключении многие деятели культуры: религиозный философ Лев Карсавин, искусствовед Николай Пунин, поэт-футурист и прозаик Сергей Спасский, еврейские поэты Самуил Галкин и Яков Штернберг, режиссер и философ Александр Гавронский, египтолог Михаил Коростовцев, искусствовед и поэт Виктор Василенко и др. Герасимов рассказывает о своем общении с Пуниным и Карсавиным, о путях сохранения человеческого достоинства в нечеловеческих условиях.

Фронтоник, студент третьего курса филологического факультета Ленинградского государственного университета, Герасимов был арестован в январе 1948 г., обвинен в антисоветской деятельности в составе студенческой группы и приговорен к 10 годам лагерей строгого режима.

В Абезь он попал после пяти лет работы в угольных шахтах Инты (Республика Коми). Несмотря на изнуренное состояние, Герасимов сохранил «страсть к обучению». В Абези он, как молодой человек, был в бригаде по обслуживанию лагеря, но вечером, после рабочего дня, старался учить языки. Древнегреческим языком он занимался с Карсавиным.

Герасимов, как и многие другие, делал альбомы, в которые записывал стихи – не только те, что помнил сам, но и те, которые ему читали наизусть его собеседники, в их числе были эмигранты, знавшие недоступную советским читателям эмигрантскую поэзию. При обысках эти альбомы отнимали и уничтожали, но записанные стихи оставались в памяти.

Однако главным способом духовного обогащения для Герасимова были беседы с людьми старшего поколения – представителями русского искусства и науки. В том дружеском кругу, в котором оказался Герасимов, была «конвекция идей» – и это помогало выстоять.

По словам Герасимова, духовное сопротивление – это не обязательно сознательное сопротивление тоталитарному режиму и всему, что его сопровождало. Некоторые лагерники, например, просто изучали по книжке шахматы – и это была умственная жизнь. «Религия, конечно, была тоже очень мощной сферой, которая поддерживала человека»: в лагере были представители разных религий, разных конфессий. И среди людей разных национальностей, иностранцев, были такие, «которые очень достойно вели себя в лагере».

Рубинчик Ольга Ефимовна – кандидат филологических наук, доцент Высшей школы печати и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (пер. Джамбула, 13, Санкт-Петербург, 191180, Россия, rubinchik_olga@mail.ru)

Ключевые слова: сталинские репрессии, Абезь, Абезьский лагерь, мемуары, Ю. К. Герасимов, Н. Н. Пунин, Л. П. Карсавин, В. М. Василенко, В. Шимкунас.

Юрий Константинович Герасимов (1923–2003)¹ – специалист по русской литературе конца XIX – начала XX века и по истории русского театра. В 1941 году Юрий Константинович закончил школу № 2 (располагавшуюся в здании филфака ЛГУ и ранее существовавшую под № 204) и как отличник был зачислен на филологический факультет университета. Всю войну провел в Заполярье, последние два года – в передовых частях. Осенью 1945 года восстановился в университете. В январе 1948 года был арестован, обвинен в антисоветской деятельности в составе студенческой группы и по решению ОСО приговорен к 10 годам лагерей строгого режима². Сначала работал на шахтах в Инте, 1952 (?) – 1954 годы провел в Абези, в лагере для нетрудоспособных (инвалидов, стариков), где содержались в заключении многие деятели культуры: религиозный философ Л. П. Карсавин, искусствовед Н. Н. Пунин, поэт-футурист и прозаик С. Д. Спасский, еврейские поэты С. З. Галкин и Я. М. Штернберг, режиссер и философ А. О. Гавронский, египтолог М. А. Коростовцев, искусствовед и поэт В. М. Василенко и др. Впоследствии работал электриком в мордовских лагерях. Был освобожден в 1956 году, позднее реабилитирован. В 1960 году окончил университет. Ю. К. Герасимов – кандидат филологических наук, доктор искусствоведения, с 1979 по 2003 год научный сотрудник Пушкинского Дома (Института русской литературы РАН), заведующий группой по изданию сочинений А. А. Блока³.

14 апреля 1995 года в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме состоялся вечер, посвященный Пунину⁴. В числе выступавших с воспоминаниями был и Ю. К. Герасимов. Его рассказ об их лагерном общении и – шире – о жизни

¹ Подробно о нем: [Юрий Константинович Герасимов..., 2003].

² О Герасимове в лагере см.: [Рубинчик, 2000].

³ За помощь в подготовке справки о Ю. К. Герасимове и за иное содействие благодарю вдову Юрия Константиновича Валентину Васильевну Крамскую и дочь Екатерину Юрьевну Герасимову.

⁴ Мемориальная часть музея расположена в квартире Пунина, где с середины 1920-х и до 1952 года жила А. Ахматова, до сентября 1938 года состоявшая с ним в неофициальном браке.

Пунин Николай Николаевич (1888–1953) – искусствовед. Окончил Санкт-Петербургский университет. С 1913 года работал в Русском музее, был одним из сотрудников отдела иконописи (см.: [Пунин, 1916]). Как художественный и литературный критик публиковал статьи в целом ряде изданий, в том числе в журнале «Аполлон». Занимался Византией, искусством эпохи Возрождения, японской гравюрой и др. С середины 1910-х годов его главной страстью в искусстве стал авангард (см., например: [Пунин, 1994]). После Февральской революции Пунин был одним из самых активных деятелей художественной жизни Петрограда. В 1919–1921 годах заведовал Петроградским отделом ИЗО Наркомпроса. 3 августа 1921 года был арестован в связи с «делом Петроградской боевой организации», месяц провел в тюрьме, после чего навсегда отошел от работы в правительственных органах. В 1920-е годы участвовал в работе Гинхука, Декоративного института, в 1923–1925 годах заведовал художественной частью Фарфорового завода, организовал в Русском музее отделение новейших течений (см.: [Пунин, 1927; 1928]). В 1930-е – 1940-е годы преподавал в университете и Академии художеств (см.: [Пунин, 1976]). В 1935 году около двух недель провел под арестом. В конце 1940-х он был вынужден уйти из Академии художеств и был уволен из университета, его обвиняли в формализме и космополитизме. В 1949 году Пунин был вновь арестован и приговорен к 10 годам лишения свободы. Умер в Абезьском лагере.

Благодарю внучку Н. Н. Пунина А. Г. Каминскую и его правнука Н. Л. Зыкова за ознакомление с текстом статьи в рукописи и замечания.

в лагере был записан на магнитофон⁵. Здесь приводится в несколько сокращенном и подготовленном к печати виде.

* * *

...Лагерь напоминает мне изнанку ковра. Лицевая сторона была красива, импозантна, монументальна в сталинское время, потом она стала немножко выцветать и вытираться, а изнанка ковра – она сама показывает, из чего он сделан <...> Я в Абезь попал, в инвалидный лагерь, уже после <...> пяти лет работы в интинских шахтах. Я привез из Большого дома с собой малярию, которая не была вылечена по-настоящему, и вот малярия меня <...> изнурила, и на очередной медицинской комиссовке меня списали как человека, которого невозможно пока использовать на основных работах в шахте, и отправили с ближайшим этапом вместе со стариками, с инвалидами. Травматизм был большой очень в шахтах, техника безопасности слабая, кто-то безногий там <...> с перебитым позвоночником и т. д., и вот попал я в Абезь, это несколько лагерей и сангородок. Рядом протекает река Уса, которую из сангородка видно, – с голыми берегами, никакой растительности нет, холодная северная река, приток Печоры.

Первым делом всегда, как это делают заключенные, лагерники ищут земляков. Надо сказать, что это была непростая вещь, поскольку лагеря эти – специальные, они имели особый контингент, перемешанный по национальностям и иным некоторым <...> показателям. Из бывших военнопленных там было много немцев, так называемые военные преступники, была даже в одном лагере группа японцев из Квантунской армии, офицеры, человек 60, отдельной бригадой, были всевозможные международные авантюристы, вероятно, шпионы (некоторые даже и не скрывали) <...> Но не только военные – были штатские, были священники <...> То есть очень пестрый был контингент, и русских в среднем было... процентов не более двадцати. Да, не назвал еще – я не знаю, как их назвать: повстанцы, партизаны или бандиты, как их называли тогда, «Лесные братья» – это в Прибалтике, партизаны советского уже времени, послевоенные партизаны. И бандеровцы с Западной Украины тоже были... Довольно их было много. Были и с Кавказа, и из других мест обширного нашего Союза и сопредельных стран. И поэтому найти земляка, да еще питерца, было делом непростым.

Я [встретился в Абези] с одним москвичом, которого знал раньше по Инте, он ко мне подошел, он стал моим «путеводителем». Это <...> небезызвестный Виктор Луи. [Для тех,] кто интересовался международными делами и <...> скандальными историями: он обменивал Корвалана на Буковского <...> Виктор Луи привел меня первым делом к молодым людям, но это не были ленинградцы. От них уже я узнал, что находится в лагере Николай Николаевич Пунин.

Я набрался смелости и через несколько дней пришел в соседний отсек гигантского барака из бывшего гаража-эллинга, это гигантский барак, который вмещал около тысячи человек. Я <...> представился, сказал, что имел удовольствие слушать несколько раз его лекции в университете <...> что слава о нем как о блестящем лекторе <...> была, и не один я, ходили с других факультетов, я –

⁵ Запись и ее расшифровка хранятся в Музее Ахматовой; один из экземпляров расшифровки находится в домашнем архиве автора этого комментария. Расшифровка выполнена К. Н. Кочкиной.

Ю. К. Герасимовым, по его словам, были написаны два мемуарных «этюда» – о последних годах Пунина и Карсавина. При жизни он их не опубликовал, считая, что для людей, в лагере не побывавших, «это чуждая жизнь, экзотическая» – и он не будет понят, а впоследствии этюды не были найдены семьей.



Юрий Константинович
Герасимов

(Лагерная фотография
29 октября 1954 года)

с филологического <...> на него это не произвело никакого впечатления, и он отнесся ко мне <...> довольно сухо. <...> Мы с ним потом сыграли в шахматы, это еще ухудшило наши отношения, потому что я имел бестактность выиграть у Николая Николаевича. Он, вероятно, играл когда-то очень хорошо, но в это время... <...> Он сохранил полностью трезвость, ясность и четкость своего ума, потребность в умственной работе, потребность в общении, лекционную какую-то <...> профессорство – это в нем было, но уже заметны были моменты разрушения человеческой природы печальные, которые от тюремного в основном, конечно, пребывания, со времен следствия, вероятно, шли. Был сильный тик лица, оно подергивалось <...> он как бы подмигивал часто ⁶, вообще внешность <...> была такая, как у человека, пережившего какую-то огромную катастрофу, хотя державшегося: никакой паники у него не было и отчаяния не было ⁷ <...> Он следил за собой, был очень чисто одет – это было непросто в лагере <...> Хотя там всегда <...> давали все старое людям, у него все было как-то подштопано, воротничок меховой был пришит к бушлату, валенки с галошами были, это было очень практично, удобно, а большинство стариков ходило в таких чунях: раздирают колеса автомобильные,

⁶ По словам А. Г. Каминской, тик у Н. Н. Пунина начался в 1898 году, после смерти матери. Тогда же он начал сильно заикаться, но заикание еще в гимназические годы преодолел: выходил на балкон и произносил речь с камушками во рту, так что впоследствии никогда не заикался. А. Г. Каминская знает об этом по рассказам своей матери И. Н. Пуниной, таковы семейные легенды (сообщено автору комментария в телефонном разговоре 14 ноября 2015 года).

⁷ Ср. портрет Пунина, данный другим его сокамерником – А. А. Ваневым: «В лице этого человека совмещались римская полновесность черт и старушечья округлая мягкость. Он страдал нервным тиком: межбровье его время от времени подергивалось, как если бы он хотел согнать с лица муху» [Ванев, 1990, с. 17–18].

покрышки и <...> проволокой шьют большие лапти, и потом выдается <...> носок до колена для тепла или портянки <...> и в этой обуви немислимой, но все-таки довольно теплой шеголяли все – и министры из стран Прибалтики, и некоторые другие крупные [фигуры] <...>. А Николай Николаевич ходил с палочкой, и мы его с любовью называли <...> «версальский шеголь» <...> Старался держаться очень как-то прямо, не сдавшимся человеком.

<...> Через несколько дней я пришел в очередной раз. Была пурга. На работы (я, как молодой человек, был в рабочей бригаде, по обслуживанию) мы выходили из зоны, и по вечерам я мог ходить в другие бараки, хотя это было опасно, нарушение режима, но все-таки мы ходили. И я как-то зашел опять к Николаю Николаевичу. <...> Беглый разговор, может быть, за партией шахмат. Шла речь о литературе, о начале века, он хорошо ее знал, эту литературу, это литература его молодости и зрелости даже. Он знал всех символистов <...> футуристов, конечно, многое знал наизусть. И это было очень <...> познавательно, потому что книг-то было мало, и в ходу там были такие как бы альбомчики: стихи записывали. <...> Это не только мое было свойство, многие это делали, кто интересовался, – люди помоложе, у которых еще была страсть к обучению⁸. А я был арестован студентом третьего курса, <...> я входил, так сказать, в интерес филологического литературоведения – и вот на ходу оборван... У меня осталось желание учиться, что-то познавать, и при всяком удобном и не очень удобном случае я пытался изучать языки, <...> общался <...> Все, что можно было читать, – там очень была скудная библиотека – обычно на руках. И вот <...> самодельные альбомы, которые быстро погибали, потому что при ночных обысках их очень часто отнимали, ничего держать при себе было нельзя, но все равно мы записывали, потому что главное потом переходило в память, и масса стихотворений осталась в памяти. <...> Николай Николаевич тоже с удовольствием слушал, когда я ему читал что-нибудь, поскольку это шло от эмигрантов. Эмигрантские стихи были нам неизвестны, малоизвестны, в том числе стихотворения <...> Ходасевича <...> Николай Николаевич был арестован [в 1949 году] – значит, с багажом сорок девятого года <...> а эмигранты принесли с собой – там были интеллигенты, авторы монархических газет, <...> достаточно образованные, и они помнили кое-что. И вот этот общий фонд знания стихов и другие знания тоже как-то находили употребление, и общение было – конвекция, так сказать, идей была, конечно. И Николай Николаевич с интересом слушал, Ходасевича слушал, у меня было в альбоме, и я уже помнил наизусть многие стихотворения. И в связи с одним из стихотворений зашла речь о Бальмонте. Он говорит: «Я Бальмонта не люблю, но вот одно из стихотворений

⁸ Среди тех молодых, у которых «еще была страсть к обучению», нужно назвать будущего религиозного философа Анатолия Анатольевича Ванеева (1922–1985). С 1939 года он – студент химического факультета Ленинградского государственного университета, с 1941 – участник войны, в 1943 году демобилизован из-за ранения, работал учителем физики в школе, в 1945-м арестован за написание стихов политического характера и приговорен к 10-ти годам лишения свободы. Пребывал в лагерях Архангельской области, в 1950 году попал в республику Коми, в Абезьский инвалидный лагерь, где познакомился с Карсавиным и стал его преданным учеником. Спас многие карсавинские рукописи. Карсавин сказал о Ванееве: «Это человек, раненный истиной» [Ванеев, 1990, с. 51]. В 1952 году, после смерти Карсавина, Ванеев был отправлен в угольные шахты в Инту, в 1954 году освобожден, находился в ссылке. Впоследствии заочно учился на физическом факультете ЛГУ, работал учителем физики, стал автором методических и учебных пособий по этому предмету. В 1970-х годах вместе с о. Сергием Желудковым основал квартирный религиозно-философский кружок. Написал книгу «Два года в Абези. В память о Л. П. Карсавине», опубликованную уже после смерти автора.

мне нравится. У него есть <...> пронзительно русское стихотворение – “Безглазость”»).

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаённой печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

И так далее. «Вот это, – я говорю, – Николай Николаевич, я могу вам прочесть». Он удивился: советский студент, послевоенный, Бальмонта читает! Я прочел. Он: «Откуда вы это знаете?» Я говорю... Я учился в так называемой Бекетовской гимназии – это была школа при университете, там, где сейчас на филфаке помещение называется «школа» <...>, хотя многие не знают, почему <...>. До войны там была единая средняя трудовая школа, 204-я, и учителем литературы в старших классах был <...> Аркадий Андреевич Мухин⁹. Я рассказал Николаю Николаевичу, что Аркадий Андреевич у нас [преподавал]. Он был старый человек уже... По моим представлениям школьным, ему чуть не восемьдесят, но очень был крепкий высокий старик, с могучей рукой, хваткой. Когда он брал шалуна за плечо, тот просто... Это было страшно. Аркадий Андреевич уже ничего, видимо, не боялся, у него был авторитет огромный, поэтому он преподавал совершенно по-другому. И он нас заставлял учить и Брюсова, и Бальмонта, и Блока, и многих других поэтов, в старших только классах. И когда я рассказал замолчавшему Николаю Николаевичу о Мухине, он был просто поражен, поскольку он Мухина прекрасно знал¹⁰. Это царскосельский преподаватель, который еще принимал экзамен у Гумилева. Я был потрясен тем, что оказывается, у меня с Гумилевым был общий учитель литературы. Такое открытие меня, конечно, ошеломило. А Николай Николаевич был уверен, что Мухин или погиб в свое время, или был арестован, или просто мог умереть своей смертью уже много раз. И то, что перед войной Мухин был еще жив, это Николая Николаевича... Ну, как-то он даже себя <...> корил за это <...>: надо было его навестить <...> Сожаление, по крайней мере, у него было¹¹. Мухин и его жена умерли здесь во время блокады, на Васильевском острове. Никаких документов не осталось, ничего, я пытался искать.

Имя это знаменито еще и в другом отношении, и Николай Николаевич, конечно, это знал. Я тогда знал еще значительно меньше, чем сейчас знаю: жена Мухина, Екатерина Максимовна – это пассия, такая безнадежная пассия Иннокентия

⁹ Аркадий Андреевич Мухин (1867–1942) известен прежде всего как преподаватель Царскосельской Николаевской мужской гимназии, директором которой был Анненский. Целый блок материалов о Мухине, включающий и приведенные в данной публикации воспоминания Ю. К. Герасимова о нем, см. в изд.: [Иннокентий Анненский..., 2016, с. 94–121]. А также на сайте «Мир Иннокентия Анненского». URL: http://annensky.lib.ru/names/muhiny/muhiny_name.htm (дата обращения 12.10.2017).

¹⁰ Пунин, закончивший Николаевскую гимназию (выпуск 1907 года), был учеником Мухина. Об этом: [Пунин, 2016, с. 76].

¹¹ Ср. запись П. Н. Лукницкого, навещавшего Мухиных в 1925 году, чтобы расспросить их о Гумилеве и об Анненском: «Пришел к А[нне] А[ндреевне]. Пунин был дома <...> мы позвали его слушать интересующие его воспоминания Мухина. <...> Читал, а они слушали с большим интересом. <...> Пунин выразил желание пойти к Мухиным как-нибудь и расспросить их об Анненском, но АА отсоветовала ему, сказав, что мне они, пожалуй, лучше и больше расскажут» ([Лукницкий, 1991, с. 286]. Запись от 1 декабря 1925 года).

Анненского¹², которой посвящен «Кипарисовый ларец»¹³. Шкатулку с посвящением «Кипарисового ларца» я видел, когда Аркадий Андреевич <...> меня и моего приятеля Юру Иванова, одаренного художника, погибшего во время войны, пригласил к себе. Два раза всего мы у него были. Он показывал рукописи Иннокентия Анненского, и я видел жену, Екатерину Максимовну. И все это я рассказал Николаю Николаевичу. Он [слушал] с большим интересом и, повторю, с некоторым сожалением, что не знал до войны, что [Мухин] жив – ну, затерялись, конечно, судьбы, разные судьбы...

Но о Николае Николаевиче, о судьбе Николая Николаевича в лагере... <...> Во-первых, это был не производственный лагерь, и поэтому администрация лагеря, начальник майор Бондарь – у него не было плана, <...> он мог не быть жестоким, ему не нужно было выколачивать из нас кубатуру, уголек и т. д. И поэтому он был довольно благодушный, посмеивался над стариками, и такого свирепого ничего там не было. Кроме того, <...> родным Николая Николаевича не в чем себя упрекнуть. Он получал довольно много и регулярно посылки¹⁴. Посылки – это его, конечно, поддерживало <...>, потому что питание было очень плохое <...> Кто не получал посылки, было трудно просто выжить, начиналась цинга, пеллагра, выпадали зубы, и прочие прелести подобного рода. Николай Николаевич – благодаря тому, что у него был чай, к чаю всегда что-то было – еще имел и какие-то услуги, у него было нечто вроде денщика из эмигрантов, [денщик] помогал ему, приносил ему... Николай Николаевич почти не ходил в столовую, ему приносили в котелке, что нужно было, а часть он отдавал – скажем, баланду он отдавал. Он пил чай и съедал на второе кашу какую-нибудь <...> Так что в отношении быта он был довольно благоустроен, насколько это можно было в тех жутких все-таки условиях. <...> Большинство лежало вповалку на нарах без всякой перегородки <...> У Николая Николаевича было отделенное небольшим проходом, как бы индивидуальное местечко. За это он, конечно, кому-то платил – <...> салом, сигаретами, табачком, чем-нибудь, чайком, может быть. Пачкой чая иногда платили, но это, конечно, стоило того, чтобы жить отдельно, чтобы тебя ночью [сосед] не толкал коленом и т. д.

Но это не самое интересное <...> – лагерный быт, о нем довольно много написано. <...> Бросается в глаза прежде всего, <...> какие там несчастные: и поспать как следует негде, это верно, и климат там был жуткий – малый процент кислорода в воздухе, были морозы под 50 <градусов>, это довольно обычный мороз с туманом, очень тяжело дышалось, у кого были легочные <заболевания> (астматики), очень трудно переносить такой климат.

Я коснусь сейчас, может быть, самого главного, что с годами выходит в моем восприятии на первый план. Я бы назвал это так (извините, может быть, это громко звучит, но я себя могу исключить <...>): духовное сопротивление. <...> Человек мог и не осознавать, и не осмыслять этого, это не обязательно <...> созна-

¹² Считать Е. М. Мухину «безнадежной пассией» Анненского едва ли справедливо. Обоюдную глубину их отношений показывает характер его писем к ней и опубликованное А. И. Червяковым письмо самой Екатерины Максимовны – одной из «жен-мироносиц» поэта, как называл ее В. Кривич ([Бегичева, 2011, с. 152]; письмо Мухиной Анненскому см. в изд.: [Анненский, 2007, с. 362]).

¹³ Мухиной посвящено несколько произведений Анненского, сборник же «Кипарисовый ларец» такого посвящения не имеет. Возможно, посвящение было в том рукописном варианте «Кипарисового ларца», который, судя по свидетельству Ю. К. Герасимова, хранился у Мухиных и до нас не дошел, как и часть писем Анненского Екатерине Максимовне.

¹⁴ Эти посылки отправляли Пунину его дочь Ирина Николаевна и последняя спутница его жизни Марта Андреевна Голубева.

тельное было сопротивление тоталитарному режиму и всем прочим вещам, которые его сопровождали. <...> [Были и такие,] которые находились на самой низшей ступени выживания, <...> и к ним упрек не применим, конечно, – почему он не занимался духовным сопротивлением. <...> Конечно, были и <...> потерявшие почти обличье человека, жалкие личности, готовые на все, – и молодые такие были. Но <...> мне-то больше известно русскоязычное <...> некое содружество, конечно, неоформленное, <...> содружества полного никакого не было, но вот это содружество людей такое, которые ведут – пусть урывками, в свободное время – какую-то духовную жизнь. Она может быть связана с искусством, <...> даже с шахматами, я знал двух-трех человек, которые занимались, книжоночка нашлась, и штудировали ее, изучали шахматы, это тоже умственная жизнь, <...> борьба за человеческое достоинство. Религия, конечно, была тоже очень мощной сферой, которая держала, поддерживала человека, причем разные религии там были, представители разных конфессий, разных исповеданий <...> Я мало знаю жизнь других национальностей, но я видел, что какое-то общение было. Люди, которые находились в более трудных условиях, ничего не получая никогда, то есть иностранцы, среди них тоже были <...> [такие], которые очень достойно вели себя в лагере. И в этой связи <...> я сейчас еще два-три эпизода расскажу <...>

Одним из центров духовного общения, хотя и не очень часто мы туда ходили, был полустационар (полубольница), где находился Лев Платонович Карсавин ¹⁵.

¹⁵ Карсавин Лев Платонович (1882–1952) – религиозный философ, историк-медиевист, доктор истории, доктор богословия. Изучал историю в Императорском Санкт-Петербургском университете. В 1910–1912 годах работал в архивах и библиотеках Франции и Италии. В 1913 году защитил магистерскую диссертацию «Очерки религиозной жизни в Италии XII–XIII веков», был назначен экстраординарным профессором Петербургского университета. В марте 1916 года защитил докторскую диссертацию «Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках преимущественно в Италии». В 1918 году был избран экстраординарным профессором Петроградского университета. В пореволюционные годы участвовал в заседаниях философских обществ, читал доклады и лекции, сотрудничал в редакции издательства «Наука и школа», много писал. Вел публицистическую деятельность, проповедовал в петроградских храмах. На свой лад принял революцию: «Все сущее, живое, разумное и умное предстает нам как теофания или Богоявление, все – даже самое мерзкое и ничтожное, ибо мерзко и ничтожно оно только для нашего неведения или недоведения, сотворено же “доброе зело”» [Карсавин, 1919, с. 9]. В 1922 году вышло первое систематическое изложение его метафизики всеединства в книге [Карсавин, 1922]. В 1922 году Карсавин был арестован, обвинен в контрреволюции и выслан из страны на «философском пароходе». В последующие годы он жил и активно работал в Берлине и Париже. Издал такие сочинения, как «Философия истории» [1923а], «Джордано Бруно» [1923б], «Диалоги» [1923в], «О началах: Опыт христианской метафизики» [1925], «Святые отцы и учителя Церкви» [1927]. В 1927 году переехал из Парижа в Литву, преподавал в Каунасском университете, в 1940 году перебрался вместе с университетом в Вильну. Среди его трудов того времени – «Поэма о смерти» [1932]. После включения Литвы в Советский Союз Карсавина отстранили от преподавания. Он временно стал директором Художественного музея. В 1949 году был арестован и приговорен к 10 годам лишения свободы за то, что «являлся одним из идеологов и руководителей белоэмигрантской организации “Евразия”, ставившей своей целью свержение Советской власти». Отбывал срок в Абезьском лагере. Находясь то в стационаре, то в полустационаре, Карсавин создал целый ряд религиозно-философских сочинений: облек в поэтическую форму свои идеи в «Венке сонетов» и «Терцинах», написал статьи «О Молитве Господней», «О бессмертии души», «Апогей человечества», «Об искусстве» и др. Карсавин говорил, что только в непосредственном общении с Богом человек из раба становится свободным. Умер в лагерном изоляторе от милиарного туберкулеза (см. [Веттер, 1990]; биографический очерк «Лев Платонович Карсавин»

Лев Платонович Карсавин во время следствия уже заболел миллиарным туберкулезом. Ему было лет под семьдесят тогда, и он лежал... Он был слаб, ему было трудно ходить, но голова у него работала совершенно безотказно, и он все время <...> работал. Он свою философскую систему заключал в поэмы, он восполнил по памяти свою «Поэму о смерти» – она сейчас опубликована, потом свою философскую систему он заковал в венок сонетов <...>. И вот когда собирались там люди, <...> у Льва Платоновича, да и, в общем-то, у Николая Николаевича... находясь с ними, говорить о пустяках было нельзя – это не то что запрещалось, это каждому было понятно: если есть что-нибудь такое, хотя бы и вопрос – правильно заданный вопрос уже говорит об уровне человека, а на неправильно поставленный вопрос вообще мудрецы не отвечают; ну нельзя было болтать о бытовых всяких вещах, что кто-то там подрался или еще что-то <...> – нет, этого ничего не было¹⁶.

<...> Николай Николаевич со Львом Платоновичем <...> были одно время вместе в больнице, в палате. Вот тогда, когда они впервые встретились, вероятно, произошло узнавание, Николай Николаевич, безусловно, Льва Платоновича знал, петербургского профессора. <...> В двадцать втором <...> году – этот знаменитый философский пароход, его выслали отсюда <...> [А до этого он] очень активно участвовал во всевозможных собраниях, спорах, диспутах, которые проходили тогда в революционном Питере, и почти наверняка Николай Николаевич <...> его там встречал. Но знал ли Лев Платонович Николая Николаевича по тем временам? <...> Может быть, и не знал. Но Лев Платонович <...> хорошо помнил книгу Николая Николаевича, которая написана была Пуниным <...> в соавторстве с Полетаевым, <...> называется «Против цивилизации»¹⁷. <...> Страшное название, но там немножко о другом речь идет, это <...> историософская книга и с геополитическим уклоном. И как-то при мне, я помню разговор... Николай Николаевич об этой книге не любил говорить, поскольку там были идеи... Ну, для двадцатых

на сайте «Великие мыслители». URL: <http://www.bibliotekar.ru/filosofia/90.htm> (дата обращения 13.10.2017) и др. источники).

¹⁶ Ср.: «Однажды вечером Карсавин сидел на скамейке возле Полустационара. Я пришел к нему и сел рядом, а вскоре мы увидели, что к нам приближается Пунин. Когда он подошел своей прямой и несколько неуверенной походкой, мы увидели, что у Пунина сильно распухший нос.

– Что с вами? – спросил Карсавин.

Пунин сказал, что его только что ударили по лицу. Карсавин от этих слов весь как-то подтянулся.

– Как это произошло? – спросил он.

Пунин получил когда-то из дому красивый клетчатый носовой платок. Он берег этот платок, пользовался им для протирания очков и обычно носил его в верхнем кармане своей вельветовой куртки. Вечером, выйдя из жилой секции в проходную комнату, Пунин снял с себя очки и вынул платок, собираясь протереть стекла. В той же комнате оказался вор, которому понравился красивый платок. Он сказал Пунину:

– Дай-ка мне сюда этот платок.

– С какой стати я должен отдать вам платок, который нужен мне для протирания очков? – сказал Пунин.

Тогда вор ударил его кулаком в лицо и вырвал платок. Удивившись такому обращению и позабыв надеть очки, Пунин, чтобы разглядеть вора, по причине своей близорукости приблизился лицом почти вплотную к его физиономии. Вор, увидев перед собой его лицо, выражавшее не страх, а любопытство, вдруг растерялся, сунул платок в руку Пунину и убежал из комнаты.

Пунин рассказывал об этом как о любопытном случае, но Карсавин после этого весь вечер оставался омраченным» [Ванеев, 1990, с. 78–79].

¹⁷ См. [Полетаев, Пунин, 1918].

годов это можно понять: такая еще революционная Германия, и там авторы <...> призывали к союзу с Германией <...> будущее мира может определить союз России с Германией¹⁸. Но, <...> когда уже появился Гитлер, <...> аберрация могла возникать, <...> как будто они призывали чуть ли не к союзу большевиков с фашистами. И такие упреки Пунин получал, как он однажды сказал, такие упреки были. Может быть, во время следствия <...>, я не знаю <...>. Он отошел от этих взглядов, <...> история, жизнь сама отошла, страна наша пошла иным путем – это <...> просто была мысль в сторону.

Много разговоров, конечно, <было>. В основном о чем была речь? О религии, о литературе, об искусстве, разумеется. И обо всем этом Николай Николаевич любил поговорить <...>. В этих спорах принимал участие и искусствовед Виктор Михайлович Василенко¹⁹, москвич, тоже покойный. Это была постоянная жертва Николая Николаевича, он несколько иронически относился к Виктору Михайловичу²⁰, хотя, конечно, понимал, что Виктор Михайлович был прекрасный человек и интересный поэт, который по-настоящему развернулся уже после освобождения. Около пяти книг вышло его поэтических, и Виктор Михайлович успел встретиться с Анной Андреевной, прочитать ей <...> цикл стихотворений, и она сказала ему: «Вы настоящий поэт». И подарила ему свою книжечку с надписью: «Поэту Василенко»²¹. И Виктор Михайлович (я с ним поддерживал отношения

¹⁸ Анализ взглядов авторов этой книги см. в статье: [Рыков, 2016].

¹⁹ Василенко Виктор Михайлович (1905–1991) – специалист по русскому народному искусству и искусству других народов СССР, автор ряда книг о народных промыслах, профессор кафедры искусствоведения МГУ; поэт, переводчик. Был арестован в 1947 году по делу Даниила Андреева, обвинен в подготовке покушения на Сталина. Его избивали, неоднократно имитировали расстрел, приговорили к 25 годам лагерей (см.: [Василенко, 1997]). Василенко находился в лагере в Инте, затем в Абези. Был освобожден в 1956 году.

²⁰ При этом, по свидетельству Ванеева, Пунин заботился о Василенко со дня прибытия того в Абезь: «...Я встретил Пунина, который сказал мне:

– Пойдемте, я познакомлю вас с московским искусствоведом. К нам его привезли из Инты. Он совсем в растрепанном состоянии души, и надо подумать, как ему помочь.

<...> Кое-что в помощь московскому искусствоведу Пунин уже предпринял. Он говорил с нарядчиком, который устроил нового подопечного в бригаду, работавшую внутри лагеря»; «Пунин получил из дому книгу. Это был второй том “Всеобщей истории искусств” М. В. Алпатова. <...> Будучи книголюбом, <...> [Василенко] питал зависть к Пунину, в обладании которого была книга Алпатова. Зная об этом, Пунин подарил ему эту книгу. Пунин вообще несколько опекал московского искусствоведа, однако подчас обращался с ним так, словно находил для себя удовольствие дразнить его. Отношения между ними были странным соединением взаимных нападок и взаимной же нужды друг в друге» [Ванеев, 1990, с. 56–58, 64]. На титульном листе книги Алпатова (изд. 1949 года) Пунин сделал надпись: «Милому / Виктору Михайловичу / Василенко / во искупление Абезьских обид / на светлую память / Н. Пунин / 1951. Май Абезь» (титульный лист воспроизведен в изд., подгот. Л. А. Зыковым: [Пунин, 2000, вклейка с иллюстрациями между с. 400–401].

²¹ Ср. лагерные эпизоды: «Московский искусствовед был тайный стихописец и, принеся однажды Пунину свои стихи, спросил:

– Как вы думаете обо мне? Я – поэт? Пунин, рассказав мне об этом, добавил:

– Вот увидите, он еще и к вам придет и спросит то же самое. Такой это человек.

– А что вы ему ответили? – спросил я.

В глазах Пунина, как отблеск на льду, мелькнуло выражение сарказма. Ясно, что он сказал нечто неприятное. Вот что он сказал московскому искусствоведа:

– Какой вы поэт? Если бы вы были поэтом, то не стали бы спрашивать.

Позднее московский искусствовед, действительно, показал мне стихи. Это был чистенько сделанный перевод стихов Эдгара По. Выждав, пока я прочту, московский искусствовед спросил:

– Как вы думаете, я – поэт?

до последних его дней, когда бывал в командировках в Москве) очень гордился <...>, он считал себя как бы рукоположенным в поэты самой Ахматовой. Был там египтолог Коростовцев, Михаил Александрович, ну и некоторые из эмигрантов.

Почему я оказался у Карсавина, тоже вхож <...> в этот, условно скажем, салон? <...> У меня там <в больнице> был приятель из другого лагеря <...>, он ослеп – Коля, из эмигрантов, из Шанхая, молодой русский парень, ему в лагере выжгло глаза, в литейке, иногда я его посещал. <...> Прошел, может быть, месяц, когда я случайно услышал, что здесь есть Карсавин, брат известной балерины. Вот и все, что впервые я узнал о Льве Платоновиче: брат известной балерины, он ученый, профессор и знает языки. И еще как-то я услышал, что он знает древнегреческий язык. А я начинал учить древнегреческий язык в университете, мне он как-то нравился, и думаю: вот хорошо бы немножко подучить... Пошел к Карсавину <...> Меня спасло то, что я мало о нем знал. Если бы я знал тогда и одну четверть того, что я знаю сейчас о Льве Платоновиче, я бы никогда не посмел <...> предложить философу мировой величины, чтобы он со мной занимался древнегреческим языком. А я пришел и сказал: «Вот, я слышал, вы вроде бы знаете древнегреческий язык». Он сказал: «Да, немножко знаю, так, пришлось...» – «А вы не могли бы со мной позаниматься?» – «А зачем вам?» <...> Я ему рассказал, что я студент, мне очень нравится, я бы хотел... Он говорит: «Ну что ж, приходите, приходите...» Я говорю (там отношения-то простые): «Я как-то вас <отблагодарю>... <...> табачку, может быть». А я знал, что он <...> курил все время, <...> потребность была. Он: «Ну, табачку принесете – хорошо, приносите». <...> И вот я встал и пошел было... Он говорит: «Куда же вы идете? Садитесь». И сразу же мне продиктовал по-гречески «Отче наш». <...> У меня фанера была – на фанере я карандашом написал. Он сразу взял, проверил меня, и я понял, что это был как бы экзамен: что я знаю, сколько ошибок я сделал в этом диктанте. Ну, видимо, его как-то устроило. <...> И так начались мои занятия. Они не были вполне периодическими, это зависело больше от <...> погоды, от того, как я уставал на работе, но я все-таки стал общаться... Я <...> наблюдал, как к нему приходили и другие: и литовские священники, и ксендзы, и иезуит Шимкунас²² там постоянно бывал и т. д.

Я посоветовал ему, чтобы он спросил Галкина [Ванеев, 1990, с. 65–66].

По свидетельству Василенко, в 1962 году Ахматова выразила желание познакомиться с ним, чтобы услышать его рассказы о лагерной жизни Пунина, в том же году он, по ее настойчивой просьбе, показал ей свои стихи. Прочитав их, она сказала ему: «Вы подлинный поэт», «Вы настоящий поэт»; «Сказала, что я неоакмеист». Позднее она подарила ему сборник «Подорожник» с надписью: «Виктору Василенко с верой в его стихи. Анна Ахматова. 4 февраля 1964 года», а также сделала надпись на принадлежавшей ему книге ее стихов: «Виктору Михайловичу Василенко. Мои московские дни. Анна Ахматова» ([Виктор Михайлович Василенко..., 1999, с. 314, 319–322]. В тексте содержится подробный рассказ Василенко о его общении с Ахматовой и о лагере).

²² Шимкунас Владас (1917–1979) – политзаключенный; врач-психоневролог. В 1930–1937 годах учился в сельскохозяйственных школах. В 1937–1940 годах служил в Литовской армии. В 1942 году экстерном закончил гимназию и поступил на медицинский факультет Вильнюсского университета. Работал там старшим лаборантом на кафедре анатомии. Был арестован в июле 1945 года и приговорен к десяти годам исправительно-трудовых лагерей и пяти годам ссылки. Отбывал срок в Севжелдорлаге, с 1950 года – в Особлаге № 1 (Минлаг), работал врачом в стационаре Абезьского лагеря для инвалидов и нетрудоспособных. Освобожден из лагеря в конце 1954 года. Ссылку отбывал в Абези, работая врачом в Центральной больнице лаготделения № 10 Минлага. В 1956 году уехал в Литву. Работал библиографом в Республиканской медицинской библиотеке, участвовал в подготовке ряда библиографических медицинских изданий. В 1964 году окончил Виль-

И Николай Николаевич <...> после того, как выписался из стационара, посетил Льва Платоновича, и происходили беседы такого рода, например. Я <...> [пересказываю] Льву Платоновичу разговор между Николаем Николаевичем Пуниным и Виктором Михайловичем Василенко (два искусствоведа). Николай Николаевич – это при мне было <...> – спрашивает: «Виктор Михайлович, ну вот вы искусствовед, – <...> как будто он не искусствовед, <...> с некоторым сожалением как бы. – Вот вы искусствовед. Скажите мне, <...> в чем отличие Сикстинской Мадонны от Владимирской Божьей Матери? В чем разница?» Виктор Михайлович что-то начинает говорить про композицию, про колорит и т. д. А <...> Николай Николаевич с таким сожалением говорит: «Вот ведь вы <...> не можете понять. <...> А разница состоит в том, что Сикстинская Мадонна смотрит на вас, видит вас, и вы с ней общаетесь. <...> А Владимирская Божья Мать вас не видит, но она видит вашу душу, и тут общение совершенно другого качества: она вас судит, она знает, кто вы такой. Вот это – коренное отличие <...>». Не знаю, это экспромт ли Николая Николаевича или это его убеждение. <...> Я передавал этот разговор Льву Платоновичу (он любил, когда я что-то приносил, <...> как некая пчелка, которая чужой мудрости <...> мед собирает <...>, поскольку своего-то я еще не мог ему предложить) – и в это время входит Николай Николаевич и Василенко. <...> И этот разговор был продолжен, но уже на другую тему, <...> смежную <...> – о «Джоконде» Леонардо да Винчи. Это был большой разговор, суть его была в том, как понимать эту [картину], <...> что содержит в себе образ Джоконды. <...> Лев Платонович говорил <...>, что все православные люди, глубоко православные: <...> священники или <...> такие, как Алексей Константинович Толстой, то есть люди, глубоко верующие <...> и в то же время образованные в религиозном плане, <...> понимали сразу, <...> что она вынашивает в чреве <...> антихриста. <...> Загадка ее для православного пронизательного взгляда понятна. И Лев Платонович, в общем-то, это не опровергал, а даже косвенно подтверждал тем, что, если вспомнить, чем любил заниматься Леонардо да Винчи... У нас такое гуманитарное представление: все гуманисты, все любят человека. А ведь он разрабатывал новые способы убийства человека <...> Конечно, это не были злодейские мысли – мысли были научные, то есть он испытывал природу человека, но тем не менее склонность, интерес к злу, как вообще у человека эпохи Возрождения, были очень большие. <...>

<...> Отношение Николая Николаевича к православию, к религии. Я очень осторожно об этом говорю: <...> вопрос внутреннего исповедания или возвращения к религии, которое, как мне кажется, началось у Николая Николаевича, – это процесс потаенный, не афишированный, и о нем говорить – чрезвычайно ответствен-

нюсский университет. Заведовал отделением в психоневрологической больнице (источники: справка «Шимкунас Владас, с<ын> Никодимоса» на сайте «Виртуальный музей ГУЛАГа», URL: www.gulagmuseum.org/showObject.do?object=168514&language=1 (дата обращения 15.10.2017); справка «Šimkūnas, Vladas (1917–1979)» на сайте «Zarasų rajono savivaldybės viešoji biblioteka – Kraštiečiai», URL: http://www.krastotyra.zvb.lt/lt/kraстieciai_1/simkunas_vladas_1917_-_1979.html (дата обращения 15.10.2017) и др.). Работая в лагерном стационаре, Шимкунас всем, чем мог, помогал Карсавину. Он хранил работы Карсавина, написанные по-литовски, был с ним в момент его смерти (об этом: [Ванеев, 1990, с. 148, 180]). По инициативе Шимкунаса Ванеев написал эпитафию, которую тот в герметичном флаконе вложил во время вскрытия в тело Карсавина, чтобы в будущем можно было опознать место захоронения философа [Ванеев, 1990, с. 182–185]. Шимкунас сохранил сведения о номере на колышке, под которым Карсавин похоронен на лагерном кладбище. В 1956–1958 годах Шимкунас приезжал в Абезь, нашел и обустроил могилу Карсавина (а также генерала И. Юодишюса), посадил возле нее елочки. В результате в 1990 году могила была найдена [Шаронов, 1990].

но <...> Но поскольку кое-что я все-таки видел, это не мои домыслы, то я имею право, вероятно, об этом сказать.

<...> Он очень хорошо относился к тем священникам, которые были <в Абези>. Там было несколько священников из числа [непоминающих]: отец Иоанн Потапов, отец Феодот и отец Феодор. <...> Они были из числа так называемых непоминающих. Непоминающие – это те, которые отказались в конце литургии произносить [слова] о здравии существующей власти. Это так было положено по литургии православной всегда: за царя, а потом <...>, во время патриарха Сергия, было обязательно, чтобы кончалось здравием властям. А вот они – непоминающие, они отказались это делать, и их арестовывали и держали [в заключении]²³. Отца Потапова Иоанна... он уже <...> много лет сидел. И надо сказать, что страдальцы эти искушались все время. Достаточно было им признать, что они отказываются от своей позиции, как им возвращали их приход. Отцу Иоанну – дважды <...>. Не то чтобы он соглашался – его искушали свободой, семьей: он возвращался в свой приход, и думали, что его жена, дети <...> уговорят, не захочет возвращаться и начнет <...> [помянуть власти]. Они этого не делали и опять возвращались в лагерь. <...> Такие вот тихие герои, они вызывали огромное уважение у Николая Николаевича, и, конечно, не только у него.

Я неоднократно видел, как Николай Николаевич перед тем, как лечь спать, крестился. У него был крестик, ему сделали крестик там на хоздворе. Умельцы из зубных щеток из цветных делали крестик, <...> из говяжьих костей выпиливали крестики, <...> отливали алюминиевые, можно было заказать. Кто хотел, тот крестик носил, иногда, правда, его отнимали <...>

Я тогда не очень мог понять, поскольку это уже глубины теории кубизма и супрематизма, но я помню, что в разговорах у <Николая Николаевича> были такие, не очень категорические, попытки сближения <...> с иконой <...> Это продолжение как раз тех принципов, что в древнерусской иконе <...> – нереалистического, плоскостного [изображения] <...>. Особое пространство, наличие мистического пространства золотого, иконного и т. д. <...> Скажем, почему кубистическое изображение предмета как бы с разных сторон или в разрезах разных, несколько проекций, <...> втиснуто в одно, что это такое, что это означает? Ну, Николай Николаевич <...> несколько снисходительно объясняет: это ангельское видение

²³ Ср.: «Всего сходящихся вокруг о. Ивана было человек около десяти, из них два священника – о. Филарет (У Ванеева так! – О. Р.) и о. Феодот. Соединяющее их начало заключалось, как я понял, не столько в личных отношениях, сколько именно в церковном общении, благодаря которому они составляли общину и были как бы Малой церковью. По отношению к Московской Патриархии все они состояли в непримиримой оппозиции. Подлинной церковью в России для них была та, которую называли “непоминающей” и которая существовала подпольно. <...> О. Иван, священник дореволюционного склада, сделался приверженцем подпольной Церкви не по каким-либо особым взглядам, а силой естественного порядка вещей. Он служил под властью епископа, который в числе других заявил в 30-х годах о своем несогласии с возглавлявшим церковь митрополитом Сергием (будущим Патриархом). Священство, верное своим епископам, прекратило упоминание имени Сергия в ектиньях. Отсюда название – непоминающие. Существа вероисповедания, т. е. таинства, догматики и чина богослужения, этот акт не затронул. Однако оппозиция к официальной Церкви необходимым образом соединялась с оппозицией к власти, что сделало Церковь непоминающих гонимой и оказавшейся на пути к распаду на отдельные подпольные общины, тяготеющие к сектантству» [Ванеев, 1990, с. 123]. Когда пошедший на компромиссы с большевистским режимом митрополит (с 1943 года Патриарх) Сергий в 1944 году умер, Патриархом был избран митрополит Алексей, и часть оставшихся к этому времени в живых непоминающих воссоединилась со священноначалием Русской православной церкви. Священники же, о которых рассказывают Ю. К. Герасимов и А. А. Ванеев, по-видимому, не принадлежали к числу воссоединившихся.

предмета. Ангел видит предмет сразу отовсюду и даже изнутри. Это попытка овладеть ангельским видением, почувствовать его и как-то выразить. Конечно, <...> ангел видит по-другому, более совершенно, идеально видит, но это попытка приблизиться к ангельскому совершенству – то, что является вообще целью искусства. Это возрастание человека над самим собой, это тот духовный прогресс человека, к которому настоящее искусство призывает и которому способствует.

<...> Меня пригласили два года тому назад быть консультантом на документальном фильме о Льве Платоновиче Карсавине. Сценарий написал наш известный философ Сергей Сергеевич Хоружий, биограф Карсавина. Я согласился, разумеется, участвовать в этом, и нам удалось <...> найти лагерь – <...> там все уничтожено, абсолютно разобрано, и местные краеведы неправильно показывали, где это было. Но местный краевед нашел могилу Пунина, и вот я тут [на фотографии] <...> рядом с могилой Николая Николаевича, которого я и хоронил, заменив одного из [могильщиков] в бригаде похоронной. Мы вместе с Василенко хоронили Пунина, заменив двух литовцев в похоронной бригаде, заменив могильщиков. Мы с Василенко <...> предали его тело земле.

Список литературы

- Анненский И. Ф.* Письма: В 2 т. СПб.: ИД «Галина скрипит»; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. Т. 1. 528 с.
- Бегичева О. С.* Биографическая заметка о Ин. Фед. Анненском и Н. П. Бегичевой // *Иннокентий Анненский глазами современников*. СПб.: Росток, 2011. С. 151–153.
- Ванеев А. А.* Два года в Абези. В память о Л. П. Карсавине. Брюссель: Жизнь с Богом; Paris: La Presse Libre, 1990. 414 с.
- Василенко В. М.* Далекie ночи [Воспоминания о Д. Андрееве] // *Андреев Д.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1997. Т. 3, кн. 2. С. 385–396.
- Веттер Г. А.* Л. В. Карсавин. Биобиблиографический очерк // *Ванеев А. А.* Два года в Абези. В память о Л. П. Карсавине. Брюссель: Жизнь с Богом, Paris: La Presse Libre, 1990. С. 9*–19*.
- Виктор Михайлович Василенко. Ведет беседу М. В. Радзишевская // *Анна Ахматова в записях Дувакина*. М., 1999. С. 306–332.
- Иннокентий Анненский (1855–1909): жизнь – творчество – эпоха. М.: Азбуковник, 2016. 400 с.
- Карсавин Л. П.* Джордано Бруно. Берлин: Обелиск, 1923б. 275 с.
- Карсавин Л. П.* Диалоги. Берлин: Обелиск, 1923в. 112 с.
- Карсавин Л. П.* О началах: Опыт христианской метафизики. Берлин: Обелиск, 1925. 143 с.
- Карсавин Л. П.* Поэма о смерти. Kaunas, 1932. 80 с.
- Карсавин Л. П.* Святые отцы и учителя Церкви. Paris: YMCA-PRESS, 1927. 175 с.
- Карсавин Л. П.* Философия истории. Берлин: Обелиск, 1923а. 358 с.
- Карсавин Л. П.* «Noctes petropolitanae». Пг.: 5-я гос. тип., 1922. 202 с.
- Карсавин Л. П.* Saligia, или Весьма краткое и душеполезное размышление о Боге, мире, человеке, зле и семи смертных грехах. Пг.: Наука и школа, 1919. 75 с.
- Лукницкий П. Н.* Асумiана. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Paris: YMCA-PRESS, 1991. Т. 1. 350 с.
- Полетаев Е., Пунин Н.* Против цивилизации / Предисл. А. В. Луначарского. Пб.: 4-я гос. тип., 1918. 138 с.

Рубинчик О. Е. «Изнанка ковра»: Ю. К. Герасимов о духовном сопротивлении

Пунин Н. Андрей Рублев: Очерк. Пг.: Аполлон, 1916. 24 с.

Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. 527 с.

Пунин Н. Н. Новейшие течения в русском искусстве: Л.: Гос. Русский музей, 1927. Вып. 1. 14 с.; 1928. Вып. 2. 16 с.

Пунин Н. Н. О Татлине. М.: Литературно-художественное агентство «РА», 1994. 125 с.

Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Сов. художник, 1976. 262 с.

Пунин Н. Н. Фрагмент из воспоминаний, написанных в середине сороковых годов, по дневникам 1904–1906 гг. / Публ. А. Г. Каминской, Н. Л. Зыкова, П. Л. Зыкова // Иннокентий Анненский (1855–1909): жизнь – творчество – эпоха. М.: Азбуковник, 2016. С. 69–86.

Рубинчик О. «Реквием» по жертвам репрессий // Русская мысль. 2000. № 4344, 7–13 дек. С. 9.

Рыков А. Между консервативной революцией и большевизмом: тотальная эстетическая мобилизация Николая Пунина // Новое литературное обозрение. 2016. № 4 (140). С. 240–258.

Шаронов В. «Он всегда был русским» // Русская мысль (Париж). 1990. № 3828, 18 мая. Специальное приложение.

Юрий Константинович Герасимов (9 сентября 1923 – 11 июня 2003) // Русская литература. 2003. № 3. С. 239.

О. Е. Rubinchik

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

«THE REVERSE SIDE OF THE CARPET»:

Yu. K. GERASIMOV ABOUT SPIRITUAL RESISTANCE IN THE ABEZ CAMP

Oral memoirs of literary critic and theater expert Yuri Gerasimov (1923–2003) are devoted to his life in the camp in the village of Abez near the Arctic Circle in the first half of the 1950s. It was a camp for the disabled (disabled, old people), where many cultural figures were imprisoned: religious philosopher Lev Karsavin, art critic Nikolai Punin, poet-futurist and novelist Sergei Spassky, Jewish poets Samuel Galkin and Yakov Shternberg, director and philosopher Alexander Gavronsky, Egyptologist Mikhail Korostovtsev, art critic and poet Viktor Vasilenko, and others. Gerasimov talks about his communication with Punin and Karsavin, about the ways of preserving human dignity in inhuman conditions.

War veteran, third-year student of Leningrad State University philological faculty, Gerasimov was arrested in January 1948, accused of anti-Soviet activity in the student group and sentenced to ten years of high-security camps.

He arrived in Abez after five years of works in the coal mines of Inta (Komi Republic). Despite his exhaustion, Gerasimov maintained a «passion for learning». In Abez as a young man he was put in the brigade for camp services, but after work in the evening he tried to learn languages. He studied Ancient Greek with Karsavin.

Gerasimov, like many others, had albums, where he wrote verses – not just those he could remember himself, but also those which his interlocutors read to him, there were immigrants among them who knew emigrant poetry forbidden for Soviet readers. During the searches, these albums were taken away and destroyed, but the poems remained in memory.

The main way of intellectual development for Gerasimov was conversations with older people – representatives of Russian art and science. In that friends' circle, where Gerasimov found himself, was the «convection of ideas» – and it helped them to survive.

According to Gerasimov, the spiritual resistance was not necessarily conscious resistance to the totalitarianism and everything that accompanied him. Some for example just studied the book of chess – and it was an intellectual life. «Religion, of course, was also a very powerful field, which

supported people» – there were representatives of different religions, different faiths in the camp. And among people of different nationalities there were ones «who behaved properly in the camp».

Keywords: Stalinist repression, Abez, Abezsky camp, memoirs, Yu. K. Gerasimov, N. N. Punin, L. P. Karsavin, V. M. Vasilenko, V. Shimkunus.

References

- Annenskij I. F. *Pis'ma* [Letters]: in 2 vols. St. Petersburg, ID «Galina skripsit»; Izd-vo im. N. I. Novikova, 2007, vol. I. 528 p.
- Begicheva O. S. Биографическая заметка о In. Fed. Annenskom i N. P. Begichevoj [Biographical note on In. Fed. Annenskij and N. P. Begicheva]. *Innokentij Annenskij glazami sovremennikov*. St. Petersburg, Rostok, 2011, pp. 151–153.
- Innokentij Annenskij (1855–1909): zhizn' – tvorcestvo – jepoha* [Innokentij Annenskij (1855–1909): Life – creativity – era]. Moscow, Azbukovnik, 2016, 400 p.
- Karsavin L. P. *Dialogi* [Dialogues]. Berlin, Obelisk, 1923, 112 p.
- Karsavin L. P. *Filosofija istorii* [The philosophy of history]. Berlin, Obelisk, 1923, 358 p.
- Karsavin L. P. *Giordano Bruno* [Giordano Bruno]. Berlin, Obelisk, 1923, 275 p.
- Karsavin L. P. *O nachalah: Opyt hristianskoj metafiziki* [On the basis of. The experience of Christian metaphysics]. Berlin, Obelisk, 1925, 143 p.
- Karsavin L. P. *Pojema o smerti* [Poem about death]. Kaunas, 1932, 80 p.
- Karsavin L. P. *Saligia ili ves'ma kratkoe i dushepoleznoe razmyshlenie o Boge, mire, cheloveke, zle i semi smertnyh grehah* [Saligia or very brief and edifying meditation on God, world, man, evil and the seven deadly sins]. Petrograd, Nauka i shkola, 1919, 75 p.
- Karsavin L. P. *Svjatyje otcy i uchiteli Cerkvi* [The Holy fathers and doctors of the Church]. Paris, YMCA-PRESS, 1927, 175 p.
- Karsavin L. P. *The philosophy of history* [The philosophy of history]. Petrograd, 5-ja gos. tip., 1922, 202 p.
- Luknickij P. N. *Acumiana. Vstrechi s Annoj Akhmatovoj* [Acumiana. Meeting with Anna Akhmatova]: in 2 vols. Vol. 1. Paris, YMCA-PRESS, 1991, 350 p.
- Poletaev E., Punin N. *Protiv civilizacii* [Against civilization]. Predisl. A. V. Lunacharskogo. Petersburg, 4-ja gos. tip., 1918, 138 p.
- Punin N. *Andrej Rublev* [Andrej Rublev]: ocherk. Petrograd, Apollon, 1916, 24 p.
- Punin N. N. Fragment iz vospominanij, napisannyh v seredine sorokovyh godov, po dnevnikam 1904–1906 gg. [Fragment from the memoirs, written in the mid-forties, blogs 1904–1906]. Publ. A. G. Kaminskij, N. L. Zykova i P. L. Zykova. *Innokentij Annenskij (1855–1909): zhizn' – tvorcestvo – jepoha*. Moscow, Azbukovnik, 2016, pp. 69–86.
- Punin N. N. *Mir svetel ljubov'ju. Dnevniki. Pis'ma* [The world is bright with love. Diaries. Letters]. Moscow, 2000, 527 p.
- Punin N. N. *Novejshie techenija v russkom iskusstve* [The latest trends in Russian art]. Leningrad, Gosud. Russkij muzej, 1927, iss. 1, 14 p.; 1928, iss. 2, 16 p.
- Punin N. N. *O Tatline* [About Tatlin]. Moscow, Literaturno-hudozhestvennoe agentstvo «RA», 1994, 125 p.
- Punin N. N. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* [Russian and Soviet art]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1976, 262 p.
- Rubinchik O. «Rekviem» po zhertvam repressij [«Requiem» after victim of repression]. *Russkaja mysl'*. No. 4344. 7–13 dekabnja 2000, p. 9.
- Rykov A. Mezhdju konservativnoj revoljuciej i bol'shevizmom: Total'naja jesteticheskaja mobilizacija Nikolaja Punina [Between the conservative revolution and Bolshevism: Total aesthetic mobilization of Nikolai Punin]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2016, no. 4 (140), pp. 240–258.
- Sharonov V. «On vsegda byl russkim» [«It has always been Russian»]. *Russkaja mysl'*. No. 3828. Paris, 18 maja 1990. Special'noe prilozhenie.
- Vaneev A. A. *Dva goda v Abezi. V pamjat' o L. P. Karsavine* [Two years in Abez. In memory of L. P. Karsavin]. Bruxelles: Zhizn' s Bogom, Paris, La Presse Libre, 1990, 414 p.
- Vasilenko V. M. Dalekie nochi [Distant nights] [Vospominanija o D. Andreeve]. Andreev D. *Sobr. soch.*: in 3 vols. Vol. 3, pt. 2. Moscow, 1997, pp. 385–396.

Рубинчик О. Е. «Изнанка ковра»: Ю. К. Герасимов о духовном сопротивлении

Vetter G. A. L. V. Karsavin. Biobibliograficheskiy ocherk [Bibliographic essay]. Vaneev A. A. *Dva goda v Abezi. V pamjat' o L. P. Karsavine*. Bruxelles: Zhizn' s Bogom, Paris, La Presse Libre, 1990, pp. 9* – 19*.

Viktor Mihajlovich Vasilenko. Vedet besedu M. V. Radzisheskaja [Viktor Mihajlovich Vasilenko. Carrying on a conversation M. V. Radzisheskaja]. *Anna Akhmatova v zapisjah Duva-kina*. Moscow, 1999, pp. 306–332.

Yuri Konstantinovich Gerasimov (9 sentjabrja 1923 – 11 ijunja 2003) [Yuri Konstantinovich Gerasimov (9 September 1923 – 11 June 2003)]. *Russkaja literatura*, 2003, no. 3, p. 239.

Rubinchik Olga E. – Candidate of Philology, Associate Professor of Graduate School of Print and Media Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design (13 Dzhambul Lane, Saint Petersburg, 191180, Russian Federation, rubinchik_olga@mail.ru)

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Редакция принимает материалы объемом 0,5–0,7 п. л. в виде файла, набранного в редакторе Word 97-2003: шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5, поля со всех сторон 2 см, абзацный отступ 0,5 см.

Порядок расположения структурных элементов статьи:

- слева номер УДК;
- по центру строчными буквами (шрифт полужирный) инициалы и фамилия автора статьи;
- по центру строчными буквами – аффилиация автора, почтовый адрес (курсив);
- по центру прописными буквами (шрифт полужирный) заголовок статьи (если название занимает 2 строчки и более, то междустрочный интервал одинарный, точки в заголовке не ставятся);
- по ширине аннотация (не менее 100 слов);
- по ширине ключевые слова (6–8 слов);
- основной текст статьи;
- список литературы;
- инициалы и фамилия автора, аффилиация автора, почтовый адрес, название статьи, аннотация, ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

Список литературы набирается вручную в конце статьи в алфавитном порядке порядке (кегель 10). Ссылка в тексте на цитируемую работу выглядит так: [Иванов, 2017, с. 51]. Ссылки на материалы, не поддающиеся библиографическому описанию, оформляются в виде сносок внизу страницы ¹.

Образец оформления статьи:

УДК 81:39, 81'23

И. И. Иванов ¹, П. П. Петров ²

¹ Новосибирский государственный университет

² Институт филологии СО РАН, Новосибирск

ИССЛЕДОВАНИЕ НАИМЕНОВАНИЙ РАСТЕНИЙ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Систематизируются термины для общего наименования лексических единиц тематической группы «Названия растений и их частей». Дается краткий обзор истории изучения данной лексики и прослеживаются истоки современного этнолингвистического когнитивного подхода, а также описываются возможные перспективы ее изучения.

Ключевые слова: термин, этнолингвистика, картина мира, фитонимы.

Основной текст статьи

Список литературы

Список источников (если есть)

I. I. Ivanov ¹, P. P. Petrov ²

¹ Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation, ivanov@gmail.com

² Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences,
Novosibirsk, Russian Federation, petrov@ngs.ru

¹ Например: *Зыковская Н. Л.* Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf (дата обращения 19.09.2012).

**STUDIES OF PLANT-NAMES AND AN ETHNIC WORLD IMAGE:
DEFINING THE PROBLEM**

This paper proposes a brief review of the history of researches in the vocabulary of plant-names (as well as names of some parts of plants). The author lays special emphasis on the sources of the modern ethnolinguistic approach. Some prospects of the further research are outlined.

Keywords: linguistic terms, ethnolinguistics, world image, phytonyms.

References

Иванов Иван Иванович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Новосибирского государственного университета (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия, ivanov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Ivanov Ivan I. – Candidate of Philology, Senior Researcher of Novosibirsk State University (1 Pirogov Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, ivanov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Петров Петр Петрович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, petrov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Petrov Petr P. – Candidate of Philology, Senior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, petrov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Обязательная англоязычная версия списка литературы (References) размещается в статье с учетом рекомендаций: <http://www.philology.nsc.ru/journals/spj/translit.pdf>

Статья подается в электронном виде по адресу zhurnal.syuzhet@yandex.ru, файл, отправленный по e-mail, называется так: ИвановИИ_статья.doc

Контактный телефон: 8 (383) 330 47 72 (понедельник, четверг)