

*КУЛЬТУРА*  
*И*  
*ТЕКСТ*

# **КУЛЬТУРА И ТЕКСТ**

**СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ**

**№ 2 (20)  
2015**

**БАРНАУЛ**

**КУЛЬТУРА И ТЕКСТ**  
**№ 2(20) 2015**

**Редакционная коллегия**

Главный редактор –

**Козубовская Галина Петровна,**  
**доктор филологических наук, профессор**

Ответственные редакторы по разделам

Лингвистика – **Бринев Константин Иванович**

Литературоведение – **Козубовская Галина Петровна**

Культурология – **Ан Светлана Андреевна**

**Редакционная коллегия**

Бутакова Л.О. (д-р филологических наук, ОмГУ, Омск), Габдуллина В.И. (д-р филологических наук, АлтГПУ, Барнаул), Голев Н.Д. (д-р филологических наук, КемГУ, Кемерово), Голубков С.А. (д-р филологических наук, СамГУ, Самара), Гончарова О.М. (д-р филологических наук, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург), Гончаров С.А. (д-р филологических наук, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург), Гребнева М.П. (д-р филологических наук, АлтГУ, Барнаул), Дубровская Т.В. (д-р филологических наук, ПГУ, Пенза), Колесов И.Ю. (д-р филологических наук, АлтГПУ, Барнаул), Лебедева Н.Б. (д-р филологических наук, КемГУ, Кемерово), Мирошникова О.В. (д-р филологических наук, ОмГПУ, Омск), Орлицкий Ю.Б. (д-р филологических наук, РГГУ, Москва), Рогачева Н.А. (д-р филологических наук, ТюмГУ, Тюмень), Семькина Р.Н. (д-р филологических наук, ААЭП, Барнаул), Скатов Н.Н. (д-р филологических наук, член-корр. РАН, ИРЛИ, Санкт-Петербург), Строганов М.В. (д-р филологических наук, Москва), Строганова Е.Н. (д-р филологических наук, Москва), Фарыно Ежи (д-р филологических наук, Варшава, Польша), Худенко Е.А. (д-р филологических наук, АлтГПУ, Барнаул), Яковлева Е.А. (д-р филологических наук, БГПУ им. М. Акмуллы, Уфа)

Учредитель: ГОУ ВПО «Алтайская государственная педагогическая академия»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации средства массовой информации ЭЛ № ФС 77 – 54625 от 01.07. 2013 г.

Адрес редакции: 656031, г. Барнаул, ул. Молодежная, 55. Тел. 8 (3852) 62-35-57. Адрес электронной почты: [galina\\_mifo@mail.ru](mailto:galina_mifo@mail.ru)

**СОДЕРЖАНИЕ  
В ПОИСКАХ ЖАНРА**

<b>Г.М. Васильева</b> Начало романа: «возвращение доктора Фауста» в прозе Э.Л. Миндлина	6
<b>ДИАЛОГ КУЛЬТУР</b>	
<b>Ю.В. Холодкова</b> Традиции творчества Томаса Гуда в русской литературе и культуре второй половины XIX – начала XX века	42
<b>АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ</b>	
<b>Е.Н. Строганова</b> Е.В. Новосильцева как историк войны 1812 года	61
<b>КУЛЬТУРОЛОГИЯ</b>	
<b>С.М. Телегин</b> Сад в алхимической традиции	71
<b>ГИПОТЕЗЫ</b>	
<b>Д.В. Денисов</b> Целостный подход к проблеме нарративных структур	90
<b>ЛИНГВИСТИКА</b>	
<b>Г.В. Кукуева, О.В. Минина</b> Речевой жанр «народные мемуары» в интернет-коммуникации (к постановке	103
<b>М.А. Буряков</b> О значении одной исторической формы выражения эмоциональных состояний в древнерусском	112
<b>МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ</b>	
<b>К 155-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА</b>	
<b>Н.М. Абиева</b> Шляпы, фуражки и зонтики: атрибуты костюма и их функции в прозе	128
<b>ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ</b>	
<b>Е.Н. Строганова, М.В. Строганов</b> Международная научная конференция «Лев Толстой и диалог искусств», посвященная 90-летию со дня рождения	142
<b>Г.Н. Ищука</b>	
<b>НОВЫЕ КНИГИ</b>	
<b>К.Н. Бринев</b>	146

## В ПОИСКАХ ЖАНРА

Г.М. Васильева<sup>1</sup>

*Новосибирский государственный университет  
экономики и управления*

### НАЧАЛО РОМАНА: «ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОКТОРА ФАУСТА» В ПРОЗЕ Э.Л. МИНДЛИНА

Речь идет о незаконченном романе Миндлина. Писатель нарушает привычную жанровую модель. Восемь коротких главков образуют малую форму. Название «роман» является аксиологическим определением. Автор вводит читателя в четкую аксиологическую систему. Писатель построил свою судьбу как путешествие в мир скрытых сущностей. Основной целью такого движения для Миндлина оказалась идея идей: утраченная старость омоложенного Фауста, «чаша, выпитая до дна». Неоконченному роману Миндлина присуще палеонтологическое построение: реконструкция ранних «мифологических» основ путем анализа поздних событий. Подобная зависимость может быть показана на широком культурном материале. Например, жития-мартирии с их мученической топикой, межкультурный дискурс Г.Г. Швиттау, связанный с понятием Гёте «Weltliteratur»; образ современника Гёте писателя Х.В. Николаи. Три города – Москва, Прага, Берлин – превратилась в разновидность театральной сцены по разыгрыванию драмы идей (эсхатологический мотив «невечного города» и др.).

В «Возвращении» заложены мнемоническая сила, «воспоминательный» потенциал. Миндлин выразил в мифе о Фаусте то непосредственное общение, в котором жил и мыслил. Произошел понятийно-семантический сдвиг – к разговору между поэтами. Разговор давно начался, не завершим, не может быть оборван безвозвратно. Всегда остается пространство для возобновления тайны разговора, который наполнен ведением и уроком. Он содержит

---

<sup>1</sup> Галина Михайловна Васильева, кандидат филологических наук, доцент кафедры международных отношений Новосибирского государственного университета экономики и управления, член Российского Союза Германистов

поэтику воздержания от смерти: ее нет, пока длится рассказ. Словесность противоборствует небытию. Разговор является идеей и реальностью, подвижным смысловым образованием, формой динамичного контекста. Эта особенность воплотилась в реальной практике общения и в текстах Миндлина. Поэтому в исследовании вполне оправданно применение метода персонифицированного сравнительного анализа, поиска биографически неявных персональных параллелей.

**Ключевые слова:** органичность жизни, необыкновенный, утраченная старость, геометризм, обманность, три города.

**G.M. Vasilyeva**

*Novosibirsk State University of Economics and Management*

**THE BEGINNING OF THE NOVEL:  
«THE RETURN OF DOCTOR FAUSTUS»  
IN E.L. MINDLIN'S PROSE**

The article touches upon an unfinished novel by Mindlin in which the writer violates the typical model of the genre. The small form of the novel is made by eight short chapters. The term “novel” becomes an axiological definition. The writer introduces the reader to a clear-cut axiological system. The writer created his destiny as a journey to the world of hidden entities. The main purpose of this motion for Mindlin was the idea of ideas: the lost old age of rejuvenated Faustus, “a cup drunk to the dregs”. Mindlin’s unfinished novel features paleontological construction: reconstruction of the early “mythological” basis by analyzing the recent events. Such dependence can be shown within a broader cultural context. For example, Acts of the Martyrs with their martyrdom topic, intercultural discourse by G.G. Shvittau associated with Goethe’s notion of *Weltliteratur*; image of Ch. F. Nicolai – Goethe’s contemporary writer. Three cities – Moscow, Prague and Berlin – became a kind of theatrical stage to enact the drama of ideas (eschatological theme of “non-eternal city” etc.). “The Return of Doctor Faustus” lays a sort of mnemonic power – “recollecting” potential. Mindlin expressed in his myth of Faustus that direct communication in which he lived and was thinking. A conceptual-semantic shift was made – towards the conversation between poets. The

conversation began long ago, is incompletable and cannot be broken forever. There is always some space left for the resumption of the mysteries of the conversation, which is filled with the knowledge and teaching. It contains the poetics of abstinence from death: death does not exist before the end of the story. Literature confronts nothingness. The conversation is the idea and the reality, a mobile semantic form, a form a dynamic context. This feature is embodied in Mindlin's real communication and texts. Therefore, in the suggested analysis the article writer applies to the method of personalized comparison and the search of implicit parallels in personal biographies.

**Key words:** organicity of life, unusual, loss of old age, geometry, deception, three cities.

*Есть между нами похвала без лести  
И дружба есть в упор, без фарисейства –  
Почимся ж серьезности и чести  
На западе у чуждого семейства.*  
Мандельштам О.Э. «К немецкой речи»

Эмилий Львович Миндлин (1900–1981) сохранил надежду, что его тексты найдут дорогу к собеседникам, и готовность быть незамеченным, не вырываться из круга «неназываемых». Факт его присутствия остался в памяти русской культуры и гуманитарной науки благодаря одному произведению. «Необыкновенные собеседники» (1979) вошли в фонд русской мемуарной литературы, получили прочное признание. Миндлин излагает в воспоминаниях хронику историко-художественных событий. Создает тот контекст, в котором формировалась его личность. Свое образование писатель объяснял тем, что имел доступ к богатейшей библиотеке М.А. Волошина [Миндлин, 1979, с. 255]<sup>1</sup>. Восприимчивость эрудита определила путь мыслителя. Писатель построил судьбу как постоянное путешествие в мир скрытых сущностей. В 1928 г. он был участником экспедиции в Арктику на ледоколе «Красин». Он является одним из авторов

---

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются номера страниц.

---

сборника «Записки о необыкновенном. Из дневников журналистов, участников похода “Красина” и “Малыгина”» (1929). Миндлин постоянно проверяет действительное – возможным. Между жизнью, которой живешь, и жизнью, которую предчувствуешь, видишь издалека, находится необыкновенный мир. Там располагаются «множество других необыкновенных вещей» [Миндлин, 1963, с. 277] и необыкновенный человек («Мало что был когда-то “обыкновенный”!») [Миндлин, 1973, с. 367]. Произведения автора насыщены сведениями о рулевых дерзновенных «каравелл», о географическом положении земель, этнографической, навигационной информацией. Они напоминают жанр *goteigo* – указатель пути, в котором фиксируются подробности путешествий, направление ветров и морских течений<sup>1</sup>.

Миндлин воплотил идею Гёте: человека обогащает все то, что им движет<sup>2</sup>. Фауст, проживая одну жизнь, проходит через множество перевоплощений (роли, труды, идеи) [Nicolai, 2008, S. 43]. У Платона душа удовлетворяет стремление вверх после многократных перевоплощений, жизней в разных телах. Платон сравнивал умное зрение с искусством управлять кораблями, с мастерством кормчего. Благородный кормчий следует предписаниям и обычаям предков. Сохраняет жизнь товарищам по плаванию, заботится о корабельном оборудовании, знает, что делать во время ветров и бурь на море [Платон, 1994, с. 53-54]. Когда утихал ветер, судно управлялось веслами. Человек, прилагающий усилия, выходит в новое измерение бытия сверхчувственного, умопостижаемого. Открывает возможность движения в сфере мысли как протометодическое действие по разысканию истины.

Для Миндлина основной целью такого странствия явился диалог жизни со временем: о возможности или невозможности

---

<sup>1</sup> Например, он пишет о Трамсё: «Улицы названы по странам света. Это понятно здесь, где почти каждый житель – мореплаватель, изучивший географию не только по картам, приложенным к школьным учебникам, но и на поверхности всех океанов, на трактах морей по крайней мере половины земного шара» [Миндлин, 1938, с. 115].

<sup>2</sup> Любопытно, что Ю.И. Айхенвальд, отмечая в Гёте «нечто царственно-безпечное», продолжает: «...онъ быть одинъ изъ разсеянныхъ въ міровой пучине немногихъ пловцовъ – *rari nantes in gurgite vasto*». – [Айхенвальд, 1902, с. 168, 170].



реализовать способности из-за ограничений, налагаемых временем. Он стремится постичь идею идей: «чужая старость» и «привычка к молодости», старость как «свобода от смятения чувств, от легкой душевной уязвимости» [Миндлин, 1978, с. 364, 383], обретение в старости «меры вещей, явлений» (с. 425), «возрастные кольца» (с. 363). «Долг жизни» человека исполнен, если у него «есть свое место в общем потоке событий» [Миндлин, 1978, с. 386]. Все остальное выстраивалось относительно этого главного источника жизни: «чаши, выпитой до дна» (с. 552). Коллизия – утраченная старость омоложденного Фауста – занимала писателя, начиная с ранних произведений. Она становится сквозной метадиадой (мотивной, тематической, сюжетной). Старость – органический период жизни, подобно юности, которая приходит и расцветает. Органическая нравственная сила чужда внешнего морализирования. Сам факт дублирования концептуального резюме, афористических строк указывает на их значение. Отсюда впечатление неопровержимой закономерности, которое производит наследие Миндлина. Оно напоминает старый корабль, постоянно заново отлаживаемый, оснащенный пристройками и надстройками, мощный и остающийся на плаву.

«Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» написано в первые годы литературной деятельности, является инициальным текстом. Миндлин определил свое отношение к культурной традиции – совершенно и всецело.

Многие мыслители уже отправлены в Европу на «пароходе философов» под немецким названием «Oberbürgermeister Naken». В 1924 г. наши соотечественники (особенно в Берлине) готовились отмечать юбилей Гёте. Роман опубликован в канун 175-летия со дня рождения классика. Но это не юбилейный пеан и не Festschrift. Если говорить о характере литературного успеха, – то его не было. В «Возвращении» прочитываются мотивы, принципиальные для рефлексии писателя по поводу собственного творчества. Он был неуверен, обладает ли необходимым талантом. При очевидной важности этой публикации для реконструкции посмертной репутации Миндлина, она никогда не привлекала внимания – ни комментаторов советской литературы, ни исследователей творчества Гёте. Ценность романа неоспорима, но до сих пор он существует лишь в виде фантома. Наш интерес вызван не только эстетическим сочувствием к

недооцененному таланту. Произведение обладает ценностью живого свидетельства встреч и науки расставаний: автор останавливает мгновения воспоминаний. Мыслительный образ, созданный писателем, является результатом приложения сильной и определенной интенции.

Произведение опубликовано в альманахе «Возрождение», который издавал П.Д. Ярославцев<sup>1</sup>. Здесь же напечатана первая часть «Записок на манжетках» Булгакова (1922–1923). Два тома альманаха вышли один за другим в художественном оформлении и с маркой издательства работы В.Д. Фалилеева. Фактически второй альманах появился на год позже, в 1924 г. Большинство авторов в качестве гонорара получили масло. Ярославцев писал записку жене Дуне в гастрономический магазин с просьбой выдать господину «за его литературный рассказ три фунта масла». «Дуня всегда спрашивала, сколько в рассказе листов, причем листом называла страничку рукописи, иногда требовала принести ей рукопись, измеряла ее достоинство на вес и каждый раз находила, что для трех фунтов масла в рукописи слишком мало “листов”. После небольшого торга и неизбежной капитуляции автора она, ворча, отвечивала ему полтора или в лучшем случае два фунта масла вместо обещанных издателем трех» (с. 217-218). Дуня Ярославцева благоволила только к Булгакову, и отпускала масло «без торга». Это воспоминание, вероятно, отражено в романе «Мастер и Маргарита»: «[...] при чем здесь подсолнечное масло... и какая Аннушка?

– Подсолнечное масло здесь вот при чем, – вдруг заговорил Бездомный, очевидно, решив объявить незваному собеседнику войну, – вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?» [Булгаков, 1990, с. 17].

Альманах украшен иллюстрациями лучших графиков той поры. Рисунки, своеобразный эмблематический текст, являются сопровождением и равноправным дополнением словесного сообщения. Перед началом романа напечатана литография А.И. Павлова «Старая Москва». Сентиментально окрашенная ведута

---

<sup>1</sup> В первом томе альманаха опубликовано стихотворение Миндлина «Успенский собор» [Миндлин, 1923а, с. 107].

столицы не обладает точными топографическими данными. Она дает возможность создать поэтическое видение города и его окрестностей.

Далее помещен офорт И.И. Нивинского «В мастерской художника»<sup>1</sup>. Трудно говорить об эквивалентности этой гравюры и текста. Оптическая композиция не имеет отношения к иллюстрируемому произведению. В зеркале отражается художник, делающий набросок. Он стоит за мольбертом, в мужском платье и галстук. В самом средоточии представления – замершая натурщица. Героиня изображена со спины (что объясняется логикой мизансцены) во весь рост, вполоборота, возле резного стула рядом с проемом двери; в черных чулках и туфлях на невысоком каблучке. Левая рука опущена, на нее наброшен черный плащ, изнутри светлый; правой она держится за спинку стула. У героини точеный нос, сжатые губы; в профиль левая выразительная бровь; короткие черные завитые волосы. Ее лицо «поворачивается», пребывает в некоем «гибридном» полудвижении. Художник указывает направление ее взгляда, который словно продолжен взглядом автора и зрителя.

Именно такой увидит Булгаков Маргариту в главе «Крем Азazelло»: «[...] из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати» [Булгаков, 1990, с. 223]. Объединяют рисунок и текст Миндлина предметы черной живописи и мотив зеркала. Гипнотический, таинственный характер живописной «аскезы» влечет мистическое существо переживания. В одну из солнечных ночей с ее прозрачной ясностью – «когда вспыхнула в черном зеркале звезда (через окно – лучом)», – Фауст понял, что «была обманность, обманность (о, горестное сомнение героя!)» [Миндлин, 1923b, с. 173]<sup>2</sup>. Тема обманчивости жизни звучит и мелодраматически, и как глубокомысленное, притчевое высказывание. Сумерки вызывают предчувствие необыкновенной встречи. Таким образом, в двух иллюстрациях присутствуют два пространства. Городская ведута являет собой образец перспективного построения. В неподвижном пространстве комнаты разыгрывается трудно угадываемая по сюжету драма. Второй, глубинный, план «прижат» к ближнему плану, создает

---

<sup>1</sup> Рисунки находятся между страницами 171-173, 176-177.

<sup>2</sup> Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются год и страницы.

единую декоративную плоскость. Героине тесно в рассчитанном мире: «С этой безмерностью / В мире мер?!» [Цветаева, 1997, т. 2, с. 186]<sup>1</sup>.

Писатель нарушает привычную жанровую модель. Здесь отсутствует типичное для романа разнообразие характеров и сюжетных линий. В структуру романа вошли восемь коротких глав с названиями (две из них даже меньше страницы небольшого формата). Они уместились на девяти страницах<sup>2</sup>. Графическое оформление текста отличает четкая рубрификация. Речь идет о малой (редуцированной) форме. В начале XX века с поэтикой «малых форм» связаны поэтические сборники из одного стихотворения, моностихи (Хармс, Бальмонт), стихи только из гласных, из одной фонемы, стихи, где все слова только мужского рода<sup>3</sup> и т.д. Миндлин исследует природу жанра. Опытным путем автор ведет поиск минимальных условий, позволяющих осуществиться роману. Он устанавливает число элементов, необходимых (и достаточных) для существования произведения в данном жанре. В то время, когда Миндлин работал над «Возвращением», Мандельштам размышлял о жанре в статье «Конец романа» (1922). Наблюдая исчезновение биографии как рода высказывания, поэт предсказал конец романа. Он неотделим от индивидуального биографического начала: «Мера романа – человеческая биография или система биографий [...] роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой [...]» [Мандельштам, 1993, с. 273]. И далее: «Человек без биографии не может быть тематическим центром романа [...]» [Там же, с. 275]. Проблема «литературной личности» и «писателей с биографией» получила разработку в статье Б.В. Томашевского «Литература и биография». В произведениях «писателя с биографией» «конструктивную роль играло сопоставление текстов с биографией автора и игра на

---

<sup>1</sup> Стихотворение «Что же мне делать, слепцу и пасынку» было написано Цветаевой в это же время, 22 апреля 1923 г.

<sup>2</sup> Он напоминает «полторастраничный роман тринадцатилетнего романиста». У «малолетнего писателя терпения и фанатизма хватило на полторы страницы» [Миндлин, 1937, с. 24].

<sup>3</sup> Такое стихотворение написал Р.О. Якобсон. – См.: [Будетлянин науки, 2012, с. 118].

потенциальной реальности его субъективных излиятий и признаний...» [Томашевский, 1923, с. 9].

Жанровая характеристика – «Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» – является аксиологической. Автор вводит читателя в глубокую аксиологическую систему. Во-первых, многосторонность Миндлина состояла не только в разнообразии общекультурных и научных интересов, но в богатстве личных контактов. Ему была присуща экзистенциальная направленность на общение, где каждый собеседник оказывался «необыкновенным». Во-вторых, это, действительно, роман, если принять во внимание, что структурной основой любого романа является активное противостояние спорящих голосов (контроверза). Оно обычно завершается разрядкой [Грифцов, 1926].

Название романа не соответствует содержанию. С фабулой произведения слово «возвращение» не связано. Оно появляется в тексте один раз: «О, возвращенная молодость!» (1923, с. 183). Роман назван в соответствии с узнаваемой культурной синтагмой. В этот ряд входят «Возвращение Маяковского» (1917), «Возвращение Филиппа Латиновича» («*Povratak Filipa Latinovicza*», 1932) М. Крлежа и др. Через именование-палимпсест книга соотносится с «возвращением» как неотъемлемым свойством истинной культуры. Роман является частью сложного интертекста в большей мере, чем это можно предположить<sup>1</sup>. Понятие «возвращение» в русском языке не передает все разнообразие значений, определяющих или актуализирующих символ. В противоположность греческой традиции, оно утратило эвристичность и философский статус. «Ностос» (др.-греч. νοστος) и «анабасис» (др.-греч. ἀνάβασις) образуют «переливающееся» семантическое поле. Являются «возвышенными», «платоническими»; они сакрализованы. Культурные коннотации терминов очевидны. Плавание Одиссея закончилось «ностосом», возвращением на Итаку («Золотое руно, где же ты, золотое руно?»). Судьба Одиссея обладает стройностью классической биографии: миф рождения, юность,

<sup>1</sup> Позже возникнет литературно-проphetический жанр «возвращений из СССР». Можно назвать несколько «возвращений»: «Московский дневник» («*Moskauer Tagebuch*», 1926–1927) Вальтера Беньямина, «Возвращение из СССР» («*Retour de l'URSS*», 1936) Андре Жида, «Назад из Москвы, в СССР» («*Back from Moscow, in the USSR*», 1990) Ж. Деррида.

подвиги зрелой поры и достойный финал – в обрамлении поучительных сентенций. Здесь есть начало, середина, конец. Путь возвращения стал дорогой познания. Целеустремленность Одиссея подчиняет порядок удивительных событий. Напротив, плавание Синдбада сводится к возобновлению приключений и непосредственности чувства. Джойс в романе «Улисс» («Ulysses», 1921) позаботился о синтезе<sup>1</sup>. В предпоследней главе происходит внезапная встреча Одиссея (Леопольда Блума) и Синдбада. Оказывается, они путешествовали в одно время [Джойс, 1994, с. 142].

Слово «анабасис» («подъем», «восхождение», «повторное возвращение к истокам»<sup>2</sup>) отсылает к Ксенофону. Греки применяли глагол «восходить» не только тогда, когда речь шла о подъеме на гору, но и тогда, когда имелся в виду далекий путь от берега моря вглубь материка, поход вглубь страны [Ксенофонт, 1951, с. 246]. Воля, проявленная в странствии, помогла грекам вернуться домой. Блуждание по земле вывело их к морю; ориентир дал надежду. Понятие «анабасис» родственно анагогии, духовному восхождению (др.-греч. αναγωγή).

Миндлин осознает продуктивность структурной и мифотворческой модели, постоянно возвращается к ней<sup>3</sup>. Она содержит устойчивые семантические комплексы, сюжетно-композиционные клише. Происходит «возвращение» в онтологическом смысле. Это особенно очевидно в VI-ой главе под названием «События в отдельном домике с невысоким крыльцом». «Когда подумалось, что все уже было однажды, показалось и другое – что был даже момент этот, когда, как сейчас, думалось: все знакомо, все уже было однажды. О! какая бесконечная цепь повторений! Зеркало в зеркале! Бессмертие! Вот оно – настоящее бессмертие! И далее, чем дальше думалось, – сидел, глазами вниз уставившись, морщины на лоб вскинув, явственнее казалось: уже было когда-то ему

---

<sup>1</sup> Вероятно, Миндлин в это время еще не прочел «Улисса». Первые десять эпизодов были опубликованы в период с января 1935 по апрель 1936 г. в журнале «Интернациональная литература».

<sup>2</sup> От глагола αναβαίνω, «отправляться» и «возвращаться».

<sup>3</sup> Об этом свидетельствуют названия двух его романов и повести: «Дорога к дому» (1957), «Город на вершине холма» (1961), «Не дом, но мир» (1969).

шестьдесят, уже был однажды стар он... Но дальше, дальше, что было дальше? – Не мог вспомнить этого Фауст. Так вот – жизнь! Одна такая – уже была, другая – будет еще... Повторяется, все повторяется... » (1923, с. 181).

Миндлина всегда интересовали совмещение, переплетение и нераздельность разных планов, их гармония, совпадение или несовпадение, контрасты. Он называл их «причудливой связью времен и нравов, неповторимой мешаниной анахронизмов» (с. 279)<sup>1</sup>. Писатель собирает в единое целое семантически разделенные в пространстве явления. У времени добыты звучавшие когда-то голоса. Он выводит из забвения лица, вещи, явления. «Возвращение» соотносится с «воспоминанием», с непрерывным процессом пересоздания образов прошлого, с так называемой «долгой памятью».

Фауст, шестидесятилетний доктор химии из Москвы, и Мефистофель, по имени Конрад-Христофор, «профессор университета в Праге», встречаются в «маленьком и тихом» чешском городке Швиттау, в погребке Пфайфера (1923, с. 177, 175). Они являются представителями одного социального класса («одноклассники»). Дьявол разочарования разочарован. Он устал искушать людей. Все они реликты идеализма, и каждый обманут жизнью на свой лад. Их души заключены в респектабельные оболочки, вооружены идеалами, так и не пригодившимися: обманутые иллюзии, убитые возможности. Фауст и Мефистофель говорят о счастье. Фаусту органически присуще ожидание счастья. Дьявол иронизирует. Он уверяет, что это соблазн счастья: попытка обойти правду вымыслом, обмануть жизнь. Приход обманчивого счастья к временным избранникам влечет за собой крушение.

---

<sup>1</sup> Подобно тому, как в комнате Цветаевой «нечаянно, порою причудливо сталкивались люди бесконечно отдаленных один от другого миров» (с. 63). Максимилиан Волошин для него – «...испанский гранд в пенсне русского земского врача, с головой древнего грека, с голыми коричневыми икрами бакинского грузчика и в сандалиях на босу ногу» (с. 8). Осип Мандельштам – «Дервиш с гранитных набережных холодного Санкт-Петербурга!»

Во имя аллаха, подайте гордому петербуржцу, заброшенному в тень генуэзской башни и сочиняющему стихи за столиком феодосийского кафе «Фонтанчик»» (с. 92).

«– Вы хотите сказать, что были счастливы? – спросил Мефистофель.

– Напротив, – отвечал Фауст. – Я не могу сказать, что счастливо прожил свои шестьдесят лет. Напротив, милостивый государь. Но мне кажется, что если бы в мое распоряжение вновь было предоставлено такое щедрое количество времени, на этот раз я использовал бы его, я бы счастливо прожил свою жизнь!

Мефистофель засмеялся, издавая звуки разбиваемого стекла.

– Пожалуйста, простите мой смех, – сказал он, – но мне всегда становится неудержимо смешно, когда я слышу от людей, что они могли бы быть счастливы, если бы то-то и то-то» (1923, с. 178).

Тому, кто еще не разочарован, – следует поспешить. Себя Мефистофель не исключает из этой системы инвектив. Дьяволом овладело катастрофическое впечатление. Он аккумулировал бездонность искушения. Усомнился в условиях существования, в принципах миропорядка, в жизни, которая не сулит ничего, кроме повторения Экклесиаста. Как перед концом света, времени больше не будет. Мефистофель выстраивает «смертельный» семантический ряд, провоцирует уничтожение. Дьявол мечтает «о восстании человеческой воли», «об организации самоубийства всего человечества», об «организации восстания против человеческой жизни» (1923, с. 179). Условие договора с Фаустом – «превентивная» смерть: убедить «человека лишиться себя жизни!.. Прекратить себя!» (1923, с. 180). С одной стороны, смерть приобретает меновую стоимость, овеществляется (как конвертируемая валюта). С другой стороны, превращается в высший символический капитал. Таинственный персонаж произносит и прямые, ясные слова коммерческой сделки, и использует эвфемизм «прекратить себя». Дьявол проявляет «тевтонство» в характере и быту. Докторальным тоном он лечит от жизни. Способ избавления от морока подсказан стародавней рецептурой – не мучиться, поддаться смерти и все забыть. Жизнь врачует добровольным отказом от нее. Договор заключается даже без краткой расписки: похож на смертельное объятие в *salto mortale*. Он представляет собой семантический жест умышленного вызова, подстрекательства к эстетической переоценке мира. Провокация строится на квазисуждении: с неизбежно неполной индукцией и выводом из недоказанного (*petitio principii*). «Когда же поймут, что нет



самого главного на земле, чтобы можно было быть счастливым, – возможности счастья. Поймите, не существует самой возможности счастья!» (1923, с. 178).

Высказывание не подлежит логической проверке, рассчитано на мнимую убедительность, и сначала вызывает сопротивление Фауста.

«– Я думаю, – мягко возразил Фауст, – думаю, что счастье может заключаться в самом процессе стремления к счастью...

Мефистофель взглянул на него с сожалением.

– Вы поэт, – заметил он, – вы – поэт! Все люди – поэты. Хозяин Пфайфер – тоже поэт. Поэзия – это кокаин! Временно он заставляет людей видеть вещи в ином, лучшем свете, нежели это есть на самом деле. Но тем горше момент, когда действие кокаина проходит. Люди еще в утробе матери отравляются этим ядом. Как бессмысленна жизнь человека – никто не представляет себе. Именно потому, что все погружены в вечную обманность. И все играют до глупости обидные роли» (1923, с. 179). В последнем забвении лежит подлинность психоделического опыта. Свобода от земных тяготений временно делает эту «сбыточность» грезы способом жизни. Прелести искусственного рая нашептывает собственный, не книжный совратитель.

Жанр речи с демагогическими доводами можно определить как демагорию. Автор не склонен «нагружать» пророческие высказывания Дьявола энигматическим содержанием или витальной экспрессией. Достаточно плоские, на первый взгляд, обвинения Дьявола, его символические спекуляции делают сцену безупречно банальной. Эти представления выстраиваются на основе книжного знания. В «Фаусте» И.С. Тургенева герои размышляют о соблазне счастья. П.Б. пишет другу: «...в молодости я, много мечтая о счастье (обыкновенное занятие людей, которым в жизни не повезло или не везет) ...». Вера замечает: «... что за охота мечтать о самой себе, о своем счастье» [Тургенев, 1978, с. 169]. Банальность перестает быть банальностью, когда преображается соучастием в подлинной драме. Самоубийственный выстрел Вертера дал знак, что в борьбе с унижительной жизнью помогает добровольная смерть. В великой постановке «Турандот» (1922) в Третьей студии МХТ артисты пантомимы гротескно инсценировали перед закрытым занавесом самоубийства из любви. Судьба завершалась у края или вообще за

пределами главной сцены. И разоблачала омфалопсихию – вульгаризованный принцип Innerlichkeit (внутреннего мира) германского идеализма, романтизма.

Первая часть имени Дьявола в романе – Конрад – принадлежит английскому писателю Джозефу Конраду (1857–1924).

Юнга, матрос, капитан, Конрад сохранил выучку предков-мореплавателей. В островной Британии расставание с отечеством всегда связано с отплытием. «Легендарный скиталец по морю чудес и ужасов» вошел в культуру «под парусами» [Конрад, 1980, с. 263]. Поэт вечного союза моря и неба был фаталистом: «...свободный человек и гордый пловец, стремящийся навстречу неведомой судьбе» [Конрад, 1959, с. 503]. Вторая часть имени – Христофор – вызывает в памяти жития-мартирии с их мученической топикой.

Разные культуры награждали Дьявола своими атрибутами. В «Возвращении» нет ни одного признака из набора эмблем Мефистофеля. В Мефистофеле, «господине с необычным носом», нос и был всего замечательнее: «ибо форму имел он точную до необычности и среди носов распространенную не весьма. Форма эта была треугольником прямоугольным, гипотенузой вверх...» (1923, с. 175). Внешний вид Мефистофеля напоминает композитные фигуры метафизических полотен либо некую антропоморфную конструкцию. Лицо отличается геометризмом. Его составляют нос, в виде композиции из форм и плоскостей («гордо возвышающий гипотенузу своего носа над верхней губой»); глаза, цвет которых «менялся беспрестанно» («мерцали то синим, то красным цветом»); «тонкие брови приподнимались кверху» (1923, с. 183, 176, 180). Подобную картографию лица можно только сконструировать, синтезировать искусственным путем. Оно похоже на книжное оформление рационалиста Эль Лисицкого.

Во многих мифологических традициях и культурах треугольник связывался с божественным, творящим началом<sup>1</sup>. «Геометризация» была вполне в духе средневековой визуальной культуры. В мистическом трактате Хильдегарды Бингенской «De

---

<sup>1</sup> Этот визуальный образ приобрел конвенциональные различия, связанные с особенностями психологии и культуры определенного исторического периода.

operatione Dei» (XII в.) лик подобен треугольнику. Подбородок «поднимает» лицо человека, чтобы он мог в небесах постичь суть вещей. Вилар де Оннекур в альбоме «Архитектурные и изобразительные модели образцов» (1230–1235) тоже схематизирует лицо в виде треугольника. В магических рукописях треугольник – символ троичности Божества – иногда изображался с глазами и, тем самым, предстал подобием лица [Ernst, 2006, S. 441]. В средневековой христианской мысли считалось, что круглые изображения являются соблазнительными. Они одновременно близки идолам и чувственной реальности [Camille 1991 p. 44].

Изображение Дявола говорит о его притязаниях. Оно является символом и эмблемой. В облике Мефистофеля, кажется, сам Лафатер не отыщет ни мысли, ни чувства. И уже не скажешь: у Дявола на лбу написано переутомление, вызванное усилиями написать совсем другую историю мира. Подобный элемент кубистской композиции для многих современников Миндлина означал роковую комбинаторику. Н.А. Бердяев писал о геометрическом редукционизме и пафосе: в кубизме «гибнет красота воплощенного мира, все разлагается и расслояется», проявляется «метод распластования всякого органического бытия»<sup>1</sup>. Анаморфическое искажение, странность становятся визуальной проблемой, не получающей

---

<sup>1</sup> Бердяев сопоставлял произведения Белого с «живописью Пикассо» [Бердяев, 1918, с. 41]. Я.А. Тугендхольд замечал, что «московская молодежь уже усмотрела кубизм и футуризм в древних иконах» [Тугендхольд, 1913, с. 221]. Он называл подобное видение обманом. Иконописное изображение предполагает синтетическое мировосприятие, кубизм и футуризм – аналитическое. Стигмой культурной истории стал разрыв преемственности.

И.Г. Эренбург вспоминал украшение Москвы в 1918 г.: «...обезумевшие квадраты воевали с ромбами; пестрели лица с треугольниками вместо глаз [...] Одна старуха, глядя на кубистское полотно с огромным рыбьим глазом, причитала: “Хотят, чтобы мы дяволу поклонялись”» [Эренбург, 1966, с. 264]. Впрочем, так думали не все. Автор геометрических блоков, художник А.С. Лучишкин замечал: в 20-е гг. «Москва одевалась в пестрый абстрактно-кубистический наряд» [Лучишкин, 1988, с. 59].

Миндлин хорошо знал советский изобразительный авангард, каким он предстал на первой русской художественной выставке в Берлине 15 октября 1922 г. Берлин в 20-е годы – один из центров европейского авангарда.

разрешения. «Нос» является неким энергетическим средоточием, дающим ключ к эмоциональному пониманию текста. Двусмысленность и неопределенность пластического элемента вносят в художественное сообщение элемент детской игры. Миндлин задает возможность складывать, перекладывать «кубики». Читатель оказывается в роли «мантика» и должен отгадать геомантическую фигуру треугольника. Истолковать «правильно» все равно не удастся. «Начало романа» останавливает нас на границе с дьявольским. Читателя, отыскивающего новые значения в геометрии пространственных траекторий, ждут открытия. Мефистофеля сопровождает эпитет «необыкновенный». Он относится к метаморфозам, к необыкновенным переменам человеческих качеств. «Необыкновенный посетитель» обращается «необыкновенно вежливо», ведет «самую необыкновенную беседу», после чего случилось «необыкновенное пробуждение» (1923, с. 176, 178).

Этой идее можно найти, по крайней мере, два соответствия: в «Фаусте» Гёте и в романе Достоевского «Братья Карамазовы». Иван Карамазов в разговоре с Алешей замечает, что не нужно эвклидовскому уму человека задумываться над вопросом о существовании Бога. «Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому, где нам решать о том, что не от мира сего» (кн. 5, гл. 3) [Достоевский, 1991, с. 264]. Как известно, Эвклид в сочинении «Начала» («Stoicheia», III в. до н.э.) создал основы геометрической алгебры. Изучал свойства треугольников и параллелограммов. Математика абстрагируется от живого опыта: требуются точность указания, описания, приведения к первичной данности. Но человек, обращаясь к приемам определения, дедукции, оперирует полнотой данного в живом переживании. В прощальном монологе Фауста есть слова о «жизненном круге» (der Erdenkreis).

Der Erdenkreis ist mir genug bekannt.  
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;  
Thor, wer dorthin die Augen blinzeln richtet,  
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!  
Er stehe fest und sehe hier sich um!  
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.

(Часть II, акт V) [Goethe, 1989, S. 344].

Такой «супрематический» Дьявол должен был оказаться в «космическом городе» К. Малевича или в «летающем городе» Г. Крутикова. Но встреча Фауста и Мефистофеля происходит в Швиттау, с его уютным рельефом старинного городка. Создавая реальную среду, автор зарисовывает «островерхие крыши одноэтажных домиков» (1923, с. 174). Здесь многое осталось от дородовских времен. В этом архитектурном окружении появляется прелестная параболическая сценка со «звездой» бестиария: «...где испуганно шарахалась в сторону большая, тяжкоповоротливая свинья, когда по пыльной мостовой пробегал автомобиль...» (1923, с. 174)<sup>1</sup>. Недра души и недра телесные отделяет всего один шаг. Быт обладает конкретными социально-этнографическими признаками, атрибутами органичности, нерушимости. Возникает ощущение обжитого пространства. Технемы упоминаются как обрамление литературной ведуты: «...где, слава богу, не было трамвая и всякие электрические дороги не гудели над головами мирных граждан». «Заблудившийся трамвай» Гумилева (1921), окутанный inferнальной дымкой, уже написан.

Швиттау – топоним-мистификация: относится к литературной (или воображаемой) топонимике. Он созвучен названиям городов в Чехии) и Троппау (Опава в Чехии, нем. Тгоррау). Известен исторический факт: после возвращения Александра I из Троппау Чаадаев должны были произвести во флигель-адъютанты. Вместо этого он неожиданно получает отставку [Чаадаев, 1991, с. 14]<sup>2</sup> («Чин следовал ему – он службу вдруг оставил»). Чаадаев является прототипом Чацкого. Грибоедов, переведивший «Пролог в театре» к «Фаусту», вложил в уста героя инвективы Гёте. Указание на немецкое происхождение русского экономиста Г.Г. Швиттау усиливает впечатление исключительности, нормативной заданности

<sup>1</sup> Возникает искушение упомянуть гоголевскую традицию «ирреализации быта». Вряд ли эта деталь провокативна. Как, например, изображение поросенка на холсте Ларионова «Прогулка в городском парке» (1907), где интерполяция мотива придает тексту качество гротеска.

<sup>2</sup> Письмо № 14. А.М. Щербатовой. С.-Петербург, 2-го января 1821 года.

топоса. Немецкий язык, продуктивный в плане словообразования, приспособлен для подобной игры словами. Так проявилась взаимосвязь местности и истории в контексте судьбы мыслящей, сопереживающей личности<sup>1</sup>. Поэтизация культурно-исторического пейзажа органически связана с идеями Гёте: с его поисками предания в образах архитектуры (особенно в веймарский период).

Наряду с Г.Г. Швиттау и М.А. Булгаковым, Миндлин был постоянным сотрудником (секретарем) московской редакции берлинской газеты «Накануне» (1922–1924). Каждую неделю он отправлял литературный материал дипломатической почтой<sup>2</sup>. В многочисленных книгах серий «Из наследия русской эмиграции», «Зарубежная Россия» имени Миндлина и Швиттау никогда не встречаются. Лишь Р. Гуль по одному разу упоминает их [Гуль, 2001, с. 115, 291]<sup>3</sup>. Включает их в «“перечень” фамилий, которые нужны как некие “декорации” той России, которую я унес» [Там же, с. 14]<sup>4</sup>.

За всю творческую жизнь Миндлин единственный раз называет Швиттау, когда пишет о приложении к газете: «“Экономическое” под редакцией проф. Г.Г. Швиттау» (с. 135)<sup>5</sup>. Вряд ли они тесно общались. Ни один факт не говорит в пользу этого. Но идеи Швиттау писатель усвоил глубоко и деятельно. Одного из героев он наделяет профессией своего коллеги. Иона Савельевич из «Московской повести» (1968) «ведет курс статистики в экономическом институте» [Миндлин, 1968, с. 36]. По сути, образ Швиттау возникает в ночном разговоре с незнакомцем через деревянную перегородку: «Вы хозяйственник?»

---

<sup>1</sup> Имя выражает словесно-идеологическую осмысленность называемого явления [Лосев, 1991, с. 170].

<sup>2</sup> Писатель вспоминал, что это был «третий “Ноев ковчег”» на его жизненном и литературном пути (с. 102, 259, 136). «Накануне» – более чем другие, выходявшие в те годы в Берлине, отражала состояние русской художественной мысли и духовной жизни начала 20-х гг.

<sup>3</sup> Редактор литературного приложения к «Накануне» в Берлине.

<sup>4</sup> Как вспоминает Р. Гуль, «экономист, кооператор» Швиттау сотрудничал также в библиографическом журнале «Новая русская книга» и бывал там [Гуль, 2003, с. 147].

<sup>5</sup> «Экономическое обозрение» выходило в 1922-1923 гг. Одно из трех приложений к газете «Накануне».

– Друг любезный, я человек на земле. А всяк человек на земле хозяйственник ... если он – человек» (с. 421); и в размышлении об «идее жизни» Платонова (с. 475). Миндлин воспринимает Г.Г. Швиттау как фаустовский тип.

В 20-е гг. XX века к литературному материалу часто прибегали для культурно-философских, этических, социологических выводов и обобщений. Так, Т.Г. Масарик в «Мировой революции» (1925) обращается к теме преодоления фаустовского начала [Масарик, 1926]. Швиттау тоже использует стилистико-ситуационные парафразы «Фауста». Трагедию Гёте он воспринимает как историко-философскую параболу. Межкультурный дискурс (глубинная структура) Швиттау скрывается и распознается на пересекающейся границе: между немецкой и русской философско-гуманитарной мыслью. Швиттау дает коммуникации более широкое и специальное толкование: «мировое производство въ связи съ мировымъ общениемъ» [Швиттау, 1918, с. 56], «история развитія идеи международнаго сближенія» [Швиттау, 1920, с. 114], «раціонально поставленное дело помощи ближнему», «законъ солидарности» [Кормуль-Гулесь, 1914, с. V]. Имя поэта, немецкая культура играют особую роль в процессе формирования мысли ученого. Талант Швиттау пребывает здесь в своей изначальной стихии, выражаясь исчерпывающим образом. Этот контекст наиболее соответствовал природе его интересов, убеждений, исканий, равно как и типу личности. Танатологический опыт – основа культуры с эсхатологической тематикой – не был любимой темой ученого. Он отказался сотрудничать с безысходностью. Вместо готовности к неверию, скепсису, в нем была готовность к действию и мысли. Он утверждал то, что Мефистофель хотел разрушить. «Вспоминал» ткань жизни по собственному духовному опыту и «угадывал» скрытую от органов чувств логику бытия. Швиттау пытался понять, «что пережила и переживает сейчас Россия». И совершал символическое возвращение в постреволюционную страну.

Фауст Миндлина обретает в этом антропонимическом мире некую компенсацию своих раздумий и печали. Фауст уехал именно отсюда, «от несколько чужой ему России», «далеко из Москвы»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Спустя три года В. Бенямин, тогда еще безвестный журналист-попутчик, в «Московском дневнике», («Moskauer Tagebuch»), 1926–1927) писал о «насквозь политизированной жизни». Отмечал «роскошь, осевшую в

---

Видимо, отъезд стал следствием выхода (Ausgang, Ausweg). Он жил «в одном из переулков Арбата, излюбленной им улицы» (1923, с. 174). Как «зеркало в зеркале» (1923, с. 181), отражаются три города – Москва, Прага и Берлин. Роман наполнен урбанистической музыкой.

В «Возвращении» заложен «воспоминательный» потенциал: «царапины» и «следы». Мнемоническая сила транспонирует миф в слово памяти. Сюжет о старом Фаусте перелагается в мемуар о старой Москве. Поздние воспоминания Миндлина содержат поэтическую веду: «уголок Москвы», «одно из старых московских гнездовых русской культуры» (с. 52). «Всю жизнь истории старой Москвы можно, как жизнь распиленного дерева, прочесть по вписанным кругам ее улиц и по коленчатым буквицам ее переулков» [Миндлин, 1968, с. 142]. Здесь Миндлин часто гулял с Б.М. Лапиным, «знатоком европейской поэзии» (с. 71), страстным германофилом: «Отцы мои в искусстве, / Тик, Брентано, Эйхендорф» [Лапин, 1923, с. 48]<sup>1</sup>. Как заметил Лапин, «глаза Гениев Века воплощались [...] часто в разбросанности разговоров, фокстрота, разных совлечений и вздоров» [Лапин, 1923, с. 54].

И все же «Москву, всю Москву впервые мне показывала она», «Марина-москвичка» (с. 77, 76), «из русских русская, из москвичек москвичка, поистине Марина Московская» (с. 83). Герои Миндлина всегда будут отыскивать «“свое” московское, очень-очень московское, “самое московское”» [Миндлин, 1968, с. 54]. Цветаева осталась в памяти такой: во время прогулок «читающая стихи, будто колдовской заговор творящая» (с. 77). Имя Цветаевой появляется в контексте

---

обедневшем, страдающем городе» [Беньямин, 1997, с. 106, 34]. Он получил от редакции «Большой советской энциклопедии» предложение написать статью о Гёте [Там же, с. 118, 120, 140]. От него потребовали «биографический очерк с социологической подкладкой». Написанная им статья была признана непригодной для публикации как «неэнциклопедичная» [Там же, с. 20, 56, 186].

<sup>1</sup> Стихотворение «Закат». Б.М. Лапин приводит эпитафии из немецких поэтов (А. Ehrenstein), пишет посвящения («Памяти Якоба Ленца»), дает немецкие названия («Kreuzlied») [Лапин, Габрилович, 1922, с. 9, 14, 20. Лапин также писал по-немецки (рассказ «Heldentat», 1935).



содружества поэтов<sup>1</sup>. Заметим, что в романе оно «не звучит»: нет видимого обращения к ее творчеству. Образ Марины вырос из вольных странствий и путевых собеседований по Москве. Они измерили город «на своих-на двоих» [Цветаева, 1994, т.2, с. 294]<sup>2</sup>, пускались на поиски места, где время приостановилось. Эти разговоры стали особыми и единственными. Марина сроднилась с Москвой как нельзя более тесно: мастер ее языка, воплощение ее духа и совести. Для Миндлина она воплотила утраченный способ переживания, восприятия, располагания себя в пространстве (географическом и социальном), выработанные исчезнувшей культурой. Она предпринимала путешествия ради друзей. Спасала смысл молчаливого свидетельства предметов. Ее деятельность, примиряющая и страстная, давала слово тому, что умолкает, и преодолевала сопротивление прошедших лет. Перед отъездом в Прагу – зимой 1922 г. – Марина Цветаева сама переплела, затем подарила другу книгу «Москва» – сборник стихов и рассказов путешественников. На обороте титульного листа переписала одно из «Стихов о Москве»<sup>3</sup> (с. 81).

Миндлин создает артикулированное культурное пространство – на уровне голоса, ритма, просодии. Стихия устного обучения исполнена неожиданных артикуляций, посвящения. В Марине жило феноменальное качество подателя устных историй, в которых соединялись пути и маршруты, ведущие в Москву. Ей были ведомы

---

<sup>1</sup> Комплекс представлений идеальной жертвенной дружбы выполнял в европейской культуре роль некой неизменной константы. Эта архетипическая тема сохраняла значимость во всех общественных укладах и во все эпохи. – См.: [Classen, 2006, p. 22]. Вариацией на данную тему – испытание дружбы перед лицом возможной смерти – является баллада Шиллера «Порука» (1798). Благородный культ дружбы воплотил в своей жизни поэт-анакреонтик И.В.Л. Глейм (1719–1803). Одна из зал его дома именовалась «храмом муз и дружбы». Гёте ценил его за бескорыстную деятельность по привлечению в храм дружбы литературных талантов. В «старых» немецких историях литературы, в биографических сведениях о жизни Э.Х. фон Клейста всегда пересказывается история дружбы двух поэтов – Глейма и Клейста.

<sup>2</sup> Стихотворение «Дармоедством пресытаться».

<sup>3</sup> Правда, неизвестно, какое стихотворение из девяти.

странноприимные условия высказывания, диалектика исповедального слова. Разговоры на дороге, устная история – древняя структура словесности, обитель религиозного опыта. Подвижники христианства излагали предания, испытывали их своим примером и жизненным жанром. Они формировали уникальные пространства: ответ дается не в той проекции, в какой задавался вопрос. Вероисповедная драма образует свою полноту в акустике речи рассказчика, в его мимике, в отклике, жестах, представляющих сообщительность мудрости.

Миндлин выразил в истории о Фаусте, приехавшем из Москвы, то непосредственное общение, в котором Марина жила и мыслила. Произошел понятийно-семантический сдвиг – к разговору между поэтами. Он давно начался, не завершим, не может быть прерван, оборван безвозвратно. Всегда остается возможность для возобновления тайны разговора, который наполнен ведением и уроком. Он содержит поэтику воздержания от смерти: ее нет, пока длится рассказ. Для полноценной беседы у двух поэтов было единство излучений: «Разве не существует невидимых нитей, связывающих двух людей воедино?» [Миндлин, 1973, с. 328]. Миндлин (младший на восемь лет), избавленный этим союзом от субординации, воспринял фантастическую отвагу, собранность жизни в *totum simul*<sup>1</sup>. И запомнил обращенное к нему слово: словесность противоборствует небытию.

Писатель постоянно возвращается к одной мысли: «В конце концов, жизнь человека – это то, что можно о ней рассказать» [Там же, с. 110]. Герои Миндлина представляют себе, как они будут со временем рассказывать «именно о том, что происходит сейчас». Они уверены, что однажды будут рассказывать, как думали, знали, что расскажут об этом: «и он начнет ей рассказывать...», и «ничего нельзя упустить в предстоящем его рассказе» [Там же, с. 119, 444]. Все разговоры в прозе Миндлина – «история, рассказанная в потемках» [Там же, с. 294], «разговор ночью через деревянную перегородку» (с. 421) – напоминают процесс осмоса (проникновение растворителя через мембрану).

Тема и судьба соприкоснулись в непредвиденно жестоком и буквальном смысле. В Праге–Иловищи, в «Поэме конца» (1924), Марина Цветаева произнесет: «Жизнь – это место, где жить нельзя:

---

<sup>1</sup> Лат. «все сразу».

Ев-рейский квартал...» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 48]. Спустя 56 лет Миндлин напишет о ней так же, как о Фаусте: «Всю жизнь обманывалась, всю свою жизнь погружалась в **обманность** и вдруг вынырнула из нее – не на свет, в потемки» (с. 83). Задолго до ее трагической гибели, в «Возвращении» оживает мотив самоубийства поэта, которое уже стало фактом русской поэзии<sup>1</sup>. «Не пугайтесь, – прошептал Мефистофель, – не пугайтесь! В этом нет ничего страшного. Кончают же самоубийством отдельные люди! Я не вижу ничего необычайного в возможности факта самоубийства всего человечества» (1923, с. 179). Образ Москвы перенасыщен этими ассоциативными рядами.

Москва – город, который естественно, постепенно вырастал из своей почвы. Он находится в центре государственного универсума. Но из-за волевого акта «реформаторов» становится эксцентрическим по отношению к нему. Прага является еще одним культурно-философским «окном в Европу» и обратным «окном из Европы». Одновременно она превратилась в разновидность театральной сцены по разыгрыванию драмы идей. Это культурное пространство было освоено русской эмиграцией. Здесь столкнулись «непримиримая эмиграция» и «возвращенческие» настроения. В Прагу, «нагрузившись берлинской мудростью», направлялись «догружаться по славистике» [Шишмарев, 1972, с. 289-290] или уезжали по другим причинам. Цветаева провела в Берлине два с половиной месяца 1922 года. Здесь она должна была встретиться с приехавшим из Праги Эфроном. Затем отправилась в Прагу: «В летейском городе своем живу» [Цветаева, 1994, т. 2, с. 187]<sup>2</sup>.

Концентрация писателей и поэтов в Праге была необычайно велика. В первые десятилетия XX века город становится центром неомифологической культуры, является источником искусства и духа экспрессионизма. Потрясения жизни воплощаются в «ландшафте потрясенной души». С Прагой связан эсхатологический мотив «невечного города». Он играет медиативно-мифологическую роль; в качестве *locus mortis* занимает свое место в танатопэтике. Со времен

---

<sup>1</sup> Например, смерть В.В. Гофмана; его дед со стороны матери был чехом. Затем гибель Маяковского, «совето-российского Вертера» («И полущки не поставишь...») [Цветаева, 1994, т. 2, с. 276].

<sup>2</sup> Стихотворение «Прага» написано 21 апреля 1923 г.

Карла IV Прага имела мистический ореол<sup>1</sup>. Габсбурги, согласно составленному при Максимилиане I генеалогическому древу, ведут свой род от троянцев – Simia Teucria. Народ, населявший Трою, назывался тевкры. И каждый из царствовавших Габсбургов мнил себя последним троянцем, в конце царствования которого наступит конец света. Следовательно, на нем лежит обязанность собрать всех христиан воедино перед Страшным Судом. Алхимик, ученый и мистик, интроверт Рудольф интуитивно стремился в этот город. Он перенес сюда столицу. Королю был свойствен отблеск фаустианского духа. Он погружался в бездны тайнознания, подвергая угрозе спасение собственной христианской души. Пытался обмануть материю: в алхимии происходит забвение идеи конечности человека. Известный датский астроном XVI века Тихо Браге провел последние два года жизни в Праге при дворе Рудольфа II. Образ короля множится в зеркалах, и ни один историк не оказался с ним лицом к лицу.

Габсбурги стали персонажами эсхатологической легенды. В судьбе города наличествуют разные «культурные слои». Родовые признаки реального «топоса» – пространство, пропорции, формы, свет, цвет – насыщали чувственную память «гения места»<sup>2</sup>. Реско в книге

---

<sup>1</sup> В системе ценностей Габсбургов золотое руно понималось как магический талисман благоденствия. Орден Золотого Руна был символом могущества Габсбургского дома. В XVI веке император Священной Римской империи стал его Верховным магистром. Позднее мистик Рудольф II занимался поисками этого мифологического предмета. В 1585 г. в Праге даже состоялся праздник, посвященный обретению им фрагмента золотого руна. С этим образом связаны также воскресные встречи аргонавтов в доме Андрея Белого на Арбате.

<sup>2</sup> Название города могло вызвать в воспоминании Миндлина ресторан «Прага», возведенный Л.Н. Кекушевым в стиле модерн. Мемориальное здание связано с пребыванием известных людей. Миндлин вспоминал эпизод с Н.Г. Николаем Шебуевым, который поддерживал молодых людей, выводил их «на божий свет». И как помог молодому петербургскому журналисту Василию Регину, после обеда в ресторане «Прага», описать похороны Чехова в Москве. Пришел в номер гостиницы за советом. Тот собрался в «Прагу» обедать. И пообещал в «Праге» за обедом придумать, как писать. Вспомнил только после обеда, когда отправились «на вокзал встречать гроб с телом Антона Павловича». «Сидим на извозчике, Шебуев вдруг вспоминает: “Ах, да, так как же тебе начать описание чеховских похорон?»

«Германские новеллисты» («Die germanischen Novellenschreiber») доказывает, что чародейство с вином в сцене «Погреб Ауэрбаха» совершил не Мефистофель, а Фауст, и не в Лейпциге, а в Праге<sup>1</sup>.

Встреча Фауста и Мефистофеля происходит в погребке Пфайфера. «Хозяин Пфайфер» не узнал «странного посетителя», хотя это была «фигура новая», «впечатление производящая странное» (1923, с. 175). Пфайфера «до крайности» удивила лишь «скромность требования» невыгодного гостя: тот попросил в винном погребе «воды, простой воды» (1923, с. 175)<sup>2</sup>.

В истории культуры известны два Пфайфера<sup>3</sup>. Франц Пфайфер (1815–1868) – швейцарский теолог, филолог-медиевист, историк языка – работал в Германии. Он автор книг «Немецкие мистики XIV века», «Немецкие классики Средневековья», изданных в Лейпциге<sup>4</sup>. Другой Франц Пфайфер изучал немецкую этнологию. Его имя сохранилось

Начни, батенька, в таком роде: “три сестры робко стучались в ворота Новодевичьего монастыря...” А там уж у тебя как по маслу само пойдет» (с. 244-245).

И затем о смерти самого Васи Регинина, редактора «Аргуса» и «Синего журнала»: «Он понял, что как бы не жил. Не было жизни. А он уже умирал» (с. 247).

<sup>1</sup> См., например: [Опытъ перевода въ стихахъ Фауста трагедіи Вольфганга Гёте, 1859, с. 449]. Инициалы Реско и год издания книги неизвестны.

<sup>2</sup> По всей вероятности, здесь есть указание на немецкие нравы. В Германии районные партийные комитеты имели свои пивные. По вечерам, в назначенное время, туда сходились члены организации. Они слушали оратора, обсуждали текущие партийные дела, делали взносы в партийную кассу. Рабочая молодежь Дрездена требовала запретить алкоголь в партийных клубах, отстаивая моральное совершенствование человека. – См.: [Миндлин, 1978, с. 151].

<sup>3</sup> И можно принять одного за другого. Равно как легко спутать немецкого историка культуры и филолога К.Э.К. Бурдаха (1859–1936) с анатомом и физиологом К.-Ф. Бурдахом (1776–1847).

<sup>4</sup> Приведем названия на языке оригинала. *Deutsche Mystiker des XIV Jahrhunderts* // Hrsg. von F. Pfeiffer. Bd. II: Meister Eckhart. Leipzig, 1857. *Deutsche Classiker des Mittelalters: Mit Wort- und Sacherklärungen*, Leipzig: F.A. Brockhaus, 1873. Bd. 7.

благодаря тому, что он высокомерно отозвался о В. Маннхардте, одном из самых почитаемых и влиятельных служителей науки, авторе «Германских мифов» и «Мифологических исследований»<sup>1</sup>. Маннхардт описал переходы души в растение, образы лесных духов<sup>2</sup>. Пфайфер назвал автора «Wald- und Feldkulte» «обычным собирателем материала». Большинство исследователей также не сочли нужным вникнуть в этот труд [Коккьяра, 1960, с. 413]. Показательно, что Фрезер в «Золотой ветви» («The Golden Bough», 1890) ни разу не ссылается на труды Пфайфера, но упоминает Маннхардта [Фрезер, 1998, с. 131, 443]. Усердный и последовательный труженик, Маннхардт провел полвека в детальном изучении мифологических мотивов. Прodelал терпеливую работу по накоплению эмпирических знаний. Он создал научный эпос, где нет начала и конца фабулы. Писал, словно прогуливаясь по тропам мысли. Он перипатетик, ученый периода эстетической науки, непосредственно воспринимающий образ мира, его полноту. Прimitивный человек хочет объяснить феномены сновидений и смерти, некаузальные ассоциации. Маннхардт сравнивает земные и божественные принципы, сближает, соединяет естественные и сверхъестественные начала.

Аналитический, не поддерживающий иллюзий способ восприятия действительности был присущ человеку всегда. Еще в XI веке духовные власти требовали от чехов, чтобы они не приносили жертвы деревьям, не обращались к ним за помощью. По словам Козьмы Пражского, невежественный народ его времени питал к деревьям и рощам религиозное уважение, молился и приносил жертвы лесным нимфам. Из песни в Краледворской рукописи узнаем, что воевода князя Честмир, перед выступлением в поход против неприятеля, приносил жертвы под деревьями. Князь Бретислав решил порубить, предать огню все дубравы, почитаемые священными [Опыт объяснения обычаев (индо-европейских

---

<sup>1</sup> Mannhardt W. Mythologische Forschungen. Strassburg, 1884.

<sup>2</sup> Wald- und Feldkulte Teil I: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme (1875); Wald- und Feldkulte. Teil II: Antike Wald- und Feldkulte aus Nordeuropäischer Überlieferung (1877).

народовъ) созданныхъ подь влияниемъ мифа, 1882, с. 210]. В «Фаусте» (сцена «Вальпургиева ночь») в образе проктофантаста является берлинский просветитель писатель Кристоф Фридрих Николаи. Он возмущен тем, что в Тегеле, местечке в окрестностях Берлина, водятся домовые. Распространились слухи: они посещают дом Шульца, жителя Тегеля. Из Берлина, превозносящегося своею образованностью, были отправлены, одна за другою, две комиссии. В их состав входили серьезные и значительные люди. Они должны были освидетельствовать на месте это происшествие<sup>1</sup>.

В 1923 г. в Праге был опубликован реферат однофамильца писателя – П. Николаи. «Может ли современный, образованный, мыслящий человекъ верить въ Божество Иисуса Христа»<sup>2</sup>. «Невольно зарождается вопрос: какъ это могло быть?». Николаи ссылается на слова немецкого теолога А. фон Гарнака: «Чудесъ нетъ, но чудесного очень много». И говорит о «проявленіи силы “наивысшаго порядка”, делающего невозможное – возможнымъ» [Николаи, 1923, с. 4, 10]. Миндлин вполне мог слышать о Николаи, выступавшем с лекциями в разных городах.

Мефистофель в романе трезво, несентиментально разрушает жизненно-практические, религиозные и литературно-философские иллюзии. «Поэзия – это кокаин!» (1923, с. 179). Здесь отразился опыт самого Миндлина. Дебаты о вкусах нового читателя были в центре литературной полемики начала 20-х годов. Диспуты играли важную роль в жизни Москвы. Миндлин давал их обзоры в журнале

---

<sup>1</sup> К.Ф. Николаи в «Описании путешествия по Германии и Швейцарии в 1781 году» вспоминает о своем визите к Ф.К. Мессершмидту. По сообщению Николаи, Мессершмидт уверял, что по ночам его мучают духи. Но он нашел «систему», с помощью которой можно ими повелевать. Эта система видения основывалась на утверждении: все вещи в мире имеют пропорции, а свойства соответствуют их идеям. Скульптор придумал Духа Пропорции, который завидовал ему: ведь он может обрести власть над духом [Nicolai, 2006, S. 318, 320].

<sup>2</sup> Видимо, автор принадлежал к Всемирному Христианскому Студенческому Союзу, который объединял в то время 150 тысяч студентов и профессоров в 40 странах.

«Всемирная иллюстрация» под постоянным заголовком «По волнам дискуссий» (с. 222). Многие журналисты эпохи НЭПа в сатирических фельетонах использовали приемы дореволюционной массовой литературы. Привидения, говорящие трупы, антропоморфные животные встречаются в ранних фельетонах М. Зощенко, В. Катаева, Ильфа и Петрова. Сверхъестественным явлениям дается рациональное объяснение (например, гипноз), чтобы показать преимущество марксистского материализма. Проектировавшейся рациональной организации общества старались дать рациональное средство выражения.

Благодаря «эмансипации» детали в тексте появляются «следы» иных, дополнительных уровней восприятия, например, тактильности. Из главы в главу переходят устойчивые предметные детали, повторяются сквозные образы. «Мимо стоящего отдельно, с невысоким крыльцом, домика»; «отдельный, с невысоким крыльцом, – домик»; «отдельного, с невысоким крыльцом, домика»; «к отдельному, с невысоким крыльцом, домику» (1923, с. 175, 177, 181). Ограниченность предмета линиями внутренне драматична, усиливает геометрический эффект. Интимная приязнь к «домику» напоминает о чувстве одинокого Фауста к покинутым пенатам. Легкий сдвиг, метаморфоза указывают на шагреновую кожу пространства: внутреннюю динамику этой внешне застывшей формы. Фауст бежит от одной несвободы к другой. Писатель не воспроизводит подробно интерьер алхимической лаборатории. Не названы животные с inferнальной символикой из дьявольского bestiaria. В эмблематической и символической фауне представлены только «оторопевший кролик» и «какая-то птица» (1923, с. 181), упоминаются «окровавленные органы какого-то животного в руках...» (1923, с. 182).

Колористическая система отличается цветовой аскезой и пуританством. В ней два цвета: черный (либо «коричневатость», *subniger*) и белый. Например, «четыре черным обтянутые стены»; «на столе, черным, как и стены, обтянутом»; «в окружении четырех этих, черным обтянутых, стен»; «перед маленькой дверью, как и стены, черным обтянутой»; «в комнате, стены коей, черным обтянуты, стояли» (1923, с. 181, 182). Встречаются катахретические сочетания («черное зеркало»). Варьирование одних и тех же высказываний похоже на топтание или перекладывание предметов. Мир,



достоверный в деталях и зримых формах, правдоподобный по фактурным характеристикам, начинает производить впечатление искусственного, условно-театрального. В этом мире существование Дьявола естественно и органично.

Роман Миндлина отличает нарочито изысканный, причудливый стиль. Деление линейного синтаксиса является редким в прозе писателя, но здесь предложения эллиптически, синтаксически изломанны. Язык постоянно разрушает нейтральность и разговорность. «...как раскрывается – веер в руках Вечности – тайна преодолеваемая мироздания...» (1923, с. 173). «И обитатели Швиттау высокую, обернутую плащом фигурку его видеть привыкли часто на улицах и в погребке, где за отдельным столиком – Хозяин, еще кружку пива – проводил он быстро проходящие вечера» (1923, с. 174). Аграмматическое строение предложений выводит читателя не только из вещей, но из грамматики. Прямое дополнение может состоять из нескольких членов: «Звучание нежное и тонкое, пение птичьему в воздухе подобное, музыка легкая и прозрачная слышались Фаусту, когда открыл он глаза, не избыв еще полностью сна, не припомнив еще происшедшего и не ощутив себя вполне» (1923, с. 182). В речевых конструкциях подлежащее или сказуемое помещены в конце фразы. «Фауст на руки оперся, приподняться желая – с кровати сойти. Чувствовал себя странно он» (1923, с. 182). Концептуальные метафоры, перифрастические (аналитические) спряжения, особый тип инверсии – гипербатон – явно демонстрируют вынужденный механизм их применения. Ведь читаем мы по нормативным правилам языка. Речь начинает восприниматься как сконструированный механизм. И это показывает, как мало естественности и непринужденности в знакомстве с Дьяволом. Предметом иронии становятся и таинственность, автаркическая замкнутость внутренней речи, и притязания на рациональность. Это не конвенциональный, фиксированный смысл, который обозначается словом – условным знаком. Поэтический смысл – в стадии зарождения – переплетен со звуком. Многообразный звуковой и синтаксический феномен, его суть еще только предстоит прочитать. За повторением деталей и полутонов можно утратить самую возможность целостного смысла.

В финале романа возникает неожиданный, выраженный обрыв речи и действия. Оно переносится в трактир «Золотая подкова» в городке Литли. Труды сварливой хозяйки протекают пусть не среди

согласия муз, но среди родных пенатов. «И, обратившись к гостям, добавила:

– Ну и дети теперь пошли, ваши светлости! Это дочь моя – Марго!..» (1923, с. 188). Входит «рыжая девушка», в которой больше деревенского здоровья, чем неземной сокровенности. Развязка интриги остается неизвестной, а тема Фауста – непроявленной, неистолкованной. Нет дидактики и прощального жеста. Обрыв текста и все еще дрящущийся опыт – так или иначе интегрированный в содержание романа и его язык – не совпадают друг с другом. Восемь главок играют роль «стенографического значка», за которым скрывается неведомая реальность. Проживаемая жизнь петляет, ветвится, претерпевает метаморфозы. В ней не хватает смысла, целенаправленности, но она разомкнута – и проступают контуры грез, мечтаний. Замечаешь обман объема: «Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» занимает мало места, но кажется, что это большая вещь. Собственный жизненный опыт читателя даст возможность заполнить пробелы способом, необходимым именно ему.

Подведем итог. В 30-е гг. философ и президент Чехословацкой республики Т.Г. Масарик искал «славянское решение вопроса» Фауста. Он не находил оправдания герою. Фауст должен обрести себя в деятельной любви к жизни [Бем, 2001, с. 169, 176, 210]. Такое решение уже превзошел Достоевский с его «Молитвой великого Гёте» [Там же, с. 213-214]. Миндлин дает «славянскую интерпретацию» истории Фауста. На совести его героя нет ни одной жертвы, ни одного «злодейства на душе». В обрыве действия не оставлено трагедии на долю Маргариты, четы стариков Филемона и Бавкиды. Имея позади долгую жизнь испытаний, Миндлин скажет, что «главное условие для счастья» – находиться «по сю сторону добра» [Миндлин, 1968, с. 158]. Человек приближается в жизненном опыте к тому пределу, когда начинает понимать, что существует соблазн счастья. И его преодоление требует отваги. В качестве эпиграфа ко второй части романа «Дорога к дому» (1957) Миндлин избирает строки из «Фауста» в переводе Пастернака: «Лишь тот достоин жизни и свободы, / Кто каждый день идет за них на бой!» [Миндлин, 1957, с. 209]. «Утвердительная» мысль определяет совершенно законный характер этой филиации.

Роману присуще палеонтологическое построение. Наряду с изучением снизу вверх, в культуре принят обратный путь: реконструкция ранних «мифологических» основ путем анализа поздних событий. Подобная зависимость не может быть доказана, она может быть только показана на широком культурном материале.

Миндлин испытывал «закономерную потребность “нажить жизнь”, о которой можно рассказывать» (с. 551). Разговор является идеей и реальностью, подвижным смысловым образованием, формой динамичного контекста. Эта особенность воплотилась в реальной практике общения и в текстах писателя. Через все творчество Миндлина проходит скрытый разговор с друзьями, прежде всего, с Мариной Цветаевой. Число такого рода неявных разговоров можно умножить. Они незавершены и незавершаемы. Чем большее влияние оказывали ее идеи, тем сложнее было представить себе, как могло состояться их завершение. Миндлин намечает путь возвращения в братство поэтов. Поэтому в исследовании вполне оправданно применение метода персонифицированного сравнительного анализа, поиска биографически неявных персональных параллелей. Круг имен организует генеалогическую и антропонимическую систему текста.

Цель писателя была мнемонической. Миндлин делает отсутствующее – наличным, увековечивает присутствие. Он останавливает мгновение, заставляет его продлиться. Образ Фауста восполняет отсутствие, помогает ушедшему оставаться живым. Предстает некий синтез ворожбы и искупительного обряда, цель которого – предотвратить смерть человека, отправляющегося в путь. Писатель повторяет образ с помощью иконического способа. Визуальная диалектика демонстрирует силу созерцания, понимаемого в экзистенциальном и религиозном смысле.

Автор неизбежно вносит свои, избыточные по отношению к сообщаемому материалу смыслы. Совершает за Гёте несколько дополнительных логических ходов, имплицитно содержащихся в трагедии. Идея Фауста становится основной и систематической в творчестве Миндлина, законченной в своей фрагментарности. Она не обрела художественно завершенную форму, но и не осталась эпизодом интенсивных поисков. Многочисленные аллюзии могут интерпретироваться как попытка возобновления оборванного разговора.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Айхенвальд, Ю.И.** Изъ мыслей Гёте и о Гёте. По поводу книги Hermann Siebeck'a «Goethe als Denker» / Ю.И. Айхенвальд // Айхенвальд Ю.И. Отдельные страницы. – СПб.; М.: изд.-во «Кошница», 1910. – С. 153-171.

**Бем, А.Л.** Осуждение Фауста (Этюд к теме «Масарик и русская литература») / А.Л. Бем // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочаров; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сурат. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 158-178. – (Серия: «Studia philological»).

**Беньямин, В.** Московский дневник / В. Беньямин // пер. с нем. и примеч. С. Ромашко, общ. ред. и послесл. М.К. Рыклин; предисл. Г. Шолем. – М.: «Ad Marginem», 1997. – 224 с. – (Серия: «Философия по краям»).

**Бердяев, Н.А.** Кризис искусства. – М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – 47 с.

**Будетлянин науки.** Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / сост., подготовка текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельда. – М.: Гилея, 2012. – 344 с.

**Булгаков, М.А.** Мастер и Маргарита / М.А. Булгаков // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. / подгот. текста Л.М. Яновской; коммент. Г.А. Лескиса. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 5. – С. 7-384.

**Грифцов, Б.А.** Теория романа / Б.А. Грифцов. – М.: ГАХН, 1926. – 152 с. – (Серия: «История и теория искусства»).

**Гуль, Р.** Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. / Р. Гуль // предисл. и развернут. указатель имен О.А. Коростелева. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001. – Т. 1. Россия в Германии. – 560 с.

**Гуль, Р.** «Новая русская книга» / Р. Гуль // Русский Берлин / сост., предисл. и персоналии В.В. Сорокиной. – М.: Изд. МГУ, 2003. – С. 134–154.

**Джойс, Д.** Улисс: роман (часть III) / Д. Джойс // Джойс Д. Собр. соч.: В 3 т. / пер. с англ. В.А. Хинкиса и С.С. Хоружего; отв. ред. Т. Кудина. – М.: ЗнаК, 1994. – Т. 3. – 608 с.

**Достоевский, Ф.М.** Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. / текст подгот. В.Е. Ветловская;

ред. тома Г.М. Фридендер. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1991. – Т. 9. – Части I–III. – 697 с.

**Коккьяра, Дж.** История фольклористики в Европе / Дж. Коккьяра // пер. с итал.; ред. М. Кириллова. – М.: Изд. иностр. лит., 1960. – 690 с.

**Конрад, Д.** Тайный сообщник / Д. Конрад // Конрад Д. Избранное: В 2 т. / сост. и ред. Е.Л. Ланн; пер. с англ. А.В. Кривцовой. – М.: Художественная литература, 1959. – Т. 2. – С. 461-503.

**Конрад, Д.** Зеркало морей / Д. Конрад // Конрад Д. Зеркало морей. Воспоминания и впечатления. – Мурманск: Мурманское книжное изд.-во, 1980. – С. 110-263.

**Кормуль-Гулесь, Эд.** Трудовая помощь / Эд. Кормуль-Гулесь / Съ предисл. Л. Буржуа; разрешенный авторомъ переводъ, под редакцией, съ введениемъ и примечаниями Г.Г. Швиттау. – С.-Петербургъ: Типографія М. Стасюлевича, 1914. – 665 с.

**Ксенофонт.** Анабасис / Ксенофонт // пер. с древнегреч., вступ. ст. и примеч. М.И. Максимовой; под ред. акад. И.И. Толстого. – М.;Л.: АН СССР, 1951. – 297 с.

**Лапин Б.М., Габрилович Е.И.** Молниянин / Б.М.Лапин, Е.И. Габрилович. – М.: Моск. Парнас, 1922. – 30 с.

**Лапин, Б.М.** 1922-я книга стихов / Б.М. Лапин. – М.: Моск. Парнас, 1923. – 56 с.

**Лосев, А.Ф.** Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. – (Серия: Мыслители XX века).

**Лучишкин А.С.** Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний / А.С. Лучишкин. – М.: Советский художник, 1988. – 255 с.

**Мандельштам, О.Э.** Конец романа / О.Э. Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. / изд. подготовлено Мандельштамовским обществом. Сост. П.М. Нерлер, А. Никитаев; ред. Э. Сергеева. – Т. 2. Стихи и проза. 1921–1929. – М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. – С. 271-275.

**Масарик, Т.Г.** Мировая революция. Воспоминания: В 2 т. / Т.Г. Масарик // Авторизован. пер. Н.Ф. Мельниковой-Папоушек. – Прага: Пламя-Орбис, 1926. – Т. 1. – 239 с.

**Миндлин, Э.Л.** Успенский собор / Э.Л. Миндлин // Возрождение. Литературно-художественный и научно-популярный,

иллюстрированный альманах: В 2 т. // под ред. П.Д. Ярославцева. – М.: Кооп. изд.-во «Время», 1923а. – Т. 1. – С. 107.

**Миндлин, Э.Л.** Начало романа «Возвращение доктора Фауста» / Э.Л. Миндлин // Возрождение. Литературно-художественный и научно-популярный, иллюстрированный альманах: В 2 т. // Под ред. П.Д. Ярославцева. – М.: Изд.-во «Время», 1923b. – Т. 2. – С. 173-188.

**Миндлин, Э.Л.** Говорят дети / Э.Л. Миндлин. – М.: Журнальное газетное объединение, 1937. – 48 с.

**Миндлин, Эм.** Гольфстрем и фиорды / Э.Л. Миндлин. – М.; Л.: Земля и фабрики, 1938. – 150 с.

**Миндлин, Э.Л.** Дорога к дому / Э.Л. Миндлин. – М.: Сов. писатель, 1957. – 462 с.

**Миндлин, Э.Л.** Клад / Э.Л. Миндлин // Миндлин Э.Л. Корабли, степи, товарищи. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 256–305.

**Миндлин, Э.Л.** Московская повесть / Э.Л. Миндлин. – М.: Московский рабочий, 1968. – 272 с.

**Миндлин, Э.Л.** И подымется рука... Повесть о Петре Алексееве / Э.Л. Миндлин. – М.: Политиздат, 1973. – 367 с. – (Серия: «Пламенные революционеры»).

**Миндлин, Э.Л.** Не дом, но мир. Повесть об Александре Коллонтай / Э.Л. Миндлин. – 2-е изд., испр. – М.: Политиздат, 1978. – 399 с. – (Серия: «Пламенные революционеры»).

**Миндлин, Э.Л.** Необыкновенные собеседники: Литературные воспоминания / Э.Л. Миндлин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Советский писатель, 1979. – 559 с.

**Николай П.** «Может ли современный, образованный, мыслящий человек верить в Божество Иисуса Христа». Лекция, прочитанная студентам в С.-Петербурге, Москве, Юрьеве, Риге, Киеве и Харькове / П. Николаи. – Прага: The YMCA PRESS Ltd. Американское изд.-во, 1923. – 54 с.

**Опыт объяснения обычаев (индо-европейских народов) созданных под влиянием мифа.** И. Мандельштама. Часть 1-я. – С.-

Петербургъ: Типо-Литографія А.Е. Ландау, Площ. Большаго Театра, д. № 2, 1882. – 336 с.

**Опытъ перевода въ стихахъ Фауста трагедіи Вольфганга Гёте.** Михаила Семперверо. Иллюстрированное изданіе съ надстрочнымъ переводомъ текста и образцами другихъ переводовъ «Фауста». – М.: Въ типографіи Каткова и К., 1859. – 450 с.

**Платон.** Политик / Платон // Платон. Собр. соч.: В 4 т. // пер. с древнегреч. С.Я. Шейнман-Топштейн; общ. ред. А.Ф. Loseва, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; примеч. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1994. – Т. 4. – С. 3-70. – (Серия: «Философское наследие»).

**Проф. Г.Г. Швиттау.** Соціально-экономическіе очерки / Г.Г. Швиттау. – Одесса: Книгоиздательство А.А. Ивасенко, Дерibasовская, 20, 1918. – 184 с.

**Проф. Г.Г. Швиттау.** Русская кооперация на международномъ рынке / Г.Г. Швиттау. – Берлин: Изд-во И.П. Ладыжникова, 1920. – 231 с.

**Томашевский, Б.В.** Литература и биография / Б.В. Томашевский // Книга и революция. – 1923. – № 4. – С. 6-9.

**Тугендхольд, Я.А.** Выставка древней иконописи в Москве / Я.А. Тугендхольд // Северные записки. – 1913. – № 5/6. – С. 215-221.

**Тургенев, И.С.** Фауст. Рассказ в девяти письмах / И.С. Тургенев // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. / ред. кол.: М.П. Алексеев, Г.А. Бялый; примеч. В.М. Марковича и Л.М. Долотовой. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 6. Повести и рассказы. 1854–1860. – С. 143-181.

**Фрезер, Д.Д.** Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Д.Д. Фрезер // пер. с англ. М.К. Рыклина. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ»», 1998. – 784 с. – (Серия: «Классическая философская мысль»).

**Цветаева, М.И.** Собр. соч.: В 7 т. / М.И. Цветаева // сост., подготовка текста и ком. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1994. – Т. 2. Стихотворения; Переводы. – 592 с. Т. 3. Поэмы. Драматические произведения. – 816 с.

**Чаадаев, П.Я.** Полное собрание сочинений и избранные письма: В 2 т. / П.Я. Чаадаев // сост. и ком. С.Г. Блинова, Л.З. Каменской, З.А. Каменского и др.; отв. ред. З.А. Каменский. – М.: Наука, 1991. – Т. 2. – 672 с. – (Серия: «Памятники философской мысли»).

---

**Шишмарев, В.Ф.** Александр Николаевич Веселовский / В.Ф. Шишмарев // Шишмарев В.Ф. Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка / отв. ред. тома А.А. Касаткин. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1972. – С. 284-335.

**Эренбург, И.Г.** Люди, годы, жизнь: Книги 1, 2, 3 / И.Г.Эренбург // Эренбург И.Г. Собр. соч.: В 9 т. / ред. И.М. Чеховская. – М.: Художественная литература, 1966. – Т. 8. – 614 с.

**Camille, M.** The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art / M. Camille. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 441 p.

**Classen, A.** Das Motiv des aufopfernden Freundes von der Antike über das Mittelalter bis zur Neuzeit / A. Classen // Fabula. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2006. – Vol. 47. – № 1/2. – P. 17-32.

**Ernst, U.** Wolframs Blutstropfenszene. Versuch einer magiologischen Deutung / U. Ernst // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. – Berlin; New York: Published by W. de Gruyter, 2006. – Bd. 128. – H. 3. – S. 431-466.

**Goethe, I.W.v.** Werke: in 14 Bde. / I.W.v. Goethe // textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. – München: Verlag C.H. Beck, 1989. – Bd. 3. – 776 S.

**Nicolai, K.F.** Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781 / K.F. Nicolai // Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt: Katalog zur Ausstellung im Liebieghaus, Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 15. November 2006 bis 11. März 2007 / Hrsg. von M. Bückling. – Frankfurt am Main, 2006. – S. 318-320.

**Nicolai, W.** Goethe's «Faust» und die platonische Eroskonzertion / W. Nicolai // Antike und Abendland. – Berlin; New York: Published / Hosted by W. de Gruyter, 2008. – Bd. 54. – S. 43-63.



## ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Ю.В. Холодкова<sup>1</sup>*Пензенский государственный университет*ТРАДИЦИИ ТВОРЧЕСТВА ТОМАСА ГУДА В РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье осуществлен сравнительно-сопоставительный анализ традиций творчества английского поэта Томаса Гуда в русской литературе и культуре второй половины XIX – начала XX века. К анализу привлекаются материалы, относящиеся к деятельности русских поэтов, а также, представителей живописи и сценического искусства. Традиции Гуда можно видеть не только в русской поэзии второй половины XIX – начала XX в., но и в прозе русских писателей этого времени (Н.Г.Чернышевский «Что делать?», Ф.М.Достоевский «Преступление и наказание»). Имя Томаса Гуда появлялось в русской печати и на страницах переводной прозы. Традиции творчества Томаса Гуда в русской литературе и культуре второй половины XIX – начала XX в. достаточно многочисленны и при этом весьма тенденциозны. Обращение к произведениям Гуда являлось своеобразным «маркером» социальной позиции русских писателей и деятелей культуры этого времени, причем их внимание привлекало не творчество английского автора в целом, а отдельные его стихотворения социальной направленности, прежде всего – «Песня о рубашке», в меньшей степени – «Мост вздохов», «Сон леди», «Песня работника», оказавшиеся созвучными общественным настроениям эпохи.

**Ключевые слова:** Томас Гуд, поэзия, живопись, сценическое искусство, рецепция, русско-английские историко-культурные и литературные связи, художественная деталь.

---

<sup>1</sup> Юлия Владимировна Холодкова, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Пензенского государственного университета

**Yu. V. Kholodkova**  
*Penza State University*

## **THOMAS HOOD'S TRADITIONS IN THE RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE OF THE SECOND HALF OF XIXth – BEGINNING OF XXth CENTURY**

The article presents a comparative analysis of creative traditions founded by an English poet Thomas Hood reflected in Russian literature and culture of the second half of XIXth – early XXth century. Under analysis are materials related to the activities of Russian poets, as well as masters of painting and drama. T. Hood's traditions can be found not only in the Russian poetry of the second half of XIXth – early XXth century but also in prose of Russian writers of this period (N.G. Chernyshevsky's "What Is to Be Done?" F.M. Dostoyevsky's "Crime and Punishment"). Thomas Hood's name appeared in the Russian press and in translated prose. Thomas Hood's creative traditions reflected in Russian literature and culture of the second half of the XIXth – early XXth century are quite numerous and at the same time, they are very biased. Turning to Hood's texts was a kind of "marker" of Russian writers and artists' social position of the time, although their attention was drawn not to the English author's creative work in general but to some of his socially loaded poems, and first of all *The Song of the Shirt*, and to a less extent – *The Bridge of Sighs*, *The Lady's Dream*, *The Lay of the Labourer* which were in tune with people's aspirations of that time.

**Key words:** Thomas Hood, poetry, painting, drama, reception, the Russian-English historic and cultural ties, and literary connections, artistic detail.

Первое упоминание о Томасе Гуде в художественном произведении, напечатанном в России, относится к 1855 г., когда на страницах «Современника» увидел свет рассказ старшего лейтенанта королевского парового фрегата «Тигр» Альфреда Ройера «Пленные англичане в России», в четвертой главе которого в повествовании о генеральше Остен-Сакен отмечалось, что она вспоминала «о собственном сыне, который тоже недавно умер и был одних лет с Томасом Гудом» [Современник, 1855, с. 209]. С тех пор имя

английского поэта, мотивы его творчества на протяжении нескольких десятилетий неизменно возникали в произведениях русской поэзии, русской и переводной художественной прозы, соотносились с явлениями театрального, музыкального, изобразительного искусства.

Традиции творчества Томаса Гуда значимы для произведений крестьянского поэта С.Д. Дрожжина, созданных в ранний период его поэтической деятельности – с конца 1860-х по 1880-е гг. В детстве находившийся в крепостной зависимости, а затем долгое время работавший трактирным половым, лакеем, мелким приказчиком Дрожжин изнутри знал жизнь простого народа. «В его бесхитростных песнях отобразилась глубоко народная мечта о счастье и благе настоящей светлой жизни», – писал о Дрожжине В.И. Куриленков, признававший также умение поэта запечатлеть «демократические традиции прошлого» [Куриленков, 1948, с. 4], впитать в себя, творчески воспринять идейно-эстетические позиции А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.В. Кольцова, В.Г. Белинского, А.И. Полежаева, Н.П. Огарева, И.С. Никитина, Н.А. Некрасова, Т.Г. Шевченко, Н.Г. Помяловского, Ф.М. Решетникова. В раннем творчестве Дрожжина «протесты против гнета и произвола, тьмы и рабства зачастую сказывались <...> сбивчивыми отголосками разгоравшейся тогда борьбы» [Куриленков, 1948, с. 11], что было во многом сходно с социальной позицией Гуда, не выходявшего, согласно Ф.П. Шиллеру, «из рамок жалостливого сострадания к рабочим» [Шиллер, 1933, с. 33]. На конкретные произведения социальной тематики, созданные Гудом как поэтом и человеком, обнажавшим, расширявшим общественные «раны», не будучи в состоянии залечить их [Костомаров, 1864, с. 76], Дрожжин ориентировался при создании стихотворений «Песня работника» (1869) и «Песня швей» (1875).

В дрожжинской «Песне работника», написанной на мотив «The Lay of the Labourer» («Песни работника», 1844) Томаса Гуда, можно видеть общность желания работать ради родины и семьи, ср.: «A spade! **a rake!** a hoe! / A pickaxe, or a bill! / A hook to reap, or a scythe to mow, / **A flail**, or what you will – / And here's a ready hand / To ply the needful tool (Whatever the tool to ply, / Here's a willing drudge, / With **muscle** and limb...)» [Crosby, 1861, с. 37] [Лопату! **грабли!** мотыгу! / Кирку, или садовые ножницы! / Серп, чтобы жать, или **косу**, чтобы косить, / **Цеп**, или что вы дадите – / А вот рука, готовая / Для работы с необходимым инструментом (Какой бы инструмент ни был для

работы, / Вот человек, желающий выполнять тяжелую работу, / С **сильными** руками и ногами...) – «*Давайте* работы! Я молод душою / И **силы** немало во мне, / *Давайте* хоть **соху**, хоть **грабли** с **косою**, / **Топор** или **цеп** на гумне! / *Давайте* работы! Мне каждое дело легко и **привычно**...» [Дрожжин, 1948, с. 28]. Однако анализ лексики, использованной Дрожжиным, показывает, что, скорее всего, крестьянский поэт не был знаком с английским оригиналом, а опирался на его перевод, выполненный В.Д. Костомаровым и основанный, в свою очередь, на прозаической интерпретации М.Л. Михайлова [Современник, 1861, с. 377–378]: «*Дайте грабли*, лопату, **топор** или лом, / Или серп для жнитва отточите, / Или **косу** давайте вы мне для косьбы / Или **цеп**... или что вы хотите! / И **сильна** и крепка / Будет эта рука / И ко всякой работе **привычна** (Вот, работник готов – / **Силен**, крепок, здоров, / И **привычен** ко всякой работе)» [Костомаров, 1864, с. 40]. Аналогия у Костомарова и Дрожжина видна и в повторе глагола повелительного наклонения «давайте / дайте», отсутствующего в оригинале, и в использовании лексемы «соха», никоим образом не соотносимой с подлинником Гуда, ср.: «Of plough the stubborn lea» (Т.Hood; [Crosby, 1861, с. 37]) [Или вспахать упрямую целину] – «Взрыть **сохою** упрямые нивы» (В.Д. Костомаров; [Костомаров, 1864, с. 41]) – «*Давайте* хоть **соху**» (С.Д. Дрожжин; [Дрожжин, 1948, с. 28]).

Л.И. Никольская в статье «“Песня о рубашке” Томаса Гуда в русских переводах» отметила «характерные детали русского быта и русской природы» и «лирический пейзаж, обрамляющий все повествование» [Никольская, 1970, с. 30 – 31], охарактеризовав их в качестве отличительных особенностей песни Дрожжина. И действительно, для Дрожжина предельно значима параллель между миром природы и эмоциональным состоянием героини: «На дворе уж темно, / Дождь стучится в окно, / **Буйный ветер** в трубе завывает. / Я привычной рукой / Шью, и **горькой тоской** / Моя **девичья грудь** изнывает» [Дрожжин, 1948, с. 43]. Дрожжиным не только очень точно уловлена основная мысль гудовского произведения, состоящая в желании жить полной жизнью или не жить вообще («Ей хотелось иль жить, / Иль чтоб жизни всей нить / Как-нибудь поскорей оборвалась» [Дрожжин, 1948, с. 43–44]), но и подчеркнута существенная для понимания замысла английского автора безмерность безысходности,

безнадежности: «А она все сидит / И поет песню швей за работой» [Дрожжин, 1948, с. 44].

Отдаленные отзвуки «Песни о рубашке» Томаса Гуда ощутимы также в дрожжинской «Швее» (1876; «Мать бедная с тоской / Сидит и шьет рубашку / Усталую рукой. / Слипаются у швейки / Дремотою глаза» [Дрожжин, 1907, с. 216]), в его же стихотворении «В темную ночь» (1883), представляющем женщину, занимающуюся прядением: «В бедной избе чернобровая / Пряжа на лавке сидит; / Тянет она бесконечную / Нитку из тонкого льна, / Спела бы песню сердечную, / Да не поется она» [Дрожжин, 1948, с. 91]. Такие стихотворения Дрожжина как «В избе» (1882), «Голодная» (1886) и др. также изображают «злую долю» и несчастья, муки тяжелой и горькой жизни подавленных нуждой людей. В свои песни Дрожжин внес мелодику, музыкальный строй народных крестьянских лирических песен с их драматизмом, волнующей задушевностью, богатством интонаций и сокровенной красотой [Куриленков, 1948, с. 14].

Другой яркий представитель «крестьянского» направления в русской литературе второй половины XIX в., близкий по стилю Дрожжину поэт И.З. Суриков также обращался к творчеству Гуда. Его стихотворение «Швейка», относящееся, по данным Н.А. Соловьева-Несмелова, к 1873 г. [Соловьев-Несмелов, 1884, с. 391], было впервые напечатано в 1875 г. во втором авторском сборнике стихотворений под названием «Умирающая швейка» [Суриков, 1875, с. 193–194], впоследствии неоднократно переиздавалось и в неполном виде было включено в известный в начале XX в. сборник «Песен труда» [Суриков, 1905, с. 32]. По указанию А.Л. Дымшица, в 1890-х и в начале 1900-х гг. «это стихотворение вошло в репертуар народной песни, широко видоизменялось в устном бытовании, часто превращалось в “жестокый романс”, печаталось в песенниках» [Дымшиц, 1951, с. 308], в частности, в «сборнике русских песен и стихотворений» «Машинушка», вышедшем в 1910 г.

В стихотворении «Швея (В параллель Томасу Гуду)» (опубл. в 1884 г.), представлявшем собой вольное переложение «Песни о рубашке», Я.Д. Земский, подобно В.Д. Костомарову, представил сентиментально-мелодраматическую трактовку английского оригинала [Никольская, 1970, с. 31], что проявилось в лексике, с помощью которой характеризовалась главная героиня («бедная», «швейка», «бедняжка»), и в конечном итоге существенно смягчило

социально-обличительную направленность гудовского текста. Пять из шести строф произведения Земского завершались рефреном, отдаленно напоминающим повтор подлинника Гуда: «И шьет она, бедная, шьет и поет, / Слезами свой труд орошая! / <...> / Сидит она, бедная, шьет и поет, / Слезами свой труд орошая! / <...> / Торопится швейка: и шьет она, шьет, / Слезами свой труд орошая!». Подобно Дрожжину, Земский ввел лирический пейзаж, усиливший психологизм описания: «Осенняя стужа, и сумрак, и грязь, / Шумит ветер – грусть нагоняя; / И дождь льет, о стекла худые дробясь, / В каморку к швее проникая» [Земский, 1884, с. 8].

Небольшое стихотворение «Швея», опубликованное без подписи в 1905 г. в сборнике «Песни труда» (под следующим стихотворением – подпись *Н. Данченко*), содержит, на первый взгляд, мирную, незатейливую картинку («Насупротив в оконце / Работница строчит. / Машина, что кузнечик, / Выводит тик да тук! / Как будто дождь колечек / Посыпался из рук. / Убогая косынка, / Склоненная швея... / Нехитрая картинка, – / А загляделся я!» [Данченко, 1905, с. 20]), в которой, однако, скрыта великая человеческая драма, выраженная в гудовской «Песне о рубашке»: «Вся сцена, словно рамой, / Окном обведена – / И жизненной драмой / Загадочно полна. / И впрямь, почти картина: / Так вечно может быть, – / Стучать должна машина, / Швея должна строчить» [Данченко, 1905, с. 20–21].

Опубликованное в том же сборнике и под таким же заголовком произведение Л.И. Андрусона – поэта, известного своими переводами из Г. Гейне, Р. Баумбаха, Р. Бернса, Дж. Китса, Р. Шаукаля, Р. Демеля, а также с эстонского и финского языков – также отдаленно напоминает «Песню о рубашке» Томаса Гуда, прежде всего, неоднократным повтором оборота «шьет она» [Андрусон, 1905, с. 37–38]. Андрусон, будучи, по преимуществу, лириком, любящим и понимающим природу и вечную её красоту, представил картины окружающего весеннего мира, контрастирующие с безрадостной жизнью швеи: «За окном синее небо, / За окном весна. / <...> / В синем небе реют стаи / Белых облаков, / Ветер дышит ароматом / Полевых цветов, / Льет полей далеких свежесть, / <...> / В небе жаворонок звонко, / Весело поет. / В даль – туда, где лес и поле, / Облако плывет... / <...> / А весенний теплый ветер / Свежестью полей / Вольно веет, расплетая / Прядь ее кудрей» [Андрусон, 1905, с. 37–38].

В 1913 г. в авторском сборнике «Песни воли и тоски. 1900 – 1912 гг. (За 12 лет)», включавшем, наряду с оригинальными произведениями, переводы из Г. Гейне, А. Мицкевича, Ш. Петефи и других европейских поэтов, было напечатано соотносимое с «Песней о рубашке» вольное переложение А.П. Доброхотова «Швея (На мотив из Гуда)». По наблюдению Л.И. Никольской [Никольская, 1970, с. 32], подтверждаемому очевидными лексическими параллелями, произведение Доброхотова характеризуется влиянием переводов русских поэтов-предшественников, прежде всего, М.Л. Михайлова и В.Д. Костомарова. Например, мотив боли в затекших руках, напрямую не выраженный в оригинальном тексте («With fingers weary and worn, / With eyelids heavy and red» [Mont, 1903, p. 278, 280] [Пальцы устали и истерлись, / Веки тяжелые и красные]), стал одной из ярких особенностей русских переводов (ср.: «Затекшие пальцы болят, / И веки болят на опухших глазах...» (М.Л.Михайлов [Современник, 1861, с. 41, с. 44]) – «Усталые пальцы болят, затекли, / Смежаются веки дремотой» (В.Д.Костомаров), а затем и вольного переложения Доброхотова: «Устала... Затекшие руки болят... / Слипаются бедной глаза...» [Доброхотов, 1913, с. 90].

В интерпретации Доброхотова можно видеть и оригинальные творческие находки, такие, как нарочитое нагнетание однокоренных слов при создании образа весны («О, только бы раз ей один *подышать* / *Дыханьем* зеленых лугов, / *Свободной* рукою *свободно* нарвать / Душистых весенних цветов» появление имени у главной героини («А *Соня*, покорная доле, / Работая, песнь о рубашке поет. / <...> / Мы ландышей свежих для Сони нарвем...» [Доброхотов, 1913, с. 90–91]).

Отдаленный мотив «Песни о рубашке» звучит в стихотворении Ф.К. Сологуба «Швея» («Нынче праздник. За стеною...»), впервые опубликованном в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни» [Вопросы жизни, №9, 1905, с. 1] и впоследствии включавшемся в многочисленные антологии революционных произведений: «Шей нарядные одежды / Для изнеженных госпож!». К образу швеи Ф.К. Сологуб обращался и ранее, написав в октябре 1894 г. стихотворение «Швея» («Истомила мечта...»), в котором пустоте и бессмысленности жизни, наполненной бесконечным трудом, противопоставлена трепетная мечта о любви: «За машиной шумливой сидит молодая швея. / И грустна, и бледна, серебрится луна... / <...> / И грустна, и

бледна молодая швея. / <...> / Эта жизнь и скучна и пуста, / А в мечте  
лучезарна любовь» [245, с. XXXIX].

В 10-м стихотворении цикла «Заключение огнем и мраком» (1907) А.А. Блоком по-лемиически использован припев «Песни о рубашке» в переводах М.Л. Михайлова и В.Д. Костомарова с его характерным повтором «Работай, работай, работай»: «Работай, работай, работай: / Ты будешь с уродским горбом / За долгой и честной работой, / За долгим и честным трудом» [Блок, 1907, с. 70].

С начала 1910-х гг. мотивы «Песни о рубашке» появляются в написанных Т.Л. Щепкиной-Куперник стихотворениях социальной тематики «Песня за прялкой» (1912) и «Песня над рубашкой» (1915). Первое из произведений проникнуто жалостью по отношению к подруге-пряхе: «Как допрясть надоевшую нить / Утомленной, усталой рукой?» [Щепкина-Куперник, 1912, с. 93]; второе же является песней русской женщины, «ночь напролет» шьющей одежду для солдат, ушедших на фронт в Первую мировую войну: «Выводя свою ровную строчку, / Просижу я всю ночь напролет» [Щепкина-Куперник, 1915, с. 37–39].

Традиции Гуда можно видеть не только в русской поэзии второй половины XIX – начала XX в., но и в прозе русских писателей этого времени. В финале романа «Что делать?» (1862 – 1863), «намекая читателям на грядущее торжество свободы» [Перепелица, 1970, с. 51], Н.Г. Чернышевский процитировал рядом со строками из «Нового года» (1852) Н.А. Некрасова («Да разлетится горе в прах. / И в обновленные сердца / Да снидет радость без конца» [Чернышевский, 1939, с. 336]) стихи «Черный страх бежит как тень / От лучей, несущих день; / Свет, тепло и аромат / Быстро гонят тьму и холод; / Запах тленья все слабей, / Запах розы все слышней...» [Чернышевский, 1939, с. 336] из последнего стихотворения Томаса Гуда «Stanzas» («Стансы», 1845) в поэтическом переводе М.Л. Михайлова [Современник, 1862, с. 708]. «Стансы» были написаны английским поэтом в промежутке между приступами тяжелой болезни и подчеркивали «торжество человеческого духа, победу света над тьмой» [Коваленко, 1975, с. 19], созвучные настроениям Н.Г. Чернышевского в период создания его главного произведения: «Cloudy fears and shapes forlorn / Fly like shadows at the morn, – / O'er the earth there comes a bloom; / Sunny light for sullen gloom, / Warm perfume for vapor cold – / I smell the rose above



the mould!» [A.L.Burt Company. 2005, p. 709] [...темный страх и грозные образы разлетаются, как тени при появлении утра. Земля расцветает, и тяжелая мгла сменяется солнечным светом, холодный туман – теплым ароматом. Запах розы мне слышнее запаха могилы!] (прозаический перевод М.Л. Михайлова; [Современник, 1861, с. 387]).

По мнению Г.Ф. Коган, подготовившей реальный комментарий к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866) и его рукописным редакциям для наиболее авторитетного 30-томного «Полного собрания сочинений» писателя, одним из источников для сна Раскольникова в этом произведении могла стать, наряду с повестью В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» («Le Dernier jour d'un condamne», 1829), и поэма Томаса Гуда «Сон Юджина Эррема, убийцы» («The Dream of Eugene Aram, the Murderer», 1829) в переводе В.Д. Костомарова [Русский вестник. 1862, с. 826–833], в которой «рисуеться сон убийцы и непреодолимая сила, влекущая его к месту совершенного им преступления» [Достоевский, 1973, с. 383]. Также известно, что в библиотеке Ф.М. Достоевского имелся сборник стихотворений В.П. Буренина «Былое» (1880), включавший, в числе прочего, ряд переводов из Томаса Гуда, среди которых и перевод «Сна Юджина Эррема, убийцы» [Библиотека Достоевского, 2005, с. 29–30].

М.П. Забелло в романе «Подсечное хозяйство, или Земство строит железную дорогу» (1881) высказывает сомнения в подлинной близости произведений Гуда реальному пониманию жизни как швеями, так и барышнями и барынями: «...вы смотрите на себя как на необходимых и вполне законных спутников прогресса и цивилизации общества и, когда слепите ваши глаза над шитьем из самых пестрых и самых убийственных для глаз материй нарядных платьев для барышень и барынь, вы не поете «Песню о рубашке» Томаса Гуда, как не поют барышни и барыни, щеголяющие в изготовленных вами нарядах, «Сон леди» того же Томаса Гуда!» [Забелло, 1881, с. 177].

А.К. Шеллер-Михайлов в романе «Дети улицы» (1905) включает в речь одного из своих героев – Холтурина – упоминание о швее из «Песни о рубашке» Томаса Гуда и нетерпимо тяжелом социальном положении работниц: «Я не знаю ничего ужаснее положения этих девочек, трубящих над шитьем свою молодость, красоту, здоровье. Помнишь Томаса Гуда: “Шей, шей, шей!”» [Шеллер-Михайлов, 1905, с. 451]. Тан <В.Г. Богораз> упоминает о Гуде и его «Песне о рубашке» в «повести из жизни города Пропадинска»

«Развязка» (1905): «Девушка за швейной машиной, представляющая олицетворение и символ женского труда в современном обществе, казалась ему достойной высшей справедливости, и “Песня о рубашке” Гуда зажигала его душу такой же страстью, как “Марсельеза рабочих”, “Sztandart czervony” или первомайский гимн» [Тан, 1905, с. 61]. К.Д. Бальмонт в цикле «Малые зерна. Мысли и ощущения» (1907) процитировал замечание Э. По о творчестве Гуда, после чего высказал собственное суждение о современной ему русской и западноевропейской поэзии: «Эдгар По сказал о стихах Томаса Гуда: “Его стихи не очень хромы, но они не имеют способности бегать”. Гении создают формулы на много времен и местностей. Мелодический создатель “Аннабель-Ли” и “Колокольчиков”, наверно, повторил бы свои слова, читая современных русских поэтов. Европейских он вовсе не стал бы читать» [Мысли и ощущения, 1907, с. 49].

Имя Томаса Гуда появлялось в русской печати и на страницах переводной прозы. Так, в приложении к №11 «Современника» за 1864 г. были напечатаны без указания имени переводчика «Сатирические очерки» («Roundabout Papers», 1860 – 1863) У.Теккеря, среди которых (на с. 138 – 149) был XIV очерк «По поводу каламбура, который я слышал однажды от покойного Томаса Гуда», в котором, в частности, утверждалось, что вершиной творчества английского поэта, «его Корунной, его Абрагемскими высотами» было стихотворение «Мост вздохов», написанное в конце жизни: «...большой, слабый, израненный, он <Томас Гуд> пал в пылу битвы, окруженный славую знаменитой победы». Наконец, в финале очерка звучало неожиданное признание Теккеря, передававшее уважение к Гуду как к личности, сочетавшееся с несколько прохладным отношением к его поэтическому наследию: «... жизнь Гуда мне нравится больше его книг».

Перевод книги Самуэля Смайльса «Характер», выполненный С. Майковой и опубликованный в Санкт-Петербурге в 1872 г., содержал подробный рассказ о семейной жизни Томаса Гуда, завершившийся интересным выводом относительно роли жены в его судьбе и творчестве:

«Мистрис Гуд была не только утешительницею своего мужа, но и помогала ему в его специальных занятиях. Он питал такое глубокое доверие к ее здравым суждениям, что читал и перечитывал ей все, что писал, и даже в исправлении своих сочинений нередко

руководствовался ее советами. Многие из его статей вначале были посвящены ей; ее хорошая память часто доставляла ему нужные намеки в цитаты. Таким образом, мистрис Гуд навсегда приобрела себе право занять одно из первых мест наряду с благородными женами – помощницами талантливых писателей» [Смайльс, 1872, с. 442].

В романе Вальтера Безанта «Лондонские пролетарии», публиковавшемся в «Вестнике Европы» в 1886 г. в переводе А.Н. Энгельгардт (за подписью А.Э.), в контексте рассуждений о социальной несправедливости, жизненных трудностях девушек, занятых тяжелым физическим трудом, дана высокая оценка «Песни о рубашке» как произведения, непосредственно взятого из действительности:

«Предположим, что девушка узнает и поймет так или иначе о несправедливости, какой подвергаются лондонские рабочие женщины, о том, какие они переносят страдания, – такие страдания, понять которые можно только, видя их изо дня в день; и предположим, что она великодушная и умная девушка, и добрая... подумай, как много такая девушка может сделать добра! Милая Берта, подумай о тех вещах, которые ты сама читала и плакала над ними, хотя никогда их хорошенько не понимала... Я говорю о страданиях рабочих девушек. Мы не можем поверить, что “Песня о рубашке” взята из действительности, а не страшная только фантазия. Сорок слишком лет прошло с тех пор, как Гуд написал ее, а я уверена, что она и теперь могла бы быть написана и ежедневно спета» [Вестник Европы №10, 1886, с. 642].

Роман немецкого писателя-натуралиста Макса Крецера «Загубленные», впервые опубликованный в России в 1906 г. в переводе В.А. Кошевич, содержал эпизод (ч. I, гл. VII), связанный с чтением и обсуждением «Песни о рубашке» Томаса Гуда в переводе В.Д. Костомарова, текст которой был приведен в романе полностью:

«Оскар сел на табуретку, маленькая Маша – на скамеечку, Магда прислонилась к выкрашенной в голубой цвет стене, и глаза всех устремились на мальчика, который стал громко читать:

– Песня о рубашке. (С английского). Томаса Гуда. Усталые пальцы болят, затекли, / Смежаются веки дремотой, – / А женщина в рубище жалком сидит, – / Сидит за тяжелой работой. / Шей, шей, шей! <...>.

В рецензии на опубликованный под именем Джонни Ледлау

(псевдоним *Эллен Вуд*) в 143-м выпуске серии «Книжка за книжкой» рассказ «Малолеток», помещенной в №6 «Вестника воспитания» за 1907 г., отмечалось, что «в маленьком рассказе <...> автор набрасывает несколько картинок из личных наблюдений над жизнью сельского пролетариата, особенно детей, с ранних лет принужденных исполнять тяжелые работы в качестве подручных на фермах арендаторов в поместьях английских лордов» [Вестник воспитания №6, 1907, с. 85]. Рассказ, написанный «правдиво и с чувством», но не отличающийся художественными достоинствами, сопровождался в издании «Книжки за книжкой» «недурно составленной» пояснительной заметкой «о положении труда в современном общественном строе с приложением перевода стихотворений Елизаветы Броунинг “Плач детей” и Томаса Гуда “Песня о рубашке”» [231, на что также обращал внимание анонимный рецензент. «Песня о рубашке» была дана в русском издании «Малолетка» в переводе М.Л. Михайлова и предварена следующим комментарием, соотносящим описание с реальными событиями: «Годов сорок тому назад английские газеты очень волновались, когда добросовестный врач расследовал причину смерти молодой швеи, и громко заявил, что она умерла “единственно от непосильной работы” – “заработалась насмерть”. Вот знаменитое стихотворение английского поэта Томаса Гуда – “Песнь о рубашке”. В нем Гуд дает глубоко-прочувствованную картину жизни такой швеи».

Произведения Томаса Гуда постепенно стали предметом публичного чтения, зазвучали с русской сцены. П.И. Вейнберг внес «Песню о рубашке» в переводе В.Д. Костомарова в хрестоматию «Практика сценического искусства», опубликованную в 1888 г. В очерке известного русского драматурга В.А. Крылова «Таврическая школа. Почин общественной самодеятельности 1860-х годов» было рассказано о публичном чтении «Песни о рубашке», предпринятом артисткой Александровой 2-й, чей ухоженный, роскошный облик контрастировал с текстом избранного произведения:

«В числе чтецов была тоже молоденькая, только что вышедшая из театральной школы актриса русского театра, Александрова 2-я. Я принимал участие в ее театральной судьбе и выбрал для ее чтения очень пришедшиеся тогда по вкусу публике стихи Томаса Гуда «Песнь о рубашке». Правду сказать, было немного странно сопоставление

чтицы с чтением. Красивая восемнадцатилетняя брюнетка, в белом бальном платье, с открытыми плечами, с красной розой на груди, в длинных белых перчатках, расчесанная у лучшего куафера, читала о нищете несчастной работницы швеи, которая должна ночи напролет шить рубашки, в сыром мрачном подвале, где даже «стены плачут». Артистка с горем повторяла: «шей! шей!» – хотя, может быть, в жизнь свою никогда пуговицы себе сама не пришила. Такие контрасты не бросались в глаза» [Крылов, 1908, с. 147].

П.И. Чайковский в очерке «Четвертая неделя концертного сезона», впервые опубликованном в 1875 г. в «Русском вестнике», а впоследствии вошедшем в сборник «Музыкальных фельетонов и заметок (1868 – 1876 гг.)» [Библиотека для чтения №4, 1864, с. 270–276], рассказывая о литературно-музыкальном вечере «в пользу недостаточных студентов», состоявшемся в Большом театре, охарактеризовал обстоятельства чтения тогда еще восходящей звездой сцены актрисой М.Н. Ермоловой стихотворения Томаса Гуда «The Lady's Dream» («Сон леди»), оценив сам факт выбора социально ориентированного произведения как «дешевое либеральничанье» со вкусами «мало развитого общества», выглядевшее тем более карикатурно, что слова «гражданской скорби» звучали из уст «роскошно и с большим вкусом» одетой актрисы перед не менее роскошной публикой:

«Г-жа Ермолова, конечно очень талантлива и конечно очень симпатична. Следует радоваться, что наша публика так единодушно выражает ей свою благосклонность, и я был один из тех, которые от всей души рукоплескали ее появлению. Но зачем же эта восходящая звезда Малого театра прибегает к искусственным средствам, чтобы добиться популярности; зачем она потакает дешевому либеральничанью мало развитого большинства, выбирая для публичной декламации пьесы столь не художественные, столь преисполненные фальши и лжи, пропитанные столь пошлой моралью и столь сентиментально-кислым пафосом – как те, которые она прочла на разбираемом мной концерте. В первой прочитанной г-жой Ермоловой пьесе в лице вскочившей со сна леди, Томас Гуд громит дам хорошо одевающихся, жестоко нападает на всякие украшения дамского туалета и мотивирует свое негодование на кокетливость прекрасного пола тем, что все, будто бы, надеваемое, прищипливаемое и прикалываемое дамами получается ценою непосильной работы,

всяких физических страданий и преждевременной смерти изможденных, исхудалых, голодных, чахоточных тружениц. Все это изложено очень красиво, очень чувствительно, очень колко, — но, предположив даже, что гражданская скорбь Томаса Гуда основательна и сочувствие к этой скорби в г-же Ермоловой очень искренно, — спрашиваю, уместно ли и последовательно ли было со стороны этой роскошно и с большим вкусом разодетой молодой артистки, пред лицом множества столь же хорошо одетых дам изливать свое горячее негодование на шелк, бархат, парюры, кольца, браслеты и шиньоны?» [Библиотека для чтения №4, 1864, с. 274].

Далее П.И. Чайковский объяснял выбор М.Н. Ермоловой тем очевидным для него обстоятельством, что «ничто так не вызывает рукоплесканий в массах публики, как тирады, проникнутые хотя бы ложною гражданской скорбью»; подобный «тонкий расчет» был чужд композитору, который вместе с тем признавал, что желаемый актрисой результат – восторг публики – был достигнут [Библиотека для чтения №4, 1864, с. 274].

Впрочем, далеко не все деятели русской культуры отнеслись к Гуду и его творчеству так же, как П.И. Чайковский. Известно, что «Песня о рубашке» в 1860-е гг. привлекла внимание композитора В.Н. Пасхалова, только начинавшего свой творческий путь и являвшегося вольнослушателем Парижской консерватории. Об условиях, в которых В.Н. Пасхаловым создавалась русская музыка на слова Томаса Гуда, писал К.И. Храневич: «В Париже Пасхалову пришлось терпеть самую крайнюю нужду: он жил чуть не на чердаке, занимал угол в семье какого-то захудалого портного и голодал по несколько дней до потери сознания. В одну из таких голодовок Пасхалов написал музыку на слова Томаса Гуда «Песня о рубашке» – по отзывам, лучшее из произведений этого композитора (осталось ненапечатанным)» [Русский биографический словарь, Т. 13, 1902, с. 365]. Более подробно эта же история изложена А.И. Рубцом в изданном в 1886 г. «Биографическом лексиконе русских композиторов и музыкальных деятелей», причем содержащаяся в его тексте отсылка к антологии Н.В. Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах» позволяет предположить, что на музыку был положен напечатанный там перевод М.Л. Михайлова:

«Однако, как ни успешно занимался В.Н. музыкой, ему нужно было пропитать себя; желудок заявлял свои права, – а есть было нечего. Он голодал нередко по шесть дней, до тех пор, пока кто-нибудь из друзей не накормит его. И вот, именно в пору одной из таких голодовок, В.Н. написал музыку на слова столь известного произведения Томаса Гуда “Песня о рубашке” (“Английские поэты”, издание Гербея, стр. 367). Этой песней Пасхалов всегда вдохновлялся; он плакал горькими слезами, когда читал ее... Люди, слышавшие сочиненную им на эту песню музыку, говорят, что это лучшее, что мог создать его могучий талант. Мысль написать музыку на песню Т. Гуда у В.Н. возродилась при следующих обстоятельствах. Мы уже сказали о том, что в Париже он нередко по несколько дней голодал. За это время он настолько ослаб физически, что еле переходил из одного угла своей комнаты в другой. Это была собственно и не комната, а что-то вроде чердака, в шестом этаже дома. Раз вознамерился он спуститься с лестницы, ведущей из его комнаты на улицу. Несколько не доходя до дверей, он скатился с лестницы и грохнулся о дверь квартиры, в которой жила швея. Эта бедная труженица его приютила, накормила и помогла ему своими последними 30-ю франками, на которые Пасхалов потом прожил «безбедно» целый месяц. Этим эпизодом объяснял сам покойный происхождение музыки на “Песню о рубашке”. Этим творением В.Н. Пасхалов всегда сам восхищался; им он жил, им увлекался, называя его “своею лебединою песней”, о которой он так отзывался: «На памятнике незабвенного поэта Т. Гуда только и значится: *Он спел песню о рубашке*. Я был бы счастлив, если бы я знал, что на моем памятнике будет написано: *Он сочинил музыку на “Песню о рубашке”*». Очень жаль, если покойный не оставил нам своего чудного произведения; не знаем, было ли оно у него в рукописи; знаем только то, что он часто играл его, и играл всегда на память, играл всегда одинаково и был только недоволен одним местом: это переходом, начиная со слов: “о, только бы час лишь один» [Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей, 1886, с. 70].

Под влиянием «Песни о рубашке» Томаса Гуда М.П. Мусоргский создал пьесу для фортепиано «Швея» (1871), воссоздавшую образ работницы – грациозного, милого, но бедного, задумчивого и элегического существа, теснимого нуждой.

Воздействием другого стихотворения Гуда «Мост вздохов» можно отчасти объяснить появление картины В.Г. Перова «Утопленница» (1867), представившей страшную сцену: раннее утро, сырой туман, берег речки, и на земле – бедное вздутое тело молодой женщины, вынутой из воды. Кроме того, в рассказе «Под крестом» (1881) из цикла «Рассказов художника» В.Г. Перов создал сентиментально-элегический образ главной героини Веры Николаевны Добролюбовой, для которой Томас Гуд как автор «Песни о рубашке» оставался, наряду с Виктором Гюго, пожизненным кумиром.

Как видим, традиции творчества Томаса Гуда в русской литературе и культуре второй половины XIX – начала XX в. достаточно многочисленны и при этом весьма тенденциозны. Обращение к произведениям Гуда являлось своеобразным «маркером» социальной позиции русских писателей и деятелей культуры этого времени, причем их внимание привлекало не творчество английского автора в целом, а отдельные его стихотворения социальной направленности, прежде всего – «Песня о рубашке», в меньшей степени – «Мост вздохов», «Сон леди», «Песня работника», оказавшиеся созвучными общественным настроениям эпохи.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Андрусон Л.И.** Швея / Л.И. Андрусон // Песни труда: [Сб. стихотворений]. – 2-е изд., доп. – Ростов-н/Д.: Донская речь, 1905. – С. 37–39.

**Бальмонт, К.Д.** Малые зерна: Мысли и ощущения / К.Д. Бальмонт // Весы. – 1907. – №3. – С. 47–56.

**Безант, В.** Лондонские пролетарии: Роман. Кн. первая. Гл. VI – X. Кн. вторая. Гл. I – VII / Перевод с англ. А.Э. <А.Н.Энгельгардт> / В. Безант // Вестник Европы. – 1886. – №10. – С. 620 – 686.

**Библиотека Ф.М. Достоевского:** Опыт реконструкции. Научное описание. – СПб.: Наука, 2005. – 338 с.

**Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей** / Сост. А.И. Рубец. – СПб.: изд. музыкального магазина А. Битнера, 1886. – 120 с.



**Буренин, В.П.** Былое: Стихотворения / В.П. Буренин. – СПб.: изд. кн. магазина «Нового времени», 1880. – 336, IV с.

**[Данченко, Н. (?)].** Швея / Н. Данченко // Песни труда: [Сб. стихотворений]. – 2-е изд., доп. – Ростов-н/Д.: Донская речь, 1905. – С. 20 – 21.

**Доброхотов, А.П.** Песни воли и тоски. 1900 – 1912 гг. (За 12 лет) / А.П. Доброхотов. – М.: печатня А.И. Снегиревой, 1913. – [8], 336 с.

**Дрожжин, С.Д.** Стихотворения. 1866 – 1888 гг. С портретом и записками автора о своей жизни и поэзии / С.Д. Дрожжин. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: типолитография Т-ва И.Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1907. – [6], 533 с.

**Дрожжин, С.Д.** Избранное / С.Д. Дрожжин. – М.: Гослитиздат, 1948. – 228 с.

**Дымшиц, А.Л.** Примечания / А.Л. Дымшиц // Суриков И.З. Собрание стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1951. – С. 291–330.

**Забелло, М.П.** Подсечное хозяйство, или Земство строит железную дорогу: Роман. Часть третья. Гл. VI и VII. Часть четвертая. Гл. I / М.П. Забелло // Русская мысль. – 1881. – №8. – С. 130–201.

**Земский, Я.Д.** Швея (В параллель Томасу Гуду) / Я.Д. Земский // Россия. – 1884. – №4 (22 янв.). – С. 8.

**Илецкий, М.** <Михайлов М.Л.>. Стансы («Жизнь, прощай! Мутится ум...») / М. Илецкий // Современник. – 1862. – №4. – С. 708.

**Коваленко, Н.П.** Поэзия Томаса Гуда: Автореферат дис. ... канд. филол. н. / Н.П. Коваленко. – Горький, 1975. – 22 с.

**Коган, Г.Ф.** <Реальный комментарий к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»> / Г.Ф. Коган // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 7. – С. 363–412.

**Костомаров, В.Д.** Сон Евгения Арама (Томаса Гуда) / В.Д. Костомаров // Русский вестник. – 1862. – Т. 39. – №5/6. – С. 826–833.

**Костомаров, В.Д.** Песня работника / В.Д. Костомаров // Избранные поэты Англии и Америки. №1. Г.В. Лонгфелло, Елизавета Баррет Броунинг, Томас Гуд. – СПб.: тип. Э.Метцига, 1864. – С. 40–45.

**Костомаров, В.Д.** Примечания / В.Д. Костомаров // Избранные поэты Англии и Америки. №1. Г.В. Лонгфелло, Елизавета

Баррет Броунинг, Томас Гуд. – СПб.: тип. Э. Метцига, 1864. – С. 75–87.

**Крецер, М.** Загубленные: Роман в 2 ч. Ч. 1. Гл. V – VII / Перевод с нем. В.А.Кошевич / М. Крецер // Русская мысль. – 1906. – Т. XXVII. – №2. – С. 83–163.

**Крылов, В.А.** Таврическая школа. Почин общественной самодеятельности 1860-х годов: [Очерк] / В.А. Крылов // Крылов В.А. Прозаические сочинения: В 2 т. – СПб.: тип. И.В.Леонтьева, 1908. – Т. 2. – С. 115–152.

**Куриленков, В.И.** С.Д. Дрожжин / В.И. Куриленко // Дрожжин С.Д. Избранное. – М.: Гослитиздат, 1948. – С. 3 – 18.

**Михайлов, М.Л.** Юмор и поэзия в Англии. Томас Гуд / М.Л. Михайлов // Современник. –1861. – Т. 85. – №1. – С. 283 – 318; Т. 88. – №8. – С. 357–390.

**Никольская, Л.И.** «Песня о рубашке» Томаса Гуда в русских переводах / Л.И. Никольская // Ученые записки / Смоленский гос. пед. ин-т им. Карла Маркса, Новозыбковский гос. пед. ин-т. – Смоленск, 1970. – Вып. XXV. – С. 27–32.

**Перепелица, В.И.** Поэзия Томаса Гуда в России / В.И. Перепелица // Студенческие научные работы: Сб. статей. – Алма-Ата: Изд-во Казахского гос. ун-та им. С.М.Кирова, 1970. – Вып. 1. – С. 48–52.

**Пленные англичане в России.** Рассказ старшего лейтенанта королевского парового фрегата «Тигр» Альфреда Ройера // Современник. – 1855. – Т. 52. – №8. – С. 197–232.

[Рец.:] **Калека. Быль. Мэсон-Форестье.** Изд. редакции «Книжка за книжкой». Малолеток. Рассказ Ледлау. Изд. той же ред. // Вестник воспитания. – 1907. – №6. – Критика и библиография. – С. 83–86.

**Смайльс, С.** Характер / Перевод с англ. С. Майковой / С. Смалъс. – СПб.: изд. Я.М.Шульгина, 1872. – 490 с.

**Соловьев-Несмелов, Н.А.** <Хронологический перечень стихотворений И.З.Сурикова> / Н.А. Соловьев-Несмелов // Суриков И.З. Стихотворения. Полное собрание с портр. автора, грав. в Лейпциге, факс., фотографич. снимком памятника с могилы покойного поэта и биографическим очерком жизни его. – 4-е изд. – М.: тип. К.Т. Солдатенкова, 1884. – С. 389–394.

**Сологуб, Ф.** Швея («Истомила мечта...») / Ф. Сологуб // Сологуб Ф.К. Стихи. Книга первая. – СПб.: тип. Морского министерства в Главном адмиралтействе, 1896. – С. XXXIX.

**Суриков, И.З.** Швейка / И.З. Суриков // Песни труда: [Сб. стихотворений]. – 2-е изд., доп. – Ростов-н/Д.: Донская речь, 1905. – С. 32.

**Тан <Богораз В.Г.>**. Развязка: Повесть из жизни города Пропадинска / В.Г. Тан-Богораз // Мир Божий. – 1905. – №10. – С. 35–62.

**-цкой В.Д. [Костомаров В.Д.]**. Трилистник Томаса Гуда. I. Песня о рубашке. II. Песня работника. III. Часы рабочего дома // Библиотека для чтения. – 1864. – №4. – С. 1–10.

**Шеллер-Михайлов, А.К.** Дети улицы: Роман / А.К. Шеллер-Михайлов // Шеллер-Михайлов А.К. Полное собрание сочинений: В 16 т. – СПб.: изд. А.Ф.Маркса, 1905. – Т. 14. – С. 353–502.

**Шиллер, Ф.П.** Очерки по истории чартистской поэзии / Ф.П. Шиллер. – М.;Л.: ГИХЛ, 1933. – 172 с.

**Щепкина-Куперник, Т.Л.** Облака: Сборник стихов / Т.Л. Щепкина-Куперник. – М.: Т-во скоропечатни А.А.Левенсон, 1912. – 295, V с.

**Щепкина-Куперник, Т.Л.** Отзвуки войны: Стихотворения / Т.Л. Щепкина-Куперник. – М.: изд. Т-ва И.Д.Сытина, 1915. – 96 с.

**The Masterpieces and the History of Literature:** In 10 vol. – New-York-Chicago: E.R. du Mont, 1903. – Vol. IX. – 342 p.

**The Poetical Works of Thomas Hood.** – Boston: Crosby, Nichols, Lee & Company, 1861. – 480 p.

**The Poetical Works of Thomas Hood.** – New-York: A.L.Burt Company, 2005. – 1422 p.

## АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

Е.Н. Строганова<sup>1</sup>

*Тверской государственный университет*

### Е.В. НОВОСИЛЬЦЕВА КАК ИСТОРИК ВОЙНЫ 1812 ГОДА

Статья посвящена собирательской деятельности Е.В. Новосильцевой, в 1850–1880-х гг. составившей свод устных рассказов выходцев из простонародной среды о войне 1812 года. Рассмотрены основные темы и мотивы воспоминаний, специфика отношения информантов к событиям и эмоциональный тон рассказов.

**Ключевые слова:** устные рассказы, этнография войны, повседневная жизнь, «скрытая теплота патриотизма», отношения с французами.

**E.N. Stroganova**

*Tver State University*

### E.V. NOVOSILTSEVA AS A HISTORIAN OF THE PATRIOTIC WAR OF 1812

The paper dwells on the collector's work by Ekaterina Vladimirovna Novosiltseva (T. Tolycheva), who compiled a set of oral short stories told by the common folk (1850–1880). Special consideration is paid to the main memorial themes and motives, characteristic of informants' attitude towards the events and the emotional content of the short stories.

**Key words:** oral short stories, war ethnography, everyday life, 'concealed affection of the patriotism', relations with the French.

В обширном списке мемуаров об Отечественной войне весьма невелик корпус воспоминаний выходцев из непривилегированных сословий, чей образовательный уровень и условия жизни были далеки

---

<sup>1</sup> Евгения Нахимовна Строганова, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета

от письменной культуры. То малое, чем мы сегодня располагаем, сохранилось благодаря усилиям людей, понимавших необходимость многостороннего подхода к мемориализации событий и ценность субъективного взгляда каждого очевидца. Одной из пионерок в этой области была писательница Екатерина Владимировна Новосильцева (1820–1885, псевдонимы *Т. Толычева* или *Т. Толычова, Т. Н.*)<sup>1</sup>, которая в 1860-х годах начала записывать рассказы выходцев из простонародной среды о прошедших войнах. Крымская война обострила в русском обществе чувство истории и стимулировала интерес к сохранению памяти о событиях военного времени<sup>2</sup>. Новосильцева записывала рассказы свидетелей обороны Севастополя, но приоритет отдавала воспоминаниям о 1812 годе, понимая, что со временем информантов становится все меньше. Основываясь на устных рассказах монахинь, богадельников, священнослужителей и их жен, крестьян, мещан, купцов, она создала уникальный свод воспоминаний (более сорока), к которым до сих пор обращаются историки войны 1812 года.

Новосильцева выросла в атмосфере родовых преданий, и ее деятельность по собиранию рассказов о событиях прошлого не была случайной. Отец писательницы Владимир Григорьевич Новосильцев, офицер 16-го Иркутского гусарского полка, принимал участие в войне с Наполеоном и вел походные записки. В одном из своих сочинений она приводит фрагмент из этих записок, касающийся отступления русских войск через Смоленск: «Стенания разоренных жителей, лишенных крова, и вопли невинных раздирают сердце каждого солдата. Бедная женщина – мать трех детей, из коих двое были еще так малы, что не могли ходить, будучи принуждена спастись бегством и не имея сил нести обоих, убила своими руками одного из них и, взяв на плечи другого, оставила город. Вот картины, которые мы видели во время нашего отступления» [Толычева 1880, с. 204]. Вполне закономерно, что война 1812 года, запечатленная в семейных

---

<sup>1</sup> О литературно-общественной деятельности Е.В. Новосильцевой [Острейковская 2006, с. 63–71; Острейковская 2011, с. 144–159; Острейковская 2010, с. 259–268].

<sup>2</sup> По данным А.Г. Тартаковского в 1850–1860-е годы было опубликовано 55 мемуаров, посвященных войне 1812 года [Тартаковский 1980, с. 139].

преданиях, ощущалась Новосильцевой как живое, лично ее касавшееся явление.

Первые «мемуарные записи» (термин А.Г. Тартаковского) Новосильцевой о войне с французами были опубликованы в 1865 году в журнале «Детское чтение», с 1872 года печатались в «Московских ведомостях» и «Русском вестнике». В том же году была издана книга «Рассказы очевидцев о двенадцатом годе» [Т.Н. 1872<sup>1</sup>], куда вошли тексты из «Русского вестника»; через год под тем же названием появилась вторая книга, которую составили публикации из «Московских ведомостей», – по составу эти книги не дублируют друг друга [Толычева 1873]<sup>2</sup>. В переработанном виде мемуарные материалы писательница включила в книгу для детского и народного чтения «Рассказ старушки о двенадцатом годе» [Толычева 1878], выдержавшую огромное число переизданий<sup>3</sup>.

Среди собранных Новосильцевой рассказов об Отечественной войне выделяются две группы текстов – о московских и смоленских событиях. На момент наполеоновского нашествия информантам было от 8 до 22 лет, и возраст во многом определял восприятие событий. Те, кто был младше, признавались, что поначалу новизна происходившего оказывалась для них своего рода развлечением: «...не смыслила я еще, что Господь горе посылает, а любу мне, что такая идет суматоха на селе» [Толычева 1880, с. 217].

В сюжетном отношении рассказы вполне однотипны, например общая канва московских историй такова:

тревожное ожидание французов и попытки спрятать свое добро (обычно его зарывали в землю), иногда появляется мотив надежды, подогреваемой «ростопчинскими» афишами;

приход французов, начало пожаров; основной мотив этого периода – бытовые тяготы, бездомность, поиски пропитания;

---

<sup>1</sup> В это издание вошли все рассказы из «Русского вестника» с добавлением второго рассказа из «Детского чтения». Тексты цитируются по журнальным публикациям.

<sup>2</sup> Тексты цитируются по второму изданию [Толычева, 1912].

<sup>3</sup> Переизд.: 1886, 1891, 1892, 1894, 1896, 1897, 1899, 1903, 1905, 1911, 1912, 1916, 2011. К эпохе войны 1812 года отнесены события и в другом рассказе [Толычева, 1870], однако документальная основа представлена здесь незначительно (переизд.: 1886, 1891, 1893, 1896, 1899, 1907).

взаимоотношения с французами;  
уход неприятельской армии, взрыв в Кремле;  
мародерство русских: «...многие из наших грабили не хуже  
неприятеля» [Толычева 1912, с. 51]; постепенное водворение порядка.

Эта канва с разной степенью полноты присутствует во всех рассказах.

Обязательным структурным элементом мемуарных историй являются вопросы взаимоотношения завоевателей и коренного населения: поведение французов и их обращение с русскими и – соответственно – восприятие оккупантов и реакция на них. Все информанты вспоминают о мародерстве французов, повсеместном разграблении монастырей, церквей, частных домов: «Храмов наших они не уважали: в церкви Иоанна Богослова был у них склад, провиант у них тут лежал, а в теплом Успенском соборе больницу устроили. У нашего соседа умерла девочка, и пошли мы ее хоронить к церкви Архангела Михаила. Как засыпали мы яму над телом, я заглянул в храм и вижу: там лошади стоят. А в соборе Успенском и в которых еще церквах, что не были ограблены, совершалась постоянно служба» [Толычева, 1880, с. 215]; «В самых алтарях даже спали, а на престолах обедали <...> В нашей трапезе лежали их больные» [Толычева, 1912, с. 14]. Но вместе с тем многие мемуаристы отмечают инициированную французским командованием установку, чтобы населению не наносилось обид. В ряде рассказов присутствует фигура «добротного генерала» или чиновника (в некоторых случаях даже названы имена), который выступает в роли заступника: «...обижать они нас не обижали, и мы за ними покойно жили, потому где были начальники, солдаты шалить не смели» [Т.Н., 1872, с. 279] и др. Это в первую очередь касается женских монастырей, которые также разграблялись, но к ним была приставлена французская охрана и на ворота вешался ярлык о том, что монастырь находится под защитой. В монастырских церквях происходило богослужение, причем французские солдаты относились к этому не только с любопытством, но и с должным уважением: «Любопытно им, видно, было. Войдут, нам <монахиням> поклонятся и смотрят. Иной раз между собой пошепчутся, а стояли всегда прилично» [Толычева, 1912, с. 83].

В рассказах немало бытовых сценок, показывающих, что французы не обижали монахинь и были добры к детям: «На другой день пришли к нам французы. Мы так и обмерли, да они нас стали

успокаивать, нас – детей – приласкали, а с матерью начали толковать...» [Толычева, 1882, с. 5] и др. Н.В. Острейковская обратила внимание на интересный факт: мемуаристы дифференцировали французов «настоящих» и «ненастоящих», к которым относили немцев, поляков, итальянцев и других, называя их «беспардонным войском». Все рассказчики единодушны в том, что «настоящие» французы были «милосерды»: «настоящие-то французы очень добры», «добрые были люди» [Толычева, 1912, с. 13, 69; Толычева, 1880, с. 218] и др. Словом, настоящие французы воспринимались как «добрые ребята» [Т.Н., 1872. с. 273] (ср.: в романе Л.Н. Толстого капитан Рамбаль говорит: «Французы добрые ребята» [Толстой, 1980, с. 375]). В нескольких случаях даже возникает формула «наши французы» [Т.Н., 1872, с. 279; Толычева, 1880, с. 217; Толычева, 1912, с. 18, 87], которая также обращает к роману Толстого, где солдаты называют Пьера и князя Андрея «наш барин» и «наш князь». Объединяющим местоимением *наши* Толстой стремился артикулировать мысль о снятии сословных преград между представителями разных сословий в эпоху общих невзгод. Но условием такого единения становятся общие обстоятельства жизни, что показывают материалы Новосильцевой, когда «нашими» называют и неприятелей, с которыми устанавливаются добрососедские отношения.

Новосильцевой в мемуарных записях удалось запечатлеть эмоционально-психологическую атмосферу жизни и особенности мироощущения рядовых людей, не принимавших непосредственного участия в военных событиях. Разрушение привычных условий жизни и поспание традиционных ценностей определяли общее состояние растерянности и страха. Однако и сами мемуаристы, и герои их рассказов в основном выражают смирение и покорность судьбе, не теряя надежды, что их мукам скоро придет конец и жизнь вернется в прежнее русло. Всем рассказам свойственно религиозно-мистическое настроение: французское нашествие воспринимается как наказание Божие и отсюда упование на высшие силы, индивидуальные и коллективные молитвы и мольбы. Такие настроения отчасти переданы в романе Толстого, но в записях Новосильцевой, в силу специфики информантов – в подавляющем большинстве носителей наивного сознания, это становится одной из эмоционально-содержательных доминант.



Особого внимания заслуживает вопрос об отношении населения оккупированных территорий к завоевателям. Привычный толстовский образ «дубины народной войны» находит свое подтверждение и в рассказах, записанных Новосильцевой. Один из информантов-смолян вспоминает о том, что на первых порах французы пытались мирно жить с крестьянами, но те вооружались вилами и топорами. В этой связи упоминается легендарный Павел Иванович Энгельгардт, который предводительствовал своими крестьянами, а, попав в плен, отказался служить французам и был казнен [Толычева, 1880, с. 228]. Готовность к сопротивлению проявляют и другие персонажи рассказов: «...до нас доходили слухи, как они грабят села и как крестьяне вооружаются чем попало и убивают их без жалости» [Толычева, 1912, с. 33]. Одна из рассказчиц передает слова сторожа Девичьего (Новодевичьего) монастыря: «Где рогатина? Я на них что на медведей пойду: хоть одного положу» [Толычева, 1912, с. 8]. Приводятся и случаи убийства французов, если те имели неосторожность ходить в одиночку [Т.Н., 1872, с. 269, 272; Толычева, 1912, с. 28].

Однако сами информанты, как правило, не являются носителями открытого протеста. Им, скорее, свойственно сочувственное отношение к завоевателям, которых они склонны оправдывать необходимостью подчинения чужой воле: «Ведь не своею волею шли! <...> Люди тоже подневольные» [Толычева, 1865, с. 14] и т.п. Рассказывая о враждебности русских к французам, сами рассказчицы не испытывают озлобления, и в отзывах о французах нередко звучит сочувственная интонация: «сердечные», «горемычные», «несчастные», «бедняжки» [Толычева, 1880, с. 224, 225, 229]. Более того, в агрессивном поведении своих соотечественников мемуаристы видят отступление от христианских заповедей как нормы человеческой жизни. О мужике, убивавшем французов, на которых «жаль смотреть» было, рассказчица говорит: «...и года после того не прожил: его Господь наказал» [Толычева, 1880, с. 218, 229; Толычева, 1884, с. 3]. Уничтожение беспомощных французов расценивается не как необходимость, обусловленная ситуацией сражения, но как бытовое убийство. Не раз упоминается о сочувственном отношении населения к пленным французам: «Неприятелей не жалели, а пленных как не пожалеть! Привезут их, бывало, на телегах, и холодно им и голодно; были между ними и

больные. Все им помогали, кто чем мог <...> Иные хотели нам платить и подавали деньги, но никто их не брал»; «как вошли пленные в город, стали им выносить хлеба да квасу либо молока» [Тольчева, 1912, с. 33–34, 76] и т.п.

В записях Новосильцевой, ориентированных на сохранение прямого мемуарного слова, отсутствуют патриотический пафос и героическая риторика, но им присуща та «скрытая теплота патриотизма», о которой писал Толстой в «Войне и мире», определяя общее настроение русских людей. С этой формулой вполне корреспондирует реплика одной из рассказчиц: «...хотя французы нас и не обижали, а всё же они край разорjali» [Тольчева, 1912, с. 85].

С гендерной точки зрения материалы Новосильцевой корректны в том смысле, что в качестве информантов мужчины и женщины представлены в одинаковой степени. Но событийный ряд рассказов выявляет гендерные различия, резко обострившиеся в условиях войны, когда женщины чувствовали себя особенно беззащитными и опасались за свою безопасность. Мотив угрозы сексуального насилия присутствует почти во всех рассказах. Мемуаристки, к 1812 году вышедшие из детского возраста, говорят о том, что старались не попадаться на глаза французам. Это касается и упоминаемых в рассказах женских персонажей: девушки и молодые женщины прятались от французских солдат, женщины же старшего возраста старались оградить их от возможных неприятностей: мазали лицо сажей или объявляли больными [Тольчева, 1912, с. 84–85]. Очень редко встречаются в рассказах упоминания о фактах сексуального насилия («...баб наших очень забирают») и сцены такого рода: «Мы хотели через двор пробежать в сад, а они как нас увидели, так и бросились женщин ловить. Они, бедные, от них, и кричат, а французы за ними»; «Как увидели ее солдаты, так в один голос все гикнули и бросились к ней [Т.Н., 1872, с. 295, 287, 298]. В отличие от женщин, мужские рассказчики и упоминаемые мужские персонажи, независимо от возраста, чувствовали себя более свободно: без особых опасений передвигались по городу и по необходимости контактировали с французами.

Главный интерес для писательницы представляла не военная история, но этнография войны, частная, домашняя жизнь людей, не

принимавших непосредственного участия в войне<sup>1</sup>. Эту установку она намеренно артикулировала: «Многие историки описывали уже события 1812 года, и многие еще будут их описывать: конечно, все исторические факты, относящиеся к ним, в высшей степени интересны, но для дополнения этой великой эпохи любопытно взглянуть и на *частный быт* того времени...» [Толычова, 1865, с. 3].

Вопрос о частной жизни людей в разные исторические эпохи стал предметом внимания отечественной историографии только на рубеже XX–XXI веков, поэтому с полным основанием можно говорить о том, что как историк Новосильцева значительно опередила свое время. Вместе с тем в таком внимании к подробностям повседневной жизни мирных людей в военное время, в сфокусированности на эмоционально-нравственной стороне событий [Острейковская, 2011, с. 159] можно видеть особенность женского подхода к истории.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в записанных Новосильцевой рассказах доминирует мотив милосердия, «милости к падшим». Такой подчеркнута гуманистический характер нарратива во многом определялся фактором времени: Новосильцева записывала устные рассказы спустя более полстолетия после войны, и эта хронологическая дистанция естественным образом сглаживала остроту восприятия информантами прошлых бедствий. При этом важно также учитывать личностные особенности мемуаристов, из которых многие принадлежали к церковной среде. Вполне вероятно также, что общение с информантами происходило в ситуации диалога, о чем свидетельствует, например, такой фрагмент: «А нам почем знать, кто у нас разбойничал, французы ли, другие ли какие? У нас всё француз да француз» [Т.Н., 1872, с. 299]. Таким образом, нельзя исключать причастность к созданию нарратива самой собирательницы, которая определенным образом направляла информантов и гуманизировала общий тон рассказов.

---

<sup>1</sup> Новосильцева поставила перед собой задачу, которую определяла следующим образом: «...нам дорога малейшая подробность, относящаяся к кровавой эпохе Наполеоновского нашествия, и мы поставили себе долгом записывать все, что слышим от ее современников» [Толычева, 1884, с. 2].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Острейковская, Н.В.** Новосильцева Екатерина Владимировна / Н.В. Острейковская // Русские писательницы XIX – начала XX века: Тексты и судьбы: Учебное пособие по спецкурсу / Науч. ред. Е.Н. Строганова. – Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2006. – С. 63–71.

**Острейковская, Н.В.** Отечественная война 1812 года в мемуарных записях Е.В. Новосильцевой / Н.В. Острейковская // Вопросы литературы. – 2011. – № 6. – С. 144–159.

**Острейковская, Н.В.** Французы и русские как «приятели-враги» в произведениях Т. Толычевой / Н.В. Острейковская // Конструкты национальной идентичности в русской культуре XVIII–XIX веков. Материалы конференции / Под ред. Р. Нохейль, Ф. Карл, Э. Шоре. – М.: РГГУ, 2010. – С. 259–268.

**Т.Н.** Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / Е.В. Новосильцева // Русский вестник. – 1872. – № 11. – С. 266–304.

**Т.Н.** Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / Е.В. Новосильцева. – М.: Университетская типография, 1872. – 54 с.

**Тартаковский, А.Г.** 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения / А.Г. Тартаковский. – М.: Наука, 1980. – 312 с.

**Толстой, Л.Н.** Собрание сочинений: В 22 т. Т. 6 / Л.Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1980. – 447 с.

**Толычева Т.** Приемьш: Повесть из того времени, как французы брали Москву / Т. Толычева. – М.: Типография Бахметева, 1870. – 36 с.

**Толычева Т.** Рассказ о двенадцатом годе богадельника Набилковского заведения Павла Федоровича Герасимова / Т. Толычева. – М.: Университетская типография, 1882. – С. 1–12.

**Толычева Т.** Рассказ о двенадцатом годе Г.К. Рожновой, живущей в Покровской богадельне / Т. Толычева // Московские ведомости. – 1884. – № 37. – 6 февраля.

**Толычева Т.** Рассказ старушки о двенадцатом годе Т. Толычевой / Т. Толычева. – М.: Университетская типография, 1878. – 93 с.

**Толычева Т.** Рассказы очевидцев о двенадцатом годе, собранные Т. Толычовой / Т. Толычева. – М.: Типография В. Готье, 1873. – 173 с.

**Толычева Т.** Рассказы очевидцев о двенадцатом годе, собранные Т. Толычовой (Е.В. Новосильцовой) / Т. Толычева. – М.: Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1912. – 2-е изд. – 115 с.

**Толычева Т.** Смоленск и его предания о двенадцатом годе Т. Толычева // Русский вестник. – 1880. – № 11. – С. 199–229.

**Толычова Т.** Рассказы о двенадцатом годе Т. Толычева // Детское чтение. – 1865. – Т. 1. – С. 3–14.

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

С.М. Телегин<sup>1</sup>

*Всероссийский государственный университет кинематографии  
им. С.А. Герасимова*

### САД В АЛХИМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Статья посвящена анализу соотношения между алхимическим дискурсом и феноменом сада. В статье обозначены темы Лабиринта, Цветка, Садоводства, Двери, Ключа, Талисмана. Автор рассматривает алхимический сад как особый синкретичный феномен. Сделана попытка рассмотреть особенности «языка птиц». В статье прослеживается связь алхимической традиции с современностью.

**Ключевые слова:** Алхимия, Сад, Талисман, Язык птиц, Хортулан.

**S.M. Teleguin**

*Gerasimov Institute of Cinematography*

### GARDEN IN THE ALCHEMICAL TRADITION

The paper is devoted to the analysis of relation between the alchemical discourse and phenomenon of the garden. The article touches upon such themes as Labyrinth, Flower, Gardening, Door, Key, and Talisman. The writer treats the alchemical garden as a specific syncretic phenomenon and attempts to analyse the features of the “bird language”. The article traces the relation of alchemical tradition with modern life.

**Key words:** Alchemy, Garden, Talisman, Hortulanus, Bird Language.


---

<sup>1</sup> Сергей Маратович Телегин, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова

В алхимических текстах любой эпохи сад – весьма распространенный символ. Как это часто бывает в алхимии, символика сада многозначна. Зачастую значение этого образа зависит от непосредственного замысла автора текста и от тех задач, которые он решает в этом тексте и даже в данный конкретный момент повествования. Однако есть и общий смысловой знаменатель, позволяющий всем алхимикам использовать мотив сада в своих зашифрованных произведениях.

Так, один из наиболее авторитетных герметических Философов XVIII в. А.-Ж. Пернети отмечает, что «Сад Философов представляет собой сосуд, содержащий материю великого делания» [Пернети, 2012, с. 284]. Современный алхимик Джаммария Гонелла определяет Герметический Сад как «сосуд, содержащий Материю Делания» [Джаммария, 2011, с. 142]. Другие авторы вносят ряд важных дополнительных значений. Считается, что Герметический Сад символизирует работу алхимика. Как садовник работает на земле, выращивая цветы, так алхимик работает над материей, меняющей свои цвета. Алхимический Сад также соотносится с земным раем. Открытый Сад обозначает духовное развитие, что имело большое значение для алхимиков [Balasch, Ruiz, 2003, с. 204]. Метафорически Герметическим Садам называется собрание мудрых изречений или текстов алхимиков. Герметическая мудрость обеспечивает алхимика мистическим Светом, который предстает в его воображении в виде прекрасного и несуществующего Цветка. Это тот Цветок Цветов, который является одним из алхимических образов Философского Камня [Kamala-Jnana, 1961, с. 52]. Каждый из этих мотивов требует отдельного рассмотрения.

В герметических трактатах алхимический процесс часто передается через символ прорастающего пшеничного зерна. Однако М. Майер в трактате «Философская неделя» помещает рисунок, на котором пшеничное поле соседствует с прекрасным садом. Здесь автор указывает на параллелизм алхимического Делания, земледелия и садоводства [Klossowski de Rola, 2003, с. 167]. Цветок, выросший из зерна, оказывается даже лучшей аналогией Делания, чем пшеничное зерно, поскольку несет в себе еще и цвета разных этапов Опуса. В трактате Гуссена ван Врисвика «Красный лев» (1672) алхимическое



Делание предстает в виде Сада Мудрых. Вратами в Сад Мудрых для Избранных становится процесс растворения «нашей Субстанции». Она восходит из земли в виде кустов роз. Но здесь еще действует принцип, по которому «элементы должны быть соединены». На рисунках ван

Врисвика этот акт передается как умение правильно делать садовые прививки. Соединить ранее разделенное в одно живое существо и означает умение привить Дух избранной «дикой» материи [Klossowski de Rola, 2003, с. 244-249]. В трактате «Золотой лев» (1675) ван Врисвик показывает совершенный Сад Искусства как результат гармонии, установленной при помощи алхимической Соли [Klossowski de Rola, 2003, с. 263].

Во всех этих примерах алхимик оказывается ближе всего не к земледельцу, а к садовнику. В трактате Майера «Символы золотого стола» (1617) Сатурн предстает как садовник, поливающий землю, на которой растут цветы Солнца и Луны. «Материя Мудрых, которая сначала становится белым Сульфуром (Лунное дерево), а затем красным Сульфуром (Солнечное дерево), должна быть осторожно растворена или постепенно промочена для того, чтобы улучшить ее качество и увеличить количество. Сатурн – это садовник, обозначающий источник и качество использованной меркуриальной воды», – комментирует Клоссовски де Рола [Klossowski de Rola, 2003, с. 119]. По этой причине один из самых авторитетных алхимиков взял себе псевдоним Хортулан (Hortulanus). Это латинское слово переводится как «садовник», что и связано с отождествлением алхимиками своей работы с работой садовника [Alonso Fernandez-Chesa, 1995, с. 213]. Хортулан (известный также как Джон Гарланд), алхимик XVI в., прославился составленными им комментариями к Изумрудной Скрижали Гермеса Трисмегиста [Atienza, 2001, с. 264]. Свой трактат он начинает с заявления: «Действительно, мое имя Hortulanus, Садовник, от сада или от замка на море, укрытого покровом Иакова, я самый малый среди Философов и не достоин того, чтобы называться учеником Мудрости» [Герметический венок, 2008, с. 111]. Традиция «герметического садоводства», «выращивания цветов Мудрости в своем саду» становится ведущей линией в алхимическом символизме.




Герметический Сад указывает на саморегуляцию и самовоспроизведение алхимического процесса. На этой стадии посаженное «в почву» (*prima materia*) «семя» прорастает и возрастает само. Алхимику уже не требуется прилагать никаких усилий ни по нахождению *prima materia*, ни по выделению «семени металла», но достаточно «поливать свой сад», ухаживать за ним и спокойно наблюдать за тем, как процесс развивается самостоятельно. Этот процесс также сравнивается с внутриутробным развитием младенца.

Когда зародыш начинает свое развитие в утробе матери, алхимику остается только ждать рождения своего «цветка».

Как мы помним, Сад Философов – это сосуд, где находится материя Великого Делания, причем цвета различных фаз Опуса соотносятся с цветами в саду [Fargas, 2008, с. 112]. Бернар Тревизанский в «Зеленом сне» описывает путешествие героя (алхимика) на небесный остров. Там он заметил, что «вся Деревня усыпана только Цветами и Фруктами» и ему было «тяжело пробираться сквозь Лилии, Розы, Жасмины, Гвоздики, Туберозы и то несметное количество необычайно красивых и интересных Цветов, которые растут даже на дороге». Из этих удивительных Цветов небесные жители «изготавливали свой Хлеб» [Сокровищница, т. 1, 2014, с. 450]. Руландус обращает внимание на то, что «живой цветок есть субстанция некой вещи», причем особенно подчеркивается «летучее и живое» состояние Цветка, который, однако, можно «зафиксировать при помощи магистрального искусства» [Rulandus, 2001, с. 122]. По замечанию Пернети, «Цветы Мудрости – эликсир Мудрых, достигший белизны или красноты» [Пернети, 2012, с. 352]. Эти два цвета соответствуют двум главным этапам Опуса – *albedo* и *rubedo*.

Наиболее полно это «выращивание цветов» в Герметическом Саду описано у д'Эспанье: «В Саду этом нужно искать три сорта цветов, найти которые совершенно необходимо, чтобы успешно совершить операции. Совсем рядом с входом можно видеть весенние фиалки, орошаемые ручейками, образованными канавками, отходящими от золоченой реки, от чего фиалки окрашиваются в яркий цвет темного сапфира. Проводником вам будет служить Солнце. Не отрывайте цветки от их корней, пока не составите из них ваш камень, ибо они дают больше сока и тинктуры, когда они свежее сорваны. Потому срывайте их легко и аккуратно, что будет весьма легко




сделать, если тому не воспротивится ваша злая судьба. Когда вы сорвете один цветок, корень его вскоре даст новые цветки, такие же золоченые, как и первый. Далее вы найдете красивые лилии ярко белого цвета, и, наконец, бессмертный амарант красивого пурпурного цвета» [Пернети, 2012, с. 285]. Пернети комментирует эти действия следующим образом: «Вы не сможете отделить цветы от корней, то есть нельзя ничего извлекать из сосуда, посему вы должны срывать их умелой и быстрой рукой. Это не значит, что нужно извлекать что бы то ни было из яйца или даже открывать его. Нужно добиться смены цветов один за другим при помощи режима огня. Таким способом мы получим сначала фиалки цвета темного сапфира, затем лилии и, наконец, амарант, или пурпурный цвет, являющийся знаком совершенства золотиносной серы» [Пернети, 2012, с. 286]. Этот текст – прекрасный пример алхимической символизации. Благодаря метафорически представленному искусству цветоводства здесь передается тайна «второй операции» процесса трансмутации.

Чаще всего, однако, алхимики использовали символ белой и красной розы. Дело в том, что, как пишет М. Майер, «фиалки безоружны, и их топчут ногами, но Розы покоятся среди шипов, и их золотые волосы скрыты под зеленой накидкой. Никто не может сорвать их и освободить от шипов, разве что только Мудрец; в противном же случае будут поранены пальцы. Так, лишь самый осторожный Философ сорвет их цвет; другим же достанутся пчелиные жала и воск вместо меда» [Майер, 2004, с. 173]. Герметический Сад описывается в «Золотом трактате о Философском Камне»: «С Именем Божьим я вошел вглубь сада и обнаружил там маленький садик квадратной формы, вдоль каждой стороны которого стояли шесть прутьев. Он был увит вереском и розовыми кустами, и розы цвели пышным цветом» [Тайные фигуры, 2008, с. 58]. Для Г. Бейли, «Сад Розы – этот Сад Милости – “населен необычными растениями”», причем «Человек – это семя невообразимого цветка» [Бейли, 2010, с. 470]. Стоит заметить, как сельскохозяйственная символика превращается в садовую: из семени, уложенного в землю, вырастает не пшеница (как в большинстве алхимических трактатов), а цветок, прекрасная Роза. Мигель Серрано говорит по этому поводу: «Роза – это творение персидских, алхимических садовников. <...> Роза расцветает в точке объединения горизонтальных линий с

перпендикулярами креста. Перпендикуляр представляет собой мужское начало – небо, а горизонтальная линия – женское – землю. Роза объединяет обоих и открывает дорогу к Магической Любви, мистерии конъюнкции, тантрической Майтхуне» [Серрано, 2007, с. 265]. Здесь соединяется садовая, алхимическая, геометрическая и эротическая символика. В алхимических гримуарах розы всегда бывают двух цветов – белые и красные.

Джордж Рипли в своем «Молитвеннике» сравнивает «совершенный Красный Камень», твердый, прозрачный и цвета рубина, с Герметическим Садам: «Это приятный и благоухающий сад философов, который дарит пленительный аромат белых и красных роз, что является завершением всей работы философов...» [Сокровищница, т. 1, 2014, с. 496]. Также и Фламель, описывая рисунки из книги Авраама Еврея, упоминает розовый куст с белыми и красными цветами. «Таким образом, – комментирует Пернети, – их *белая роза* – это материя, достигшая белого цвета, а *красная роза* – их золотоносная сера» [Пернети, 2012, с. 282]. Белая роза символизирует Малое Делание, этап *albedo*. Красная роза обозначает Великое Делание, *tubedo*. Семь лепестков розы представляют семь металлов, семь планет, семь операций Делания и т.д. [Fargas, 2008, с. 171-172]. Х. Атиенса считает, что белая роза – символ Меркурия Философов (ртути), а красная роза – философского Камня [Atienza, 2001, с. 365]. Со своей стороны, А. Руб считает, что белая и красная роза могут быть также обозначением лунарной и солярной тинктуры [Roob, 2006, с. 556].


Алхимическая роза прямо связана с мифом о Венере. Майер отмечает, что «Роза посвящена Венере, поскольку она красотой превосходит все остальные цветы» [Майер, 2004, с. 173]. Однако это еще не вся причина такой связи. Путник, входящий в Герметический Сад, «у самого входа... увидит Венеру и ее возлюбленного Адониса; она окрасила Белую Розу в пурпур своей Кровью» [Майер, 2004, с. 172]. Это символично-мифологическое описание алхимического процесса. По алхимической традиции, Венера, стремясь воскресить умершего Адониса, принесла его в сад (этап заключения «мертвой» материи в атанор). При этом она поранила ноги и окрасила своей кровью белые розы в красные [Майер, 2004, с. 231, 232]. Пернети комментирует этот миф следующим образом: «Он означает не что иное, как изменение белого цвета философской материи на красный



при помощи желтого посредника, именуемого Венерой» [Пернети, 2012, с. 282]. Суть в том, что Венера – это алхимическая «наша медь», и она имеет желтый цвет. Кроме того, считалось, что между этапами *albedo* и *tubedo* есть еще переходный этап, характеризующийся желтым цветом.

Чтобы яснее увидеть алхимическое значение цветов, следует обратиться к трактату Авраама Елеазара «*Uralties chymisches Werk*». Он говорит о перегонном аппарате: «Сфера должна быть полна цветов, затем необходимо осторожно снять это и поместить туда другую и так перемешивать, пока ничего более не поднимается. Потом берите цветы из сферы, тщательно предостерегая, там также имеется немного *ликера*, который затем выливается на цветы, ибо в нем они содержат свою жизнь. Подобным образом вы можете приготовить столько цветов, сколько вам захочется» [Елеазар, 2006, с. 42-43]. О том, что будет, если «цветы» поливать ликером, говорится в трактате С. Туранжо «Ключ к Великому Деланию»: «Благодаря нашему лекарству розы могут появляться четыре раза в год и таким образом приумножать силу розового куста, у которого вырастут листья и цветы наполовину больше, чем обычно» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 55]. Этот совет относится как к обычным цветам, так и к герметическим розам. Мудрецы же «возгоняли эти цветы из их собственного *тела* от 6 до 7 раз, пока те не становились сверкающими и чистыми» [Елеазар, 2006, с. 45].

Одним из признаков удачной трансмутации становится появление «белого цветка». «Когда они получали свои белые цветы, то, соответственно, имели *ликер*, с которым действовали далее, сохраняя и собирая их. Белые цветы они очищали при помощи многократных возгонок, пока те в свою очередь не становились сияющими, как диамант» [Елеазар, 2006, с. 48]. Пятая фигура в книге Авраама Еврея изображает, как описал Фламель, «розовый куст, цветущий посреди красивого сада; поднимаясь вверх, он обвивал полый ствол старого дуба. У его подножия бил фонтан; истекающая из него белоснежная вода, прежде чем устремиться в глубины земли, проходила сквозь руки огромного числа людей, которые изрыли весь сад в поисках этой самой воды, но не видели ее, поскольку были слепы, за исключением тех немногих, кто обратил внимание на вес в руках» [Фламель, 2001, с. 42]. Белая вода, как становится понятно




далее, «является быстрым серебром, каковое представленные на картине люди не смогли ни зафиксировать, ни... лишит летучести» [Фламель, 2001, с. 45]. Речь идет об опасностях, сопровождающих этап albedo.

Однако это, как уже понятно, не финал, а только середина Делания. Белые цветы должны превратиться в красные. Для этого путем возгонки и умножения Phyton получали сначала «наш белый Цветок». Затем не кальцинированную *материю* смешивали с полученной Солью. «И так они плавляли одно с другим, и после того как первая часть испарялась, получали красно-коричневый Acures. Тогда это немного растирали и взвешивали, потом 1 часть этого Acuris растирали с 3-мя частями белых цветов в сосуде и давали этому подняться. Это повторяли до тех пор, пока белые цветы не всходили красными; полученное они называли красным Львом», – пишет Р.


Авраам Елеазар [Елеазар, 2006, с. 45]. Это и есть «наше Золото». «От красных цветов брали 4 часть, а от белых, пифонийских, 1 часть, растирали одно с другим в сосуде из Agath или Acures и клали в тигель. В нем красные цветы распространялись (расширялись) над белыми и соединялись в сильном сиянии, переплавляясь друг с другом – и так они получали в кратчайшее время свою TR» [Елеазар, 2006, с. 46] – то есть, тинктуру. Схожую алхимическую трансмутацию описывает и Майер. Он говорит, что «Розы нуждаются в тепле Солнца и Земли. Пары же обыкновенного сульфура делают красные Розы белыми, если коснутся их; напротив, Дух Витриола и *Aqua fortis* освежает их глубоким и стойким красным тоном. Сие происходит потому, что вульгарная сера является врагом Философского Сульфура, хоть и не может полностью погубить его, в то время как растворяющие воды дружелюбны и сохраняют его цвет» [Майер, 2004, с. 173]. Нет сомнения, что эпизод с перекрашиванием белых роз в красные в книге Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» является осознанно использованным описанием алхимического процесса.

Алхимический Сад – символическое место, неизведанное пространство, где алхимик бродит в поисках подсказок, необходимых для проведения Делания. Сад символизирует место, куда алхимик заходит, чтобы совершить трансмутацию [Atienza, 2001, с. 272]. Однако дверь в Герметический Сад заперта, как это изображается на Эмблеме XXVII в книге Майера «Убегающая Аталанта». Следовательно, к замку еще предстоит подобрать Ключ. Считается,



что человек, начинающий Великое Делание, должен иметь две опоры – ключ и рукоять. «С их помощью, – напоминает Майер, – можно проникнуть в Философский Сад, прочно запертый со всех сторон, и свободно войти в него, имея на это право. <...> Тот, кто хочет проникнуть в Сад, закрытый со всех сторон, без ключа, подобен вору, крадущемуся темной ночью – он не сможет ни различить того, что же растет в нем, ни насладиться его плодами. Ключ же является вещью, цена коей гроши, и его правильное название – Камень, или еще Родосский корень, без которого не может вырасти никакая ветвь, не раскроется никакая почка, не распустит свой тысячелестковый бутон Роза» [Майер, 2004, с. 172]. Мастер предупреждает также: «Многие украдкой, как воры, входили в Сад, но не обрели там ничего, кроме нищеты, тяжкого труда и потерянного времени» [Майер, 2004, с. 173]. Человек без Ключа Мудрости – это даже не алхимик, не герметический Философ, а вульгарный суфлер, как их презрительно называли истинные Мастера.

Хотя тайна Ключа сохраняется алхимиками, но Пернети все-таки дает подсказку: «Ключ (лат Clavis) – термин Герметической Науки, означающий как знание материи, необходимой для делания, так и способ ее обработки. Его применяют также для обозначения признаков правильности или неправильности осуществляемого делания. Так, первым ключом является чернота, которая должна появиться не позднее сорокового или сорок второго дня, в противном случае мастер должен понять, что действовал неправильно и операции следует повторить сначала» [Пернети, 2012, с. 143]. Запертая дверь, ведущая в Сад, действительно нуждается в Ключе. Рудольф фон Зеботтендорф замечал, что «восточные масоны называют делание Наукой Ключа», а «сами себя масоны называют *Veni el Mim* – Сыновья Ключа», причем Наука Ключа «тождественна и созданию Философского Камня, *magnum opus*, таинству розенкрейцеров и алхимиков» [Флауэрс, Лист, Зеботтендорф, 2012, с. 78, 81]. Алхимия есть Наука Ключа, потому что она дает Ключ к Двери в тайны Природы. Но и сама алхимия нуждается в познании Ключей к алхимическим криптограммам и к тексту, к «языку птиц». Из-за этого, как считает Зеботтендорф, «произвести камень под силу лишь тому, кто преуспел в Науке Ключа» [Флауэрс, Лист, Зеботтендорф, 2012, с. 90]. Это поистине «ключевая» фраза.



Символ Ключа в алхимии совпадает с символом Двери. Дверь в Сад и Ключ от нее – одно и то же. Если в начале пути алхимик сталкивается с запертой дверью [Roob, 2006, с. 285], к которой он должен подобрать Ключ, то в конце пути его ждет уже открытая дверь [Roob, 2006, с. 566]. Однако проблема заключается в том, что у путника должна быть смелость и решительность не только для того, чтобы открыть Дверь, но и для того, чтобы войти в нее. Именно с этой проблемой сталкивается герой «Золотого трактата о Философском Камне». Он подходит к двери, ведущей в Герметический Сад. Многие из тех, кто был там, посмотрели на него с неодобрением: «Смотрите, он собирается войти в сад, а мы, которые и так долго служим на благо сада, никак не осмелились в него войти. Но ничего, мы от души посмеемся над ним и над его самоуверенностью» [Тайные фигуры, 2008, с. 58]. Однако герой смело заходит в Сад через Дверь, поскольку оказывается в числе избранных самим Садам. Сад этот он знал лучше, чем другие, хотя и не был там никогда. Дверь же он смог открыть, отперев замок отмычкой: «Я достал отмычку, приготовленную для такого случая, открыл дверь и вошел. Попав внутрь, я обнаружил еще запертые двери, но я открыл их все без особого труда» [Тайные фигуры, 2008, с. 58]. Запертые двери говорят о тайне. Этот таинственный Сад на самом деле является Садам Тайн, проникнуть в которые может Хозяин Ключа или, по крайней мере, владелец отмычки.

Не случайным представляется мотив Двери (запертой или отворенной), в которую герой опасается входить, появляющийся и в алхимическом тексте, и в романе Ф. Кафки «Процесс». Это однотипные и генетически родственные образы. Герметическая Дверь при помощи Ключа открывает переход в иную, противоположную реальность, где и растет несуществующий Цветок Цветов. Это выход по ту сторону существования, в сверхсуществование и в сверхреальность. Это Дверь в Герметический Сад, где реальность переворачивается: черные вороны порождают белых голубок, водой обжигают, а огнем отмывают, земля превращается в небо, а небо – в драгоценную, измененную землю, и «мертвый сын» превращается в «живого царя» [Джаммария, 2011, с. 53-54]. Страж врат противостоит Путнику, так как статичное и охранительное противоположно динамичному и проникающему. Чтобы войти через Дверь, необходимо


сразиться со Стражем и победить его. Эта битва предстает как инициационное испытание.

Иногда в образе Стража Сада появляется Дракон. Майер предупреждает, что у самого входа в Герметический Сад алхимик «увидит Дракона, подобного тому, что сторожит сад Гесперид, – здесь же он охраняет Розы» [Майер, 2004, с. 172]. Герметические Философы часто используют в своих трактатах образ Дракона. По словам Пернети, «Дракон – сторож сада Гесперид – изображает землю, эту бесформенную и неудобоваримую массу, скрывающую в своем лоне семя золота, которое должно быть оплодотворено операциями Алхимии, символизируемыми садом Гесперид. Этот Дракон, столь часто изображаемый на символических фигурах Спагирической Философии, может умереть только вместе со своим братом и сестрой, то есть если он будет смешан в философском сосуде со своим братом серой и врожденной изначальной влагой или ртутиальной водой – сестрой его. Она придает ему летучести, сублимирует, заставляет изменить природу и подвергает гниению, а затем образует с ним единое тело. Когда он перестает существовать в виде земли или дракона, тогда врата сада Гесперид раскрываются, и там можно без страха собирать золотые яблоки, как это объясняется в книгах истинных Спагирических Философов» [Пернети, 2012, с. 102].

Руландус в своем Словаре поясняет, что Дракон – это «меркурий, а также черный ворон или черная поверхность. <...> Он умирает, когда теряет свою душу (т.е. земля умирает), и воскресает, когда та возвращается» [Rulandus, 2001, с. 106]. Эти качества указывают на истинную природу Дракона. Он и есть *prima materia*. В этом случае битва Путника со Стражем-Драконом и есть тайна «первой операции» – приготовление Философского Меркурия, о чем многие алхимики умалчивают. В психологии же битва алхимика с Драконом указывает на схватку между Эго и хаосом бессознательного. Путник убивает Дракона, чтобы установить порядок в бессознательном, вывести его содержимое в свет сознания (Сад). Если Дракон – это *prima materia*, то он должен умереть, чтобы родился Камень. Если Дракон – бессознательное, то он должен умереть, чтобы явилась Самость (Роза).

Поскольку вхождение в Герметический Сад совпадает с обнаружением Самости, то внутри этого сакрального пространства





алхимика ждуг новые удивительные и совершенные образы. Христиан Розенкрейц описывает чудесный Сад, куда его привели: «Сей сад ничем особо не был украшен, одно лишь мне приглянулось – что деревья были высажены красивым порядком. Еще был там драгоценный фонтан, кругом украшенный разными статуями, надписаниями и диковинными знаками» [Андрез, 2003, с. 52]. Перед читателем возникает не просто упорядоченное, но именно магическое пространство, имеющее силу талисмана. Талисманная магия опирается на преобразованные космические силы. Используя космические принципы, она позволяет управлять космическими энергиями. Для этого необходимо было превратить в магический талисман сам космос, упорядочить его, введя в него принцип ритма, гармонии, сакральности и магической формы. Талисманый образ, созданный на земле, притягивал к себе сакральные силы и космические энергии. Основанный на принципах гармонии, он принимал форму художественного произведения – музыкального, архитектурного, литературного и т.д. В числе прочего, упорядоченный особым образом сад мог исполнять роль такого талисмана. Для этого он должен быть создан, исходя из герметических принципов. Главным среди них был герметический принцип аналогии – соответствия макрокосма и микрокосма.

Известно, что ландшафт влияет на формирование индивидуальной и коллективной души человека. Ландшафт, упорядоченный по герметическим законам, алхимически воздействует на душу человека. Истинный знаток герметизма станет строить города, храмы, располагать статуи и разбивать сады так, чтобы сакральная трансформирующая энергия смогла концентрироваться в них и действовать через них. Герметические принципы, применяемые при планировании садов и парков, наделяли их сакральной энергией. Благодаря этому сад становился самостоятельным и самоценным магическим талисманом. Разбитый на четыре части сад представлял четыре природных элемента (землю, воду, огонь, воздух). Статуи, монументы, алтари, гроты, лабиринты и цветники различной формы притягивали и конденсировали космическую энергию. Особый подбор цветов, растений и деревьев превращал земной сад в подобие райского Сада. Г. Бейли говорит, что «Сад Розы словесно и умозрительно совпадает с Новым Иерусалимом, с Садам Эроса или купидона» [Бейли, 2010, с. 474]. В саду человек и природа объединялись, обретая

утраченное гармоническое единство Эдема. Магическое и талисманное значение сада усиливается его алхимическими возможностями. Сад, где выращивают лекарственные растения, становится дополнением алхимической лаборатории и образом самого алхимического Делания.

В силу этого Герметический Сад вовсе не является местом спокойствия или молчания. Напротив, это место постоянного Делания, коммуникации, трансмутации и диалога. В райском Саду Адам говорит с Евой, оба они разговаривают с животными, Бог говорит с людьми и с ангелами. При этом, согласно герметической традиции, разговорный язык райского Сада – это «язык птиц» [Valente, 1996, с. 231]. Это тот же язык, на котором были написаны и алхимические трактаты. Хосе Анхель Валенте поясняет: то, что «в этой традиции называется языком птиц, является способом, который позволяет установить связь с высшими состояниями бытия; знаком, что такая коммуникация достигнута или создана, является способность понимать язык птиц» [Valente, 1996, с. 231]. Райское состояние соотносится с восстановлением утраченного Слова, данного в сакральном «птичьем языке». Поэтому, как отмечает Валенте, «ностальгия по утраченному раю есть неугасающее желание восстановить подлинный язык» [Valente, 1996, с. 232]. Поскольку речь идет не о человеческом, а о сакральном языке, то и состоит он не из обычных и понятных всем слов, а из знаков, ритмов, образов.

Если идея возвращения в райский Сад лежала в основе создания герметических и талисманных садов, то это устремление воплощалось в творении эзотерических языков, в магической трансформации слов, в бессознательной и спонтанной речи, в наборе эмблем и символов, которые наполняли сады. В своей совокупности эти знаки, слова, образы формировали «язык птиц». Один из главных выводов герметической Философии заключается в том, что сады формировались в соответствии с законами и грамматикой сакрального «языка птиц». В этом смысле расшифровка «языка птиц», поиски утраченного рая и алхимическое Делание совпадают в едином процессе трансмутации мира и человека. В своем символическом, семиотическом и языковом наполнении Сад есть метафора тысячелетнего царства блаженства. Поэтому он и получает отражение, среди прочего, на картине Босха «Сад наслаждений», написанной на «птичьем языке».

Все эти сакральные и алхимические принципы могут плодотворно использоваться при создании настоящего сада или парка, что и пыгались сделать герметические Мастера и в XVIII в., и в наши дни. В местечке под названием Ейгальер (Eygalieres, Франция, Прованс) находится древний дом с фермой, датируемые 1572 г.<sup>1</sup> Его последние владельцы, Мари и Ален де Ларузье (Larouziere), разбили рядом с домом сад, организовав его по всем правилам герметического Искусства. По этой причине сад стал называться Le Jardin de l'Alchimiste – Сад Алхимика. Различные секторы сада указывают на этапы алхимического Делания, а путешествие по нему превращается для посетителя в сам акт алхимической трансмутации. Специально высаженные цветы разного цвета указывают на различные этапы Делания. Садовые тропинки в своих поворотах, разветвлениях свидетельствуют о верховенстве магии и мотивах пути как личного посвящения и превращения.

В начале экскурсии по саду растительный лабиринт создает очертания букв, которые складываются в слово Berechit – первое слово Библии, переводимое с иврита как «В начале». В этом же слове заключена и вся тайна Творения Богом мира. В то же время Алхимия – это «наука причин», которая в своем опыте обращается к главной первопричине мира – к божественному замыслу и акту творения.

Алхимик должен во всем следовать за Творцом, поэтому рабочий цикл Делания называется Великая Седмица и соотносится с семью днями творения. Джон Гарланд (Хортулан, Садовник) в «Компендиуме Алхимии» заявляет, что «мастерское произведение уподобляется с творением всего мира», то есть «подобно как этот мир создан, и так также сотворен наш Камень» [Герметический венок, 2008, с. 133]. В трактате Иоганна Даниеля Милиуса «Opus medicochymicum» (1618) библейская история Творения рассматривается как модель создания алхимического микрокосма. Каждая стадия Творения находит соответствие в Делании [Klossowski de Rola, 2003, с. 142, 153]. «Из Божественного Единства исходит Дух, Огонь или Свет, который воплощается в многообразии Материи» – комментирует Клоссовски де Рола [Klossowski de Rola, 2003, с. 153]. Делание повторяет космогенезис, поэтому оба и начинаются «С начала» – Berechit. Это подтверждает Джордж Рипли в «Книге Двенадцати Врат»: «В самом

---

<sup>1</sup> Материалы взяты с сайта <http://jardin-alchimiste.com/ac0gb.htm>

начале Бог создал все вещи из ничего, из неясной массы, содержащей в себе неразлично все вещества, которую он четко разделил на шесть дней. Так должно произойти и в нашем Магистерии, так как он имеет свое начало в одной вещи; также философы называют его малой вселенной, единой и тройственной, Магнезией, Сульфуром и Меркурием, соразмеренными Природой» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 457].

Важным для понимания герметической символики Сада является то, что буквы слова *Vegehit* складываются в причудливый лабиринт. Дело в том, что для алхимиков лабиринт был красноречивым образом Великого Делания. Символ лабиринта иногда встречается в начале алхимических трактатов. Он является частью магических практик и связан с инициацией, с проникновением в «суть вещей» или в самые глубины «тайны тайн». Лабиринт указывает на бесконечность возможностей как символ неясности, запутанности пути, который должен определить алхимик в своем делании [Balasch, Ruiz, 2003, с. 211]. Лабиринт – символ тайного, зашифрованного знания. В этом смысле он связывался алхимиками с именем Соломона. Так, лабиринты на полу в соборах известны как «лабиринт Соломона» [Alonso Fernandez-Checa, 1995, с. 229]. В то же время, как говорит Д. Фонтана, тайна лабиринта заключается в том, что он несет в себе чувство особого «универсального очарования для человечества» [Fontana, 1994, с. 62].

Пернети замечает, что лабиринт используется алхимиками, чтобы показать «трудности, с которыми сталкивается человек, пытающийся выбраться из лабиринта, указать на трудности, возникающие при операциях великого делания» [Пернети, 2012, с. 156]. Герметический лабиринт ставит перед алхимиком две трудности. Первая – достижение его центра, для чего требуется точное знание Предмета Искусства, последовательности продвижения и приготовления в центральном Павильоне (алхимическом атаноре). Вторая – возвращение обратно, когда опасность заблудиться возрастает многократно. Этот обратный путь и есть сам процесс трансмутации материи, приготовленной с помощью Огня. Как материю направляет и ведет Огонь, так и Мастера выводит из лабиринта нить Ариадны [Roob, 2006, с. 37].

Затем лабиринт приводит посетителей Сада Алхимика на детскую площадку, намекая на то, что алхимия подобна «детской игре». Это весьма распространенная алхимическая максима. Дело в том, что после приготовления на первом этапе Делания «нашего Меркурия», остальная часть Магистерия считалась настолько легкой, что и уподоблялась детской игре [Пернети, 2012, с. 286]. С. Туранжо в «Ключе к Великому Деланию» поясняет: «Заметьте, что, однажды изучив первичную материю, работа для Философов становится подобной дамскому развлечению или детской игре» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 51]. И. Голланд заявляет, что Камень «есть детская игра и женское дело» [Голланд, 2012, с. 58]. Он разъясняет это так: «Отсюда в этом Делании нет опасности, она ничто иное, как женская работа и детская игра, но незнающий не может этого понять, потому что великое Делание просто, потому что оно само по себе растворяет, очищает, коагулирует, сублимирует, связывает и делает плавким, как воск, и улучшает так, как должно быть» [Голланд, 2012, с. 278]. Ириной Филалет благодарит Бога за то, что Тот «скрыл эти чудеса от мудрецов и осторожных людей для того, чтобы открыть их маленьким детям» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 321]. Суть в том, что алхимия – это наука «детей Гермеса», а сами алхимики – «дети Истины». Их Работа и есть «детская игра».

В Саду Алхимика «волшебный лес» сменяется культурными деревьями (оливы, яблони, миндаль). За ними следуют кустарники и цветы. Дизайн геометрических фигур, форм и очертаний поверхности позволяет благодаря воображению представить Сад в виде эквивалента Философского Камня. Главная часть Сада состоит из трех квадратов черного, белого и красного цвета – в зависимости от высаженных там цветов. Начиная с *nigredo*, садовые дорожки ведут посетителя по процессу внутренних духовных и внешних телесных превращений до момента вознесения духа и его огненно-телесного преобразования (хотя бы и метафорического). Работа в красном представляется в виде мандалы. В центре поляны располагается фонтан в виде шестиконечной звезды, от которой расходятся в виде лучей кусты красных цветов.

Действительно, одна из обязательных деталей Герметического Сада – наличие фонтана [Roob, 2006, с. 419]. Герметический фонтан – источник молодости, меркуриальной воды. Алхимический Сад с фонтаном молодости – это символ Самости. Круглый или квадратный

Сад (мандала) с фиксированным Центром в виде фонтана – это аналог Камня, который также символизирует в психологии Самость. Шестиконечная звезда называется герметической печатью [Alonso Fernandez-Checa, 1995, с. 329] и Печатью Соломона. Лабиринт Соломона закономерно приводит путника к Печати Соломона. Шестиконечная звезда, сформированная двумя треугольниками, «более всего представляет герметическое мышление», – пишет Фаргас [Fargas, 2008, с. 178]. Это символ богатый смыслами и наиболее важный для алхимиков. Он соединяет полярности (огонь и воду, мужское и женское, верх и низ, серу и меркурий). В силу этого такая звезда есть знак Ребиса, двуединого существа, считавшегося образом самого Камня. Как заметил Х. Атиенса, печать Соломона «учреждает в алхимии вид геометрического ключа, обозначающий пути, по которым необходимо пройти на протяжении работы, согласно наименованию, зарезервированному за каждым из его звездных углов» [Atienza, 2001, с. 375-376]. Таким образом, печать Соломона представляет собой малый или скрытый лабиринт внутри большого – Сада Алхимика. Это и есть скрытый, потаенный Камень и Несуществующий Цветок Цветов.

Герметический Сад, Философский Камень, Цветок Цветов – ничего из этого нет в нашей реальности. Они не существуют или, если и существуют, то не в нашей, а в иной, параллельной реальности. Алхимик приносит в жертву свою жизнь ради того, что заведомо не существует. Легко пожертвовать собой ради того, что есть, еще легче – ради того, что должно быть. Но только герой способен принести себя в жертву ради того, что не существует и чего никогда не может быть в нашем мире. Таким только способом это несуществующее обретает бытийность и становится реальностью. Это тайна алхимического преобразования, воплощенная в виде волшебного, но земного Сада.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Андрез, И.В.** Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459 / И.В. Андрез – М.: Энигма, 2003. – 304 с.

**Бейли, Г.** Забытый язык символов / Г. Бейли – М.: Центрполиграф, 2010. – 573 с.

**Герметический венок** из роз. – Киев: «Пор-Рояль», 2008. – 224 с.

**Голланд, Й. И.** Алхимические трактаты / Й.И. Голланд – Киев: ИП Береза, 2012. – 352 с.

**Джаммария.** Эта неизвестная алхимия / Джаммария – М.; Воронеж: Terra Foliata, 2011. – 256 с.

**Елеазар, Р. Авраам.** Древнее Химическое Делание / Р. Авраам Елеазар – Киев: «Пор-Рояль», 2006. – 160 с.

**Майер, М.** Убегающая Аталанта, или Новые Химические Эмблемы, открывающие Тайны Естества / М. Майер – М.: Энигма, 2004. – 400 с.

**Пернети, А.-Ж.** Мифо-герметический словарь / А.-Ж. Пернети – Киев: ИП Береза, 2012. – 384 с.

**Серрано, М.** Золотая цепь / М. Серрано – Тамбов: Общество «Белые Традиции», 2007. – 320 с.

**Сокровищница** Алхимических Трактатов. Т. 1. – Донецк: Ноулидж, 2014. – 610 с.

**Тайные фигуры** розенкрейцеров. – Киев: ИП Береза, 2008. – 120 с.

**Фламель, Н.** Алхимия / Н. Фламель – СПб.: Азбука, 2001. – 384 с.

**Флауэрс, С., Лист, Г., фон, Зеботтендорф, Р., фон.** Книга Ключей / С. Флауэрс, Г. фон Лист, Р. фон Зеботтендорф – Тамбов: Ex Nord Lux, 2012. – 112 с.

**Alonso Fernandez-Checa, J.F.** Diccionario de Alquimia, Cabala, Simbologia / J.F. Alonso Fernandez-Checa – Madrid: Trigo, 1995. – 418 с.

**Atienza, J.G.** Diccionario Espasa: Alquimia / J.G. Atienza – Madrid: Espasa, 2001. – 502 с.

**Balasz, E., Ruiz, Y.** Diccionario de Magia Antigua y Alquimia / E. Balasz, Y. Ruiz – Madrid: Tikal, 2003. – 350 с.

**Fargas, A.** Diccionario de Alquimia / A. Fargas – Madrid: Mandala, 2008. – 208 с.

**Fontana, D.** The Secret Language of Symbols / D. Fontana – San Francisco: Chronicle Books, 1994. – 192 с.

**Kamala-Jnana.** Dictionnaire de Philosophie Alchimique / Kamala-Jnana – Argentiere: Charlet, 1961 – 108 с.

**Klossowski de Rola, S.** El juego aureo / S. Klossowski de Rola – Madrid: Saruela, 2003. – 325 с.

---

**Roob, A.** Alchemy & Mysticism / A. Roob – Köln: Taschen, 2006.  
– 575 с.

**Rulandus, M.** Diccionario de Alquimia / M. Rulandus –  
Barcelona: MRA, 2001. – 272 с.

**Valente, J.A.** La lengua de los pajaros y el reino milenario / J.A.  
Valente // El lenguaje oculto del jardin: jardin y metafora. – Madrid:  
Complutense, 1996. – С. 231-248.



## ГИПОТЕЗЫ

Д.В. Денисов<sup>1</sup>

*Самарский государственный университет путей сообщения*

### ЦЕЛОСТНЫЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ НАРРАТИВНЫХ СТРУКТУР

25-элементная формула «служебного романа», восходящая к исследованиям сферы профессионального взаимодействия Ю.М. Лотманом, Б.Ф. Егоровым, М.Б. Игнатьевым и продолжающая традицию формулы волшебной сказки В.Я. Проппа, рассматривается в контексте 25-элементной модели бытия саанкхья, древнеиндийской философии числа и других подходов.

**Ключевые слова:** философия числа, элементы повествования, базовые элементы сюжета, русская волшебная сказка, стадии делового взаимодействия, текстостид, управление операциями.

**D.V. Denisov**

*Samara state University of railway engineering*

### HOLISTIC APPROACH TO NARRATIVE STRUCTURES

The 25-element scheme of “office romance” dating back to research in professional communication interaction that was started by Yu.M. Lotman, B.F. Egorov, M.B. Ignatiev on the basis of V.Ya. Propp’s fairy tale research, is analysed on the background of 25-element scheme of Existence in sankhya, the Old Indian enumerationist philosophy, and in other contexts.

---

<sup>1</sup> Денис Викторович Денисов, кандидат культурологи, доцент Самарского государственного университета путей сообщения, лауреат конкурса «Университетская книга» (Москва) – диплом 2-ой степени в номинации «Лучшее научное издание по гуманитарным, социальным и экономическим наукам»

**Key words:** enumerationist philosophy, narrative elements, basic plot components, Russian fairy tale, stages of professional communication, textoid, operations management.

Работа по обобщению эмпирического опыта часто находит выражение в виде 3-, 4- и 5-элементных моделей, которые отражают аспекты трёхуровневого моделирования. Основу для трёхуровневой модели составляет зеркальная формула «I–II–III=III–II–I», предложенная М.Я. Поляковым в рамках анализа комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», в которой элемент III, являясь бифункциональным, входит в качестве последнего элемента в первую группу и в качестве первого элемента во вторую группу [Поляков, 1986, с. 94–96]. Используя первые пять букв латинского алфавита соответствующая трёхуровневая формула может быть записана в виде цикла следующим образом:

$$I + II + III + III + I = A + B + C + D + E, \quad (1)$$

где 1) элементы A, B, C образуют триаду, известную, в том числе, как религиозный символ триединства и гегелевская триада «тезис-антитезис-синтез»; 2) элементы A, B, D, E соответствуют логическому квадрату, о значимости которого для понимания лингвистики текста говорит в введении к данной дисциплине Е. Гюттгеманнс [Güttgemanns, 1978, с. 96–101], а также всем другим 4-элементным парадигмам; 3) элементы A, B, C, D, E подразумевают пятиэлементные схемы, используемые в судебной аргументации (St. Toulmin) [Денисов, 2010, с. 22–25], а также многочисленные пятеричные схемы, наиболее известная из которых – пять экономических формаций в коммунизме [Денисов, 2012, с. 6–39].

При переходе от обобщений к явлениям мира феноменов упомянутые базовые 3-, 4- и 5-элементные модели подвергаются удвоению. В случае удвоения 4-элементной модели предметом разработки становится срединный элемент формулы 1, относящийся к нижнему, феноменальному уровню. Удвоение происходит за счёт того, что логическая парадигма, представленная элементами A, B, D, E двух высших уровней, проецируется на стадию C формулы 2, на которой развитие принимает характер неразрешимого клубка противоречий:

$$A + B + C_{(a+b+d+e)} + D + E = I + II + III + IV + V + VI + VII + VIII.$$

Внесение структурного начала в центральную из пяти стадий (формула 2) позволяет преодолевать хаос, свойственный стадии С, и переходить к решению поставленной задачи. В качестве таковой в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» выступает задача описания образа Пугачева, реализуемая во 2-й, 7-й и 8-й главах, которые и составляют логическую парадигму первого 8-элементного цикла повествования [Денисов, 2010, с. 108]. В романе А.Н. Толстого «Аэлита» пространство логической парадигмы осваивается аналогичным образом:

в 1-й главе (стадия А) – описывается социальная реальность,  
 во 2-й главе (стадия В) – вводится главный персонаж (Лось у Толстого и Пугачев у Пушкина),

в 7-й главе (стадия D) – мир обыденный уступает дорогу неизведанному: в главе «В чёрном небе» Аэлиты космический корабль покидает Землю, а в главе «Приступ» «Капитанской дочки» Пугачев казнит офицеров крепости;

в 8-й главе (стадия E) – достигается цель познания: Пушкин в лице Гринева обстоятельно беседует с Пугачевым, а Толстой в лице инженера Лося спускается на космическом аппарате на Марс.

В египетских (Гермополь), китайских, индийских и иных мифологиях 8-элементный цикл использовался в качестве цикла творения. В рамках античного мировосприятия бытие материальных вещей начиналось с трёхмерных форм, представленных кубическим значением числа два (« $2^3 = 8$ », где число 2 или Дуада, символизирует природное начало в высшем его аспекте), и имело место в рамках материального космоса, символически представленного восемью планетарными сферами.

Предметом восьмизлементной модели является генезис исторического контекста, а также некой центральной идеи, её носителя и шагов в направлении её реализации. История лирического героя, реализуясь параллельно с 8-элементным циклом, но не возвышаясь до идейного уровня AE, опирается на возможности, предоставляемые вторым уровнем BD, суть которого есть энергия, побуждающая к действиям и деятельности в целом (греч. *energeia* «деятельность»).

Данная индивидуальная активность формирует в диапазоне между стадиями В и D собственный 6-элементный цикл, на который в формуле 3 указывают арабские цифры. Синхронизация четырёх 6-элементных циклов индивидуальной активности и трёх 8-элементных циклов генезиса осуществляется в рамках 24-элементной целостности.

Каждый из четырёх 6-элементных циклов оформляется в формуле 3 в виде отдельной строки. Выделение простым подчёркиванием первой 12-элементной группы указывает на этапы освоения некой исходной реальности, выделение второй 12-элементной группы означает перемещение повествования и персонажа в некую иную реальность:

$$\begin{aligned} & (\underline{I_1} + \underline{II_2} + \underline{iii_3} + \underline{iv_4} + \underline{v_5} + \underline{vi_6} + \\ & \quad + \underline{VII_7} + \underline{VIII_8}) + (\underline{I_9} + \underline{II_{10}} + \underline{iii_{11}} + \underline{iv_{12}} + \\ & \quad + \underline{v_{13}} + \underline{vi_{14}} + \underline{VII_{15}} + \underline{VIII_{16}}) + (\underline{I_{17}} + \\ & \quad \underline{II_{18}} + \\ & \quad \quad \quad + \underline{iii_{19}} + \underline{iv_{20}} + \underline{v_{21}} + \\ & \quad \quad \quad \underline{vi_{22}} + \underline{VII_{23}} + \underline{VIII_{24}}) = 24 \text{ эл.} \end{aligned}$$

Немецкими исследователями М. Метцельтином и Г. Якше (1983 г.) [13, с. 52–59] (а также в [Денисов, 2010, с. 27–29]) были выявлены три наиболее частотных текстовых единства (текстоида), в которых действует отношение включения, известное как принцип матрёшек и подчёркивающее базовое структурное тождество текстоидов. *Шестиэлементный* компенсаторный текстоид типа «Договорные отношения» отражает порядок взаимодействия между субъектами X и Y. За «Обещанием услуги» и «Ожидаемой компенсацией» (пропозиции 1 и 2) следует пара «Принятие предложения» и «Ответные обязательства» (пропозиции 3 и 4). Завершается данный текстоид «Оказанием услуги» и «Ответным обещанным действием» (пропозиции 5 и 6). В *трансформационном* текстоиде, представляющем собой естественный алгоритм развития, на 7-м этапе происходит «Помеха со стороны субъекта Z», а на 8-м наступает «Счастливое разрешение ситуации». Текстоид «Басня» к 8-элементному трансформационному текстоиду добавляет: «Образ рассказчика» (пропозиция 9) и «Мораль, формулируемую рассказчиком» (пропозиция 10). Увеличение объёма текстоидов

выражается в последовательном приращении смыслов посредством образования логических связей между каждым двумя высказываниями (пропозициями), например, по модели «событие и реакция» или по модели «действие и результат».

Холистический подход к единствам, сопоставимым в количественном отношении, наблюдается в гностической концепции Валентина (II в. н. э.) [Карсавин, 1994, с. 30–35]. Данный подход проявляется в том, что Валентин объединяет в 30-элементную Божественную Полноту три группы:

- 8 божественных эонов Порождающей Восьмерицы;
- 10 божественных эонов, за которыми мы закрепляем функцию познания (сравни с текстоидом «Басня», в котором предметом познания выступает мораль);
- 12 божественных эонов, относимых нами к функции жизненной практики.

Два дополнительных эона служат преодолению дисгармонии (букв. Бесформенности), периодически проникающей в Божественную Полноту.

В плане обеспечения логической связности текста 12-элементную модель следует понимать как результат измерения структуры 10-элементного текстоида «Басня» тройками или же триадами, так как 10-е высказывание, значимо не само по себе, а тем, что входит в триаду, включающую 10-е, 11-е и 12-е высказывания. В рамках такого «трёхдольного» размера парные высказывания, упоминавшиеся выше, объединяются в единое целое. В рамках 12-элементной модели действуют две разнонаправленные шестиэлементные фазы: центробежная, действующая в начале, и центростремительная, определяющая развитие в завершении цикла (« $6 + 6 = 12$ »). В астрологической концепции домов гороскопа центробежной фазой измеряется пространство личности и личных достижений, а центростремительной фазой – пространство социального взаимодействия. При этом 6-й этап, определяемый как этап служения другим, характеризуется исчерпанностью сил (сравни с классицистическим запретом на ввод 6-го элемента сюжета), а 12-й этап характеризуется исчерпанностью средств, приостановкой социального взаимодействия (горизонтальная плоскость), а также поиском выхода на иной уровень (вертикальная плоскость). В романе М. Булгакова «Белая гвардия» мотив «изоляции» реализуется в 12-й

главе в том, что у Алексея Турбина, главного героя, – жар, он бредит, а обитатели дома Турбиных находятся почти на осадном положении. Часто 12-й этап приобретает семантику «спасения» и «мольбы о милости». В 12-й главе романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба» в осаждённом Сталинграде на передовой вдруг звучит скрипка, навеяв воспоминания и размышление о природе времени. В 12-й главе «Капитанской дочки» А.С. Пушкина Гринев и Пугачев освобождают Марию Ивановну, а в 12-й главе «Сказа о Левше» Н.С. Лескова Платов молится Богородице из страха перед гневом императора.

В древнеиндийской концепции пяти элементов сюжета, изложенной в «Наатйа-ццастре», трактате о драматическом искусстве (НЩ), структура первого элемента сюжета измеряется 12-ю, а структура последующих четырёх – в каждом случае 13-ю соединительными звеньями. Разрыв между возлюбленными зафиксирован в названии 12-го звена. В китайской «Книге перемен», также насчитывающей 64 этапа познания, 12-й этап представлен созвучным этапом «Упадок» (КП-12). Семантика, общая для четырёх последующих элементов сюжета, определяется в древнеиндийской концепции по этапу «Влюблённость» (НЩ-13). Четырёхкратное усиление чувства влюблённости и единства способствует восстановлению изначальной счастливой ситуации [Денисов, 2010, с. 126–129, 227–233]. В «Книге перемен» данной характеристике соответствует этап «Единомышленники», интерпретируемый как встреча с новыми друзьями на новом месте (КП-13).

Завершение одной 12-элементной модели, охватывающей некую исходную социальную реальность, влечёт за собой на этапах с 13-го по 24-й переход к иной реальности. Переходным является, как было уже отмечено в контексте «Книги перемен», 13-й этап. В романе «Аэлита» А.Н. Толстого в 13-й главе происходит первое взаимодействие с марсианской цивилизацией. Тем не менее, во втором 12-элементном цикле землянам в рассказе Аэлиты о гибели Атлантиды и переселении некоторых атлантов на красную планету открывается новая грань именно земного человечества (гл. 20 и 23). Революционную реальность на Марсе открывает 25-я глава, относящаяся к началу третьего 12-элементного цикла, а в 37-й главе «Земля», открывающей четвёртый 12-элементный цикл, Лось и Гусев снова оказываются на Земле.

Для Гринева в «Капитанской дочке» и Левши в одноимённом сказе Н.С. Лескова перемещение через границу двух реальностей сопряжено с интересом монарших особ к их судьбе. В 13-й главе «Капитанской дочки» Гринева арестовывают по причине дружеских отношений с Пугачевым, а в 14-й его невеста удостоивается личной аудиенции императрицы и получает весть о прекращении судопроизводства. В 13-й главе «Сказа» Левша демонстрирует свою работу императору, а в 14-й его уже снаряжают в Лондон.

С 64-элементными концепциями коррелирует формула волшебной восточнославянской сказки В.Я. Проппа [Пропп, 1998], насчитывающая 31-у функцию-действие, а также два дополнительных элемента, отражающих состояние: начальный этап «Информация» и этап VIIIа «Недостача». Восстанавливая эти два этапа в общей нумерации, мы говорим далее не о функциях-действиях, а об этапах. На 12-м этапе формулы волшебной сказки мы получаем с учётом этих двух этапов решимость противодействовать, которая может интерпретироваться как мотив поиска выхода и путей спасения похищенного персонажа (традиционное обозначение – X, далее ФВС-X).

Допустив, что одному элементу формулы соответствуют два этапа 64-элементных моделей, мы получаем возможность преодолеть барьер неделимости каждого элемента формулы, постулированный В.Я. Проппом. В рамках данного подхода этапам «Действие» (в смысле начала главного действия; НЩ-11) и «Разрыв союза» (НЩ-12) соответствует *шестой этап* «Выдача сведений о жертве» (ФВС-V) формулы волшебной сказки, завершающий начальную 6-элементную фазу. *Двенадцатый этап* формулы «Искатель решаетея противодействовать» (ФВС-X) раскрывается в сравнении с «Книгой перемен» через этапы «Разрушение» (того, что направлено на внешнее и второстепенное; КП-23) и «Возврат» (т. е. возврат надежды, передаваемый образом первого луча солнца после долгой тьмы; КП-24). В «Наатйа-щаастре» 23-й этап связан с проявлением силы – это этап «Грубость» (НЩ-23), а 24-й определяется как «Свидетельство» (НЩ-24).

В 24-элементном цикле развития, например, суточном, *три цикла природного развития* («8 x 3») создают пространство для реализации *двух циклов социального развития* («12 x 2»), социальное и природное уравниваются. Наличие в подходе М. Метцельтина и

Г. Якше трёх разных текстоеидов создаёт необходимую предпосылку для создания 24-элементного текстового единства, но условием для этого выступает наличие некоего центра тяготения, вокруг которого эти три блока повествования могли бы объединиться в определённом порядке. В качестве такового может выступать дополнительный элемент, становящийся 1-м в причинном отношении или 25-м в смысле целеполагания: « $1 + (6 + 8 + 10) = 25$ ». Популяризатором текстового единства, включавшего 25 предложений, выступал немецкий лингвист Э. Драч [Drach, 1932, с. 41–42, 116], считавший, что с точки зрения риторики любая мысль может и должна формулироваться кратко посредством пяти предложений. В настоящее время данный подход продолжает разрабатывать Х. Гайсснер [Güttgemanns 12]. Переход к 25-элементному развёрнутому высказыванию объясняется возможностью, а также в определённых ситуациях необходимостью раскрытия смысла каждого предложения исходного пятичлена посредством четырёх предпосылаемых предложений [Денисов, 2010, с. 29–30].

Формула «служебного романа» (ФСР), выявленная в 1970-е годы в применении к технологической сфере, в рамках работ по программированию коллективных действий роботов насчитывает именно 25-элементов (Ю.М. Лотман, Б.Ф. Егоров, М.Б. Игнатъев) [Игнатъев, 2011, с. 42–43]. Её отличает от формулы волшебной сказки В.Я. Проппа то, что она не включает завершающие шесть этапов, доводящие тему соперничества (ФСР-24) до ситуации лишения жизни, преодоления смерти и необходимости сохранения достоинства в ситуации лишения имени и заслуг, естественных для жанра волшебной сказки и порой – для сферы социального взаимодействия. Это означает, что в формуле «служебного романа» из 12-элементной группы осваиваются только 6 этапов, так как мы имеем дело со зрелыми специалистами и вопроса об индивидуальном развитии не возникает.

Современная история описания элементов деятельности начиналась в 1920-е годы на заводах Форда в то самое время, когда В.Я. Пропп разрабатывал концепцию 31-го функции-действия. Инженером Гилбертом (Gilberth) была предложена система терблигов (therblig – обратное написание фамилии), микроэлементов для описания движений рабочего, выполняемых на конвейере.



Рационализация деятельности рабочего позволила повысить производительность труда в разы и послужила основой для разных систем описания и нормирования труда, в том числе для программирования роботов и автоматизации производства [Игнатъев, 2011, с. 40]. Сначала Гилберт выделил 14 микроэлементов и 4 перерыва, но чаще говорится о 17, а в программировании используются 16 микроэлементов.

В Южной Азии число 16 издавна символизировало множество, овладение которым означало владение явлениями материального мира. Так, в Индии в качестве символа имперской власти, подразумевающего овладение всем комплексом государственных, социальных, образовательных, производственных образований, выступает 16-лепестковый лотос, в Китае и Японии – 16-лепестковая хризантема. Характеризуя полноту материальных проявлений, *16-элементные модели* выступают как *большая*, т.е. грубоматериальная, составляющая некоего целого. В саанкхье, древнеиндийской философии числа, *меньшая*, но наиболее значимая часть 25-элементного целого представлена *группой из 9 элементов*, в которую входят первичный элемент Пуруша-Сознание (эл. 25) и восьмиэлементная группа Несотворённой Природы-Пракрити (эл. 24), охватывающая все области психического и включающая в восходящем порядке: 5 тонкоматериальных элементов (эл. 17–21), сохраняющих опыт в трансмиграции; Эготизм (эл. 22, скр. aham-kaara «Я-созидающее»); Разум (эл. 23, скр. buddhi) и саму себя (эл. 24) [Лунный свет, 1995] (а также в [Денисов, 2013, с. 67–82]):

$$(1_{\text{Purusha}} + \frac{8_{\text{Prakriti}}}{(4)} + \frac{(1_{\text{Manas}} + 15)}{(4)}) = 25.$$

Соотношение 9 и 16 элементов встречается в первом целочисленном решении теоремы Пифагора для прямоугольного треугольника со сторонами 3, 4, 5. Связь высшей Девятерицы с 16 грубоматериальными элементами, образующими *нижнюю грубоматериальную Шестнадцатерицу*, осуществляется в саанкхье посредством бифункционального элемента Ум (manas), который в *восходящем* онтологическом порядке является 16-м, т.е. высшим по отношению к 5 органам восприятия, 5 органам действия и 5 элементам физической природы. Относительно 25-элементного целого

бифункциональность элемента Ум выражается также тем, что линия золотого сечения проходит по 16-у элементу («9,548826 + 15,451174»), разделяя его на две почти одинаковые части, хотя доля высшего в элементе Ум несколько выше. Ум (эл. 16), замыкая божественную Девятерицу, становится в *нисходящем* онтологическом порядке 10-м. Соответственно, 10-элементная группа образует уровень осмысления как природных процессов (8-элементная модель), так и аспектов деятельности и социального развития (12-элементные модели).

В вопросе последовательности 6-, 8- и 10-элементной групп приоритет отдаётся *восьмеричной группе как порождающей* проблемную профессиональную ситуацию. Вступает в действие данный цикл генезиса на втором этапе, на котором относительно некоего объективного содержания 1-го этапа, принимающего в формуле «служебного романа» вид *«Препятствия для действующего исполнителя – администратора или агента»* (ФСР-1), развивается следующая межличностная ситуация, включающая восемь этапов:

«Запрет», «Нарушение запрета», «Преодоление препятствия», «Вредительство», «Устранение противника», «Выведывание информации», «Обман», «Совершение ошибки» (ФСР 2–9).

Последующие *шесть* этапов, имеющие содержанием элементы профессионального взаимодействия, допускают возможность достижения договорённостей на этапах:

«Выбор администратором одной из возможностей»,  
«Подчинение другому администратору или обстоятельствам»,  
«Дача обещаний», «Требование», «Соблазн-устрашение», «Обмен услугами» (ФСР 10–15; сравни с компенсаторным текстом).

Завершающие 10 ведут к познанию и согласию на этапах:

«Арбитраж», «Поиск», «Перемена места или положения»,  
«Уход», «Премия-штраф», «Помощь», «Единомыслие»,  
«Единство действий», «Соперничество», «Достижение искомого» (ФСР 16–25).

Первый элемент этой 10-элементной группы – этап «Арбитраж», состоящий в привлечении третьего администратора по отношению к конфликтующим сторонам с целью установления истины. Только на 17-м этапе начинается конструктивное решение данной проблемы с этапа «Поиск», состоящего в поиске

соответствующего администратора или служебного положения администратора.

$$\langle 5 + (5 + 5 + 1_{16-й} + 5) + (1_{22-й} + 3) = 25. \quad (5)$$

В формуле «служебного романа» с выходом за рамки *грубоматериальной* 16-элементной группы (эл. с 1-го по 16-й, см. подчёркивание в формуле 5) начинается осуществляться резкая смена в ситуации профессионального взаимодействия (т. е. происходит онтологический скачок, как в формуле волшебной сказки). Задействуются функции *поиска* соответствующего администратора или информации (ФСР-17), *перемены* места деятельности или служебного положения (ФСР-18), *ухода* администратора из информационно-вычислительной системы (ФСР-19), *получения премии* или *штрафа* (ФСР-20).

Завершение *функциональной* 16-элементной группы (эл. 6–21, см. выделение скобками в формуле 5), являющейся основной, привносит администратору *оказание необходимой помощи* (ФСР-21). Далее устанавливается *единство позиций* двух или нескольких администраторов в решении определённых вопросов (ФСР-22, т. е. наступает консенсус между разными Эго – уровень элемента «Эготизм» саанкхьи), *единство их действий* (ФСР-23; уровень элемента «Разум» саанкхьи), и *достижение искомого* (ФСР-25; уровень элемента «Пуруша-сознание» саанкхьи).

Требование, предъявляемое саанкхьей к внутреннему трёхвидовому инструментарию, включающему Интеллект (buddhi, эл. 23, третий элемент высшей триады), Эготизм и Ум, состоит в деятельности во всех трёх временах [Лунный свет, 1995, с. 191]. Эта деятельность проявляется на 16-м, 22-м и 23-м этапах. На 16-м этапе, называемом «Арбитраж», какой-либо третий администратор по отношению к двум конфликтующим сторонам призывается к установлению истины (функция Ума), на 22-м этапе («Единомыслие») – снимаются противоречия на уровне представлений (положительный аспект функции Эготизма), на 23-м («Единство действий», функция Разума) возникает согласованность в действиях. Внешний десятиэлементный инструментарий саанкхьи включает пять индрий (органов восприятия) и пять органов действия. Именно по отношению

к ним Ум выступает в качестве стороннего наблюдателя, выносящего суждение об истинности или ложности.

Результатом проведённого исследования становится тезис допустимости объединения 6-, 8-, 10-элементных текстоидов в рамках единой модели. В качестве существующего примера 25-элементной модели была рассмотрена 25-элементная формула «служебного романа», предназначенная для разработки алгоритма социализации роботов (Ю.М. Лотман, Б.Ф. Егоров, М.Б. Игнатъев). В целях философского обоснования данной модели была привлечена 25-элементная модель бытия древнеиндийской философии числа. По результатам исследования может быть сделан вывод о том, что рассмотренные модели совместимы и взаимодополняют друг друга.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Денисов, Д.В.** Общие макроалгоритмические закономерности развёртывания текстовых структур: на стыке методологий Востока и Запада / Д.В. Денисов. – Самара: СамГУПС, 2010. – 238 с.

**Денисов, Д.В.** Универсальная восьмерица: мера времени, человека и истории: монография / Д.В. Денисов. – Самара: СамГУПС, 2012. – 240 с.

**Денисов, Д.В.** Числовые модели мироздания: приближение к саанкхье / Д.В. Денисов. – Самара: СамГУПС, 2013. – 159 с.

**Игнатъев, М.Б.** Кибернетическая картина мира. Теория сложных систем / М.Б. Игнатъев. – СПб.: ГУАП, 2011. – 448 с.

И-цзин: Книга перемен / Пер. с кит. и комм. Ю.К. Щуцкого. – М.: Мидгард, 2006. – 667 с. (Серия: Антология мысли).

**Карсавин, Л.П.** Святые отцы и учителя церкви (раскрытие православия в их творениях) / Предисл. и коммент. С.В. Мосоловой / Л.П. Карсавин. – М.: МГУ, 1994. – 176 с.

Лунный свет Саанкхьи / Перев. с санскр. В.К. Шохин. М.: Ладомир, 1995. – 328 с. (Серия: «Ex oriente lux»).

**Поляков, М.Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики: монография / М.Я. Поляков. – М.: Советский писатель, 1986. – 480 с.

**Пропп, В.Я.** Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа) / Науч. ред. А.В. Пешкова / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.

**Drach, E.** Redner und Rede: Methodisches Hilfsbuch für Übungen in freier Rede, Verhandlungs- und Versammlungstechnik. Berlin: Hans Bött Verlag, 1932.

**Geißner, H.** Zum Fünfsatz (1968) // Rhetorik in der Schule. Kronberg Taunus: Scriptor Verlag, 1974. S. 32–48.

**Güttgemann, E.** Einführung in die Linguistik für Textwissenschaftler. Bonn: Linguistica Biblica, 1978.

**Metzeltin, M., Jaksche, H.** Textsemantik: Ein Modell zur Analyse von Texten. Tübingen: Narr, 1983.

## ЛИНГВИСТИКА

**Г.В. Кукуева<sup>1</sup>**

*Алтайский государственный педагогический университет*

**О.В. Минина<sup>2</sup>**

*Алтайский государственный педагогический университет*

### **РЕЧЕВОЙ ЖАНР «НАРОДНЫЕ МЕМУАРЫ» В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

В статье рассматриваются народные мемуары как речевой жанр эстетической сферы интернет-коммуникации. Виртуальный мемуарный жанр является в достаточной степени востребованным и коммуникативно-привлекательным речевым жанром, служащим для самовыражения и речетворчества. Принадлежность к электронному дискурсу, квалификация жанровой формы автором определяют ее модифицирование по сравнению с традиционным речевым жанром.

**Ключевые слова:** интернет-коммуникация, речевой жанр, интернет-жанр, мемуары, интернет-дискурс, виртуальное жанроведение.

**G.V. Kukueva**

*Altai State Pedagogical University*

**O.V. Minina**

*Altai State Pedagogical University*

### **SPEECH GENRE “PEOPLE’S MEMOIRS” IN THE INTERNET-BASED COMMUNICATION (OUTLINING THE PROBLEM)**

---

<sup>1</sup> Галина Васильевна Кукуева, доктор филологических наук, профессор кафедры общего и русского языкознания Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)

<sup>2</sup> Ольга Викторовна Минина, аспирант кафедры общего и русского языкознания Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)

The article deals with people's memoirs as speech genre in aesthetic sphere of the internet-communication. The virtual memoirs as a genre has become quite important and communicative-winning of speech genres, being used for the purpose of self-expression and speaking creativity. Its belonging to electronic discourse, as well as its being defined by an Internet writer, causes modification of memoir genre as compared to the traditional genre of memoires.

**Key words:** Internet-based communication, speesh genre, Internet genre, memoirs, Internet-discourse, virtual genre studies.

В последнее десятилетие в современной лингвистике бурными темпами возрастает интерес исследователей к изучению отдельных речевых жанров, функционирующих в интернет-пространстве (Т.В. Алтухова, Е.Н. Вавилова, О.И. Гордеева, В.М. Громова, Г.В. Кукуева, А.А. Плотникова и др.), что позволяет говорить о развитии в теории речевых жанров особого направления – виртуального жанроведения (Е.И. Горошко, Е.А. Жигалина, Л.А. Капанадзе, Л.Ф. Компанцева, Л.М. Макаров, Н.Б. Рогачева, А.А. Селютин, Л.Ю. Щипицина и др.).

Коммуникация в интернете стала «своеобразной жанропорождающей средой», которая способствует не только интенсивному развитию и появлению новых речевых жанров [Горошко, 2011, с. 225], но и модифицирует традиционные [Г.В. Кукуева, Л.Ф. Компанцева]. Под модификацией / трансформацией жанра понимается изменение его классической жанровой природы, в результате которого исходный жанр становится «новым» жанровым образованием, имеющим свою специфику и соотносимым с традиционным.

Таким образом, виртуальное коммуникативное пространство, является причиной появления специфических интернет-жанров, требующих своей квалификации в системе жанровых форм.

Объектом исследования в данной статье являются мемуары, тексты которых опубликованы только в сети интернет (интернет-мемуары).

Показателем функционирования мемуаров как типа текста в интернет-пространстве можно считать результаты запросов о данном жанре (слово «мемуары») в различных поисковых системах. По

состоянию на 21.10.2014: Яндекс (2 млн. ответов), [Поиск@Mail.Ru](mailto:Поиск@Mail.Ru) (1 млн. результатов), Google (1 млн. 660 тыс. результатов), bing (561 тыс.

результатов). На данных ресурсах сосредоточена и аккумулирована разного рода информация о данном жанре. К примеру, результат запроса в системе Яндекс на 1 странице показывает ссылки как на ресурсы, содержащие собственно мемуары («*Военная литература – [Военные мемуары]*»), «*Memoirs – Русские мемуары*», «*Мемуары в сети*», «*Биографии и мемуары*»), так и ссылки на информационные материалы о жанре: словари («*Мемуары – Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона*»), энциклопедии («*Мемуары-Википедия*», «*Мемуары-традиция*») и пр.

Мемуары как продукт народной культуры в интернет-среде находят свою реализацию на различных сайтах. Поскольку полем изучения речевого жанра мемуаров служит жанровое пространство интернета, в качестве одного из основных и репрезентативных источников нами выбран сервер современной сетевой литературы «Самиздат» (<http://samlib.ru>). Другие источники (сайты социальных сетей, литературного творчества, электронных дневников и др.) выступают как дополнительные при отборе материала.

«Самиздат» при библиотеке Максима Мошкова «предназначен для создания авторских литературных разделов» [<http://samlib.ru>], в которых размещаются произведения, не имеющие аналога в бумажных изданиях.

Продемонстрируем на примере вышеназванного сайта степень востребованности сетевой литературы и, в частности, жанра мемуаров в интернет-коммуникации. По данным рейтинга Mail.ru (<http://top.mail.ru/visits?id=77427>) за предыдущий день (Прим. все статистические данные в статье приводятся по состоянию на 21.10.2014) аудитория сайта составила почти 173 тыс. посетителей, которые просмотрели более 1 млн. страниц.



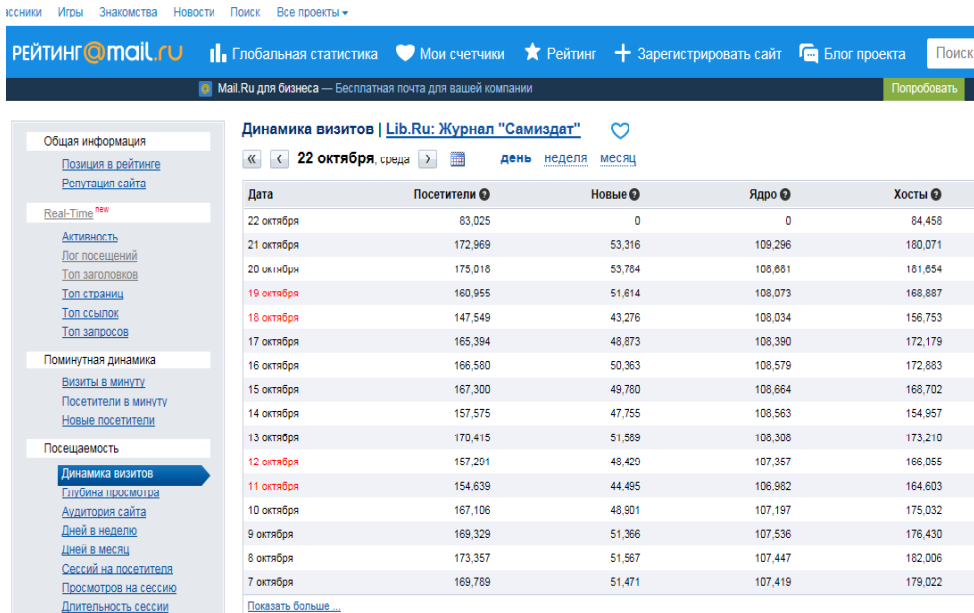


Рис. 1. Скриншот раздела Lib.ru: Журнал «Самиздат» в рейтинге Mail.ru

По данным еще одного независимого счетчика – openstat (<http://rating.openstat.ru/site/136813>) сайт «Самиздат» занимает лидирующие позиции в тематическом рейтинге среди литературных журналов.

Список произведений на сервере построен по принципу жанровой принадлежности, которую определяет сам автор при размещении публикации. Все тексты собраны в две группы – «жанры» и «формы», внутри которых они располагаются не по количеству их представленности, а согласно тематическому рейтингу пользователей. Мемуары (опубликовано 11139 текстов) обозначены как жанр и располагаются на четвертой позиции, в ряду таких ведущих жанров, как проза (148249), поэзия (379641) и лирика (115988).

На основе количественных показателей представляется возможным сделать несколько выводов:

1) сетевая литература на современном этапе является одной из актуальных форм речевой практики;

2) широкая включенность речевого жанра мемуаров в виртуальное пространство демонстрирует коммуникативную привлекательность жанра как формы самовыражения и речетворчества.

Речевой жанр мемуаров, попадая в виртуальную среду, приобретает статус электронного жанра коммуникации, субстрат которого служит отправной точкой для дальнейшей модификации: «субстратная составляющая, находящаяся в сфере формы, участвует в жанровой организации <...> электронный носитель накладывает свои ограничения и специфицирует содержательные и прочие аспекты» [Лебедева, 2011, с. 50].

Первым признаком модификации исходного жанра является отсутствие единообразия в его жанровом определении – повесть, статья, репортаж, фотоочерк, очерк, эссе, записки и др.

Традиционно мемуары определяются через понятие «воспоминания». Приведем несколько общепризнанных словарных дефиниций. Мемуары – «(от франц. *mémoire* – память, воспоминание) – вид эпической словесности: хроникальное и фактографическое повествование от лица автора, в котором отражены подлинные события, некогда реально происходившие, а теперь вспоминаемые» [Словарь литературоведческих терминов, [http://literary\\_criticism.academic.ru/](http://literary_criticism.academic.ru/)]; «(фр. *memoires* – воспоминания) автобиографические записки; воспоминания о событиях и лицах прошлого, прямо или косвенно причастных к жизни автора» [Словарь иностранных слов русского языка, [http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic\\_fwords](http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords)].

В научной литературе в качестве основных жанрообразующих признаков мемуаров выделяются следующие: ретроспекция (А.Г. Тартаковский, И.Д. Фрайман), повествование от первого лица и документальность (Л.М. Бондарева, А.Г. Тартаковский, З.Р. Сутаева), концептуальность (А.А. Галич), особый хронотоп (А.В. Антюхов, А.А. Галич).

Речевой жанр, определенный автором при публикации как мемуары, при переносе в интернет-пространство утрачивает устойчивость номинации жанровой формы, что наблюдается:

**1) в заглавии:**

«Дневник некроманки» (автор Лина Эйр);

«Письмо кумиру» (автор Косарева Н.Г.);

«Деникин. Очерки русской смуты» (автор Клуб историков);

«Анкеты героев» (автор Ведьмы)

«Фотосессия» (автор Кравцова А.);

«Интервью с рэбэ Масоном» (автор Попович Алёша);

«Объявление» (автор Бубела О.Н.);

«Эскизы нового рассказа» (автор Храмцев Д.В.);

«Как солить помидоры (рецепт бабушки Пелагеи)» (автор Журавлёва Л).

Заголовок как структурный элемент мемуаров, расположенный перед текстом, на сайте «Самиздат» имеет более сложную структуру, нежели в классическом варианте, что, безусловно, определено характером среды коммуникации и оформлением самого ресурса. Он включает в себя набор гиперссылок, которые связывают текст с другими разделами сайта и авторскими страницами – 1) комментарии, 2) профайл автора, 3) дата размещения, изменения, статистика, 4) жанр/форма, 5) иллюстрации/приложения (если есть), 6) оценка читателя - и аннотацию.

Показательно соотношение заголовка текста с полем «жанр/форма» и с аннотацией, так как и в этом случае наблюдается отсутствие единообразия в наименовании, к примеру:

Название текста «Свадебный Отчет (два взгляда на одно событие)» (автор Рысенко Дэн, Фрэн)

Поле «жанр/форма» (Очерк:Мемуары:Юмор)

Аннотация: «Это не рассказ. Это пересказ реальных событий произошедших со мной а так же с моей, ныне уже женой. Даже две версии, поскольку каждый из нас имел свой собственный взгляд на произошедшее. Но мы старались написать так, что бы читалось весело и все кому интересно получили хотя бы частичку того хорошего настроения что было тогда у нас.)».

2) **в аннотации:**

«Как бы мемуары» (Аннотация автора Зарецкого А.И. к тексту «Из записок старого театрала»);

«Я фигею! Очередное сумбурное «мненько», после очередных диалогов. Пополню и поправлю как выйду из ступора» (Аннотация автора Мерзская Бука к тексту «Что за писатели пошли?»);

«Отчет о посещении «Парка птиц» в деревне «Воробьи» Калужской области. Лето 2007 года» (Аннотация автора Саенко А.В. к тексту «Парк птиц»: Калужская область, деревня «Воробьи»);

«Бред, который остался без объяснения» (Аннотация автора Найка к тексту «Белые стихи психопата»);

«Смешные рассказы о работе психиатра в провинциальном израильском городе» (Аннотация автора Райсбаума М.Ю. к тексту «Репортажи из психсарая»);

3) **в комментариях:**

**Надежда** ([artnadj@mail](mailto:artnadj@mail)) 2014/01/07 11:20 [[ответить](#)] « <...> Меня зовут Надя Филиппева, я тоже упомянута в Вашей статье. Мы только сейчас случайно нашли ее в Интернете и были приятно удивлены. Только позвольте кое-что уточнить. Я никогда не работала в торговле. Лида никогда не была директором магазина, а Света медсестрой. А дети наши далеко несостоятельные, а самые обычные. <...> Но все равно спасибо за статью, за то, что Вы всех помните. С Рождеством Вас! Будьте здоровы!» (Комментарий к тексту Мосяковой Т.Д. «Память годам не стереть»).

**Светлана Марыкина** ([svetik\\_marikina@mail.ru](mailto:svetik_marikina@mail.ru)) 2014/04/03 02:26 [[ответить](#)] «Здравствуйте, Татьяна! И нашей семье очень приятно прочитать ваш рассказ <...> Спасибо, Вы со своей историей вошли в историю нашего рода, семьи... копируем и сохраняем» (Комментарий к тексту Мосяковой Т.Д. «Память годам не стереть»).

**Сфинкский** 2009/09/29 03:10 [[ответить](#)] «Очень понравились эти ретроспективные философские размышления. У вас получилось нарисовать образ самого себя. Это очень трудно сделать. <...> Как будто щёлкнул фотиком... раз! У меня, например, не получается остановить «своё мгновение». Я о себе не пишу (за исключением, наверно, одного-двух-трёх рассказов. Зато пишу по картинкам (это

заметно :)). *А вы в этом рассказе «вышли из себя»* (Комментарий к тексту Сотникова О. «Я пришел в этот мир, чтобы жить»).

Можно констатировать, что речевой жанр мемуаров, попадая в электронную среду, теряет устойчивость при квалификации жанровой формы его создателем и предопределяет ее модифицирование по сравнению с классическим вариантом.

Данный феномен обусловлен не только средой функционирования исследуемого материала, но и особенностями «поведения» самого автора в этой среде, который «через систему речевого жанра самопрезентирует себя в виртуальном дискурсе» [Компанцева: 2007, с.174].

Автор в пространстве электронной коммуникации – это лицо, склонное к личностному самовыражению, целью которого является желание найти единомышленника / собеседника, стремление быть услышанным «здесь и сейчас», возможность реализации качеств личности, переживания эмоций, по тем или иным причинам фрустрированных в обычной жизни. Поэтому автором публикаций мемуаров в сети является непрофессиональный писатель, зачастую не способный четко объяснить цель создания текста в этом жанре и для которого подобная практика письма не является обязательной:

«*Ностальгия. Почти...*» (Аннотация автора С. Варсонофьева к тексту «Бабушкино варенье»);

«*Шутки ради...*» (Аннотация автора Н.А. Николаевой к тексту «Секретные фото-мемуары»);

« <...> *Для меня это и юмор и мемуары – хоть на мгновение я это прочувствовала, но постебаться над собою то же иногда надо*» (Аннотация автора А. Корневой к тексту «Любимые изречения отовсюду»).

Выбирая подобную форму для реализации собственных интенций, в жанровом сознании автора, бесспорно, существуют мемуары как классический речевой жанр, но будучи перенесенным в виртуальную среду он становится более свободным, как по своему смысловому наполнению, так и в ортологическом отношении, что вызвано «ощущением полной свободы в Интернете: каждый человек может стать автором, претворяя в жизнь свои представления о том, как должен строиться и лингвистически оформляться конкретный текст» [Шипицина: 2009, с. 9].

Таким образом, интернет-коммуникация формирует новый мемуарный тип текста, требующий своей дальнейшей квалификации в системе жанровых форм.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Горошко, Е.И.** Виртуальное жанроведение: становление теоретической парадигмы / Е.И. Горошко, Е.А. Землякова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 24(63) №1. Часть 1. – 2011. – С. 225 – 237.

**Жанры естественной письменной речи:** студенческие граффити, маргинальные страницы тетрадей, частная записка / Н.Б. Лебедева [и др.]. – М.: URSS: КРАСАНД, 2011. – 252 с.

**Журнал «Самиздат»** [Электронный ресурс]. – URL: <http://samlib.ru>.

**Компанцева, Л.Ф.** Интернет-коммуникация: когнитивно-прагматический и лингвокультурологический аспекты / Л.Ф. Компанцева. – Луганск: Знание, 2007. – 444 с.

**Кукуева, Г.В.** Эссе как речевой жанр эстетической сферы интернет-коммуникации / Г.В. Кукуева // Новый университет. Серия: Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. – 2014. – №1 (34). – URL: [http://www.universityjournal.ru/guman\\_14\\_1.htm](http://www.universityjournal.ru/guman_14_1.htm).

**Словарь иностранных слов русского языка** // Академик [Электронный ресурс]. – URL : [http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic\\_fwords](http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords). – (Дата обращения 11.09.2014).

**Словарь литературоведческих терминов** // Академик [Электронный ресурс]. – URL: [http://literary\\_criticism.academic.ru](http://literary_criticism.academic.ru). – (Дата обращения 11.09.2014).

**Сухотерина, Т.П.** Жанры естественной письменной речи: народные мемуары: монография / Т.П. Сухотерина, Н.Б. Лебедева, Н.Г. Воронова, Е.Ф. Дмитриева, О.С. Панкрашова. – Барнаул: АлтГПА. – 2012. – 550 с.

**Шипицина, Л.Ю.** Жанры компьютерно-опосредованной коммуникации / Л.Ю. Шипицина. – Архангельск: Поморский университет, 2009. – 238 с.

М.А. Буряков<sup>1</sup>  
*Ишим*

## О ЗНАЧЕНИИ ОДНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЙ В ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Сопоставляя значения глаголов внешнего восприятия и общего чувства, автор констатирует «тройственный» характер их грамматического субъекта, который предусматривает три семантических компонента (субъект мысли, субъект воли и субъект действия), актуализирующиеся в зависимости от характера отношений между субъектом и глагольным признаком. В случае тождественных отношений субъект реализуется как агенс в «номинативной» конструкции, при посессивных – как бенефициар (субъект воли) в «дативной» конструкции. Автор выясняет, что такие же отношения между субъектом и глагольным признаком складываются в семантической оппозиции известного в сравнительном языкознании «нерезультативного» и «результативного» перфекта. На материале древнерусской литературы выясняется, что обычной формой отображения эмоционального состояния была сходная с «нерезультативным» перфектом «номинативная» эмоциональная конструкция, в которой носитель эмоции представлялся в тождестве трех субъектных функций как агенс, без актуализации субъекта воли. Лишенные субъектной мотивации, эмоциональные состояния в древнерусский период отображались как мимико-голосовые реакции на внешнее воздействие.

**Ключевые слова:** «Тройственный» характер грамматического субъекта, субъект мысли, субъект воли и субъект действия, агенс и бенефициар, «номинативная» и «дативная» конструкции, нерезультативный и результативный перфект, «номинативная» эмоциональная конструкция.

---

<sup>1</sup> Михаил Афанасьевич Буряков, кандидат филологических наук, [mchlb@mail.ru](mailto:mchlb@mail.ru)

**M.A. Buryakov**  
*Ishim*

## **THE SIGNIFICANCE OF ONE HISTORICAL FORM OF EXPRESSING EMOTIONAL STATES IN OLD RUSSIAN**

Comparing the meaning of verbs of perception and general feelings, the author states a “threefold” nature of their grammatical subject, which contains three semantic component (the subject of thought, the subject will, and subject of the action), which become actualized depending on the nature of relations between the sentence subject and verb meaning. In case of identical relations the subject is realized as the Agent in the “nominative” sentence structure, and if the relations are possessive – as the Beneficiary (the Subject of the Volition) in the “Dative-Case” sentence structure. The author finds the same relationship between subject and verb are in the semantic opposition known in comparative linguistics as “non-resultative” and “resultative” perfect. Old Russian texts show that the regular form to express emotional state was “nominative” emotional construction similar to the “non-result” verb perfect, in which the experiencer of emotion carries three semantic functions but as Agent, without having the role of Subject of Volition. Devoid of subject motivation, emotional states were expressed in Old Russian as a mimic and vocal responses to external stimuli.

**Key words:** threefold nature of grammatical subject, the subject of thought, the subject of volition, and subject of the action, Agent and Beneficiary, “nominative” and “dative” sentence structures, non-resultative and resultative perfect, “nominative” emotional construction.

Сравнивая глаголы внешнего восприятия и общего чувства, нетрудно заметить их сходство: все они указывают на предмет восприятия. Этим обуславливается их широкая синонимия, отмеченная еще А.А. Потебней в славянских языках [Потебня, 2010, с. 96]. Но между ними есть и существенное отличие: если глаголы внешнего восприятия делают акцент в своем значении на одном из пяти внешних чувств, характеризуя **поведение** человека, то синонимическое употребление глаголов общего чувства



обуславливается характером воспринимаемого объекта, ср. подобное употребление корня *-пн-* ‘знать’ описывает А. Вежбицкая в папуасском языке калам, в котором отсутствуют глаголы внешнего восприятия [Вежбицкая, 1996, с. 291-325]. Специфика глаголов общего чувства с общеславянским корнем *\*ĉi-* (и.-е. < *\*ka/\*ku\*/kú* [Фасмер 1973, IV, 390; Черных, 2009, II, с. 398]), восходящим к самым различным ментальным процессам, становится более понятной, когда их объектом оказывается сам воспринимающий субъект. В этой позиции предикат восприятия осмысливается как выражение ментальной идентичности субъекта. «Сочетания *чувствовать себя, почувствовать себя*, – пишет Е.Л. Калакуцкая, – до 60-70-х годов XVIII в. употреблялись со значением ‘прийти в себя, опомниться’ (например, после обморока)» [Калакуцкая, 1991, с. 146]). Не менее контрастно выступают эти глаголы в автореферентном перформативном употреблении, ср. *вижу!* означает либо указание на предмет (пусть даже в переносном ментальном значении ‘иметь перед собой; понимать’), либо констатацию самого внешнего чувства (зрение вернулось), тогда как *чувствую!* – указывает на какое-то субъективное знание, характер которого при его лексикализации может получить отрицательную модальность, ср. разг. *переживаю!*

Все это заставляет думать о различии в характере самой связи субъекта глагола с выражаемым им предикативным признаком. Об этом, в частности, свидетельствует отличие в семантике их переходности. Согласно классификации Ю.С. Степанова, транзитивность глаголов внешнего восприятия характеризуется как **дейктическая** (ср. *увидеть человека* → *увиденный человек* → ‘вот человек, который увиден’), а глаголов общего чувства — как **посессивная** («‘чувствовать’, в конечном счете ‘иметь’») [Степанов, 1977, с. 142-143]. Несмотря на то, что в глаголах внешнего восприятия действие не выходит за пределы субъекта («синтетическая неэффективная переходность»), сам дейкис является компонентом материального мира, который устанавливает такую связь субъекта с объектом, которая характеризует обоих членов предикации причастными бытию, существующими. В то время как глаголы общего чувства («аналитическая неэффективная переходность») отображают только субъективное переживание субъекта. Как известно, подобные семантические отношения описывал Э. Бенвенист, анализируя языковые универсалии ‘быть’ и ‘быть у’ в значении «иметь». Согласно

его рассуждению, в сочетании 'быть' с субъектом в casus rectus (им.п.) последний связывается с другим членом отношениями консубстанциальности (тождества), а в сочетании с casus obliquus ('быть у') начинает играть роль бенефициара, а 'быть' становится выражением «внешней» связи [Бенвенист, 1974, с. 215]. Аналогично, два значения экзистенциальности обнаруживает у глагола 'быть' О.Н. Селиверстова: 1)  $Ex_1$ , выражающее принадлежность бытию и 2)  $Ex_2$ , указывающее на нахождение объекта в пространстве; последнее следует отличать от локативных отношений, т.к. здесь речь идет об **эмфатическом** указании, характеризующем область самого субъекта [Селиверстова, 2004, с. 139-140]. Первое собственно является выражением субъектно-объектного тождества. Второе значение предполагает посессивные отношения, т.к. эмфаза как раз и указывает на предмет обладания. Но в таком случае, что является предметом обладания в этой конструкции, если значение «иметь» не указывает на объект, – как подчеркивал Бенвенист, – всегда только на субъект» [Бенвенист, 1974, с.214]? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к двум субъектным составляющим, образующим семантику любого глагола в интерпретации А.М. Пешковского. «В каждом глаголе, – пишет ученый, – заключен оттенок какого-либо **деланья** или **действия**» и в каждом «глаголе, раз он изображает действие, должен быть оттенок **воли, намерения**» [Пешковский, 2001, с. 75; 79]. По-видимому, субъект глагольного признака находится с этими составляющими в разных отношениях, а именно: с признаком **действия**, относящимся к области объективной действительности, он находится в отношении **тождества**, как это имеет место у членов, соединенных глаголом 'быть' в первом значении ( $Ex_1$ ), а с «**волей**», относящейся к внутренней области субъекта (субъективной), – он находится в отношениях **посессивности** (значение  $Ex_2$ ), выражающейся формой субъекта.

Таким образом, понятие субъекта, с точки зрения языка, оказывается сложной структурой, предполагающей, в зависимости от характера субъектно-объектных отношению актуализацию различных связей и компонентов. Можно предположить, что ключевым компонентом семантики субъекта, изменяющим «регистр» предикативной синтагмы, следует признать «субъект мысли», образовавшийся вследствие отображения (запоминания) в «воле»

«субъекта действия» и поэтому занимающий среднее положение между «субъектом воли» и «субъектом действия». Для отображения себя как «**движущегося**» (по А.М. Пешковскому) субъекту мысли достаточно отождествить себя с субъектом воли. В этом случае «субъект мысли» становится «причиной», обуславливающей образование «следствия» – «субъекта действия». При актуализации **посессивных** отношений с «субъектом воли» причинно-следственные отношения с «субъектом действия» теряют свою обязательную силу и также становятся «внешними». В силу этого значение предикативной синтагмы становится отображением **субъективной области**, ибо «**действовать**» могут только живые существа». Неслучайно, А.М. Пешковский колеблется в определении характера семантического оттенка глагола, называя его то «оттенком воли, намерения», то «оттенком сознательной деятельности [Пешковский, 2001, с. 79].

В свете активно развивающегося в современной лингвистике представления об «антропоцентричности языка» наши доводы в пользу отражения в грамматической категории субъекта самого человека в трех субъектных сущностях, отображающихся разными логико-семантическими связями и в разных лексико-грамматических формах, позволяют отказаться от поиска «кварков» активности или стативности [Апресян, 2006, с. 53] и выйти за пределы традиционной оппозиции «действия» и «состояния», рассматриваемой как нечто независимое от категории грамматического субъекта.

Когда мы хотим выразить себя «сторонне», наравне с другими воспринимаемыми объектами (т.е. в объекте), мы вынуждаемы включать в это «отражение» свое отношение к факту нашего пребывания в данном пространстве и времени: *мне (было, будет, было бы) хорошо (плохо) здесь*. Собственно, на этот главный компонент безличной конструкции с дательным субъектом под отрицанием «*X-у не работалося*» и указывает Ю.Д. Апресян, когда утверждает, что в ассертивной части толкования «отрицается именно **предрасположенность к действию**», а не само действие [Апресян, 2006, с. 38]. Субъектом этого **отношения** является сам говорящий, выступающий в роли бенефициара, а объектом отношения – факт, явление действительности, представленный как атрибутивный признак. Поэтому глагол ‘быть’ в настоящем времени (*я – здесь!*), глаголы в перформативном употреблении (*я клянусь! я согласен!*) и

«глаголы **конкретного** значения» (*смеется, ругается, пишет, читает*)» [Галкина-Федорук, 2012, с.195], выражающие тождество трех субъектов: мысли, воли и действия, не могут, употребляться безлично, ср. невозможность *\*Мне – здесь! \*Мне клянется! \*Мне смеется. \*Мне ругается*<sup>1</sup>.

Представление о «тройственном» характере семантики грамматического субъекта помогает разобраться и правильно (адекватно) описать употребление предикатов, отражающих, например, деятельность целеполагания. Так, И.Б. Левонтина, характеризуя своеобразие употребления целевых средств в языке, указывает, что правила их употребления регулируются взаимодействием двух субъектов (она говорит о «двух ролях»): «субъекта целеполагания» и «субъекта действия» [Левонтина, 2006, с. 187]. Например, в ярком целевом существительном *намерение* она справедливо усматривает совпадение субъекта целеполагания с «представлением о вероятном результате», под которым однако понимает не «цель», т.е. не субъекта мысли, а конкретные действия, которые «он собирается совершить», т.е. субъекта действия [Левонтина, 2006, с. 169]. Между тем, кажется очевидным, что самое это «представление» может быть не только нетождественно, но и находиться в противоречии с реальным действием, ср. у В. Даля *У него намерение всегда доброе, да исполнение бывает неудачно* [Даль, 2008, с. 442]. Именно вследствие отсутствия отображения в семантике слова *намерение* субъекта действия выражение им объектной референции в **предикативной позиции** невозможно не только в активной конструкции, ср. у В. Даля: *«Я намерился, намереваюсь, намерен или имею намерение купить дом»* [Даль, 2008, с. 442], но и в страдательной, несмотря на то, что в ней *намерение* находится в позиции семантического объекта [Пешковский, 2001, с.117], ср. некорректность фразы *\*Его намерения осуществились* (пример И.Б.

---

<sup>1</sup> На первый взгляд, может показаться корректность форм *пишется* и *читается*. Однако сами по себе они не существуют вне конструкции с эмфатическим уточнением (в котором и выражается отношение говорящего) *Мне (сегодня, с утра, целый день) не пишется, не читается*, которое иначе не воспринимается как со связкой 'быть', ср. *Мне сегодня не пишется, не писалось, не будет писаться, не писалось бы*.

Левонтиной). Актуализация субъекта действия происходит только на поверхностном синтаксическом уровне в объекте: в позиции прямого дополнения и в сочетании с глаголами, на последней ступени редукции которых обнаруживается прототипическое значение ‘(с)делать’, ср. *осуществить, реализовать, исполнить, выполнить, приводить в исполнение*, ср. *Он наконец осуществил свои намерения*.

Полной семантической противоположностью *намерению* являются целевые слова *план, задание* и особенно *проект*, в котором, как пишет Левонтина, «вообще отсутствует идея принятия решения», так что его значением является только «умственная конструкция, описывающая, как можно было бы нечто осуществить» [Левонтина, 2006, с. 169]). Однако несмотря на ментальный характер значения, эти слова легко подвергаются «опредмечиванию» не только в позиции **объекта** (ср. *осуществлять план; выполнить проект*; в страдательной конструкции: *Его планы осуществились через сто лет* [Левонтина, 2006, с. 188]), но и в позиции **предиката**, ср. *осуществлять план* = *планировать* собств. ‘совершать какие-л. действия; делать что-л.’; *выполнить проект* = *проектировать*<sup>1</sup> собств. ‘реализовывать мысли на материальном носителе; чертить план, схему; делать запись на бумаге, мониторе и т.д.’. Следовательно, субъект мысли отождествляется не с субъектом воли, а с субъектом действия, являющегося компонентом этих ментальных слов. Отчего и «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Ср., возможность сходной трансформации для ряда обозначений, включающей агенса в семантику ментальной конструкции, типа *осуществлять руководство* = *руководить*, *осуществлять модернизацию* = *модернизировать* и т.д., и невозможность подобной же трансформации для слова *намерение*: *осуществлять намерение* ≠ *намериваться*.

Представление о тройственном характере семантики грамматического субъекта помогает уточнить некоторые вопросы, являющиеся предметом перманентных дискуссий в сравнительном языкознании. В частности, становится очевидным, что в первичной

---

<sup>1</sup> Слово *задание* имеет сразу двух агенсов. Поэтому для задающего агенса трансформация в глагольный предикат возможна: *задавать*, – а для исполняющего задание такая трансформация не предусмотрена, только: *осуществить, исполнить, выполнить задание*.

семантической оппозиции «действия» и «состояния», нашедшей языковое отражение в грамматической оппозиции активных форм на *-mi* и инактивных на *-a* [Семереньи, 2010, с. 351], проявляется характерное для данного уровня развития языка тождество субъекта воли, мысли и действия. Последующий процесс актуализации субъекта воли в инактивных языковых формах последовательно проявляется в мощном воздействии на них «класса активных глаголов» [Степанов, 1989, с. 30], приведшее к созданию сначала полной перфектной парадигмы, а затем целого класса медиальных глаголов, основным значением которых было выражение **действующего**, а не **движущегося** субъекта (отсюда самое название медиа как *atmanepadam* 'слово для самого себя' [Степанов, 1989, с. 23-24; Семереньи, 2010, с. 346]). Это процесс нетрудно распознать и в древней перфектной оппозиции *o-/ø* – вокализма и удвоения перфектного корня. Ю.С. Степанов справедливо усматривал в ней специфическую семантическую ориентацию, проявляющуюся в том, что морфологический тип перфекта с *o*-вокализмом без удвоения тяготеет к значению «состояния тела», а перфект «с нулевым вокализмом корня без чередования гласного и с удвоением» — «к значению «состояние духа» [Степанов, 1989, с. 23-24]. А.А. Потебня в книге «Мысль и язык» также полагал, что «удвоение» есть выражение психологической оценки, обусловленной влиянием «того чутья, которое заставляет протягивать гласную в прилагательном (например, *хоро-ошшй*), если им хотят выразить высокую степень качества» [Потебня, 2010, с. 98].

Многие компаративисты указывают также на неустойчивость исторических форм перфекта по сравнению, например, с формами актива, поскольку они «легко переходит в повествовательное время», где «очень быстро «изнашиваются», вследствие чего существует потребность в их постоянном обновлении» [Семереньи, 2010, с. 313]. Представление о «тройственной» семантике грамматического субъекта помогает правильно понять это явление. Как было показано выше, в «речевом акте», который есть, собственно, истинное «настоящее» время, перфект отображал человека как тождество трех субъектов, т.е. «недействующий агентс» или как покоящийся предмет. Если согласиться с утверждением О. Семереньи, что процесс шел по направлению от «настоящего» времени к «повествовательному», то

следует констатировать, что именно осознание себя волевым субъектом в «настоящем» времени и стремление языковыми средствами адекватно выразить это является первопричиной отображения его и в «повествовательном» времени и всех последующих изменений перфекта. Ибо если интенция активного субъекта исчерпывается, по-видимому, объектом действия, то перфектная форма отображает компонент воли двояко: как субъектную реакцию и как результат объектного действия. Очевидно, что в субъектной реакции все три субъекта – мысли, воли и действия – тождественны, представляя субъекта предметно, как внешнее поведение. Тогда как «результат действия» есть, собственно, представленное в формате посессивных отношений субъективное содержание, одним из компонентов которого является субъект воли, а другим – субъект действия. Эта оппозиция снова приводит нас к ассоциации с оппозицией языковых универсалий ‘быть’ и ‘быть у’, а также, по-видимому, близкой оппозиции нерезультативного и результативного перфекта. В «чистом» виде последняя оппозиция фиксируется компаративистами на ранних стадиях развития языка. Так, например, еще в языке Гомера *κατέκτονα*, *ἔπεκτονα* значат ‘я убийца, я запятнан убийством’ и лишь впоследствии приобретает значение ‘я убил и (поэтому) являюсь убийцей’ [Степанов, 1989, с. 20-21; Юдакин, 1984, с. 142]. С точки зрения тройственного характера категории субъекта, нерезультативный перфект есть первичное отражение волевого субъекта как тождество всех трех субъектов в объекте, своеобразное «переформатирование» субъекта из «настоящего» времени (с тождественными отношениями) в «повествовательное» время. Тогда как результативный перфект актуализирует субъекта воли, представляя его как атрибут субъекта мысли.

Первоначальное отображение посессивных субъектных отношений в синтетических формах и употребление их в «повествовательном» времени на фоне аналогичных синтетических активных (тождественных) форм постепенно показывало их неадекватность и приводило к «обесцениванию», к их «изнашиванию». Тенденция к более адекватному отображению нерезультативного и результативного состояния приводит к дифференциации по крайней мере трех языковых форм: формы презенса и аориста, отразивших тождество субъекта мысли субъектом действия, а также глагол ‘быть’,

возникший как абстракция эмфатического показателя субъекта мысли с принадлежащим ему субъектом воли с двумя функциями: тождества и обладания. Вторая отображалась, как было уже сказано выше, в сочетании с «небытийной» (*casus obliquus*) формой лица. Первая – «бытийно» в номинативе, тождественной предикативной связью. Ср. анализ значения двух форм древнеармянского перфекта, сделанный Э. Бенвенистом в связи с толкованием значения конструкции ‘быть у’. Из толкования следует, что в непосессивной форме отображен агенс, т.е. субъект мысли в тождестве с субъектом воли и действия, в конструкции с непереходным глаголом в форме причастия на *-eal*, глаголом ‘быть’ и субъектом в номинативе, а в посессивной конструкции актуализируется субъект воли в конструкции с переходным глаголом в форме причастия на *-eal*, глаголом ‘быть’ и субъектом в генитиве (посессивная форма в древнеармянском языке). Ср. арм. *sa ekeal ē* ‘он пришел’ (форма непосессивная) [собственно ‘он есть стоящий *hic et nunc*’ – М.Б.] и *nora teseal ē* букв. «лат. *eius visum est*, его видно есть» [собств. ‘он имеет увиденное’ – М.Б.] и означает «лат. *habet visum*, он увидел» (форма посессивная) [Бенвенист, 1974, с.218]. Пример Э. Бенвениста интересен тем, что агенс сочетается с глаголом движения (‘идти’), который в общеиндоевропейском принадлежал к активному классу [Степанов, 1977, с. 138], а бенефициар – с глаголом восприятия (‘видеть’), который мог быть как активным, так и пассивным. Это означает, что непереходность в армянской перфектной форме (т.е. в «объекте») осмысливается как тождество субъекта и предикативного признака, выраженного основой глагола, что фактически означает отсутствие в непосессивной форме перфекта отображения субъекта воли, т.е. субъективного содержания. Напротив, переходность отображается как обладание предикативным признаком, выраженным омонимичным ‘быть’ и обозначающим «признак воли». Именно отображением в посессивной перфектной форме волевого субъекта можно объяснить широко известную языковую тенденцию к исторической замене формы перфекта как исходного обозначения результативного действия – аористами и презенсами; в частности, в русском языке этим можно объяснить формирование корпуса глаголов прошедшего времени из перфектных причастий. Собственно, на коллизии двух субъектов в прошедшем времени – субъекта воли и действия – основан известный пример А.М.



Пешковского с глаголом *умер* [Пешковский, 2001, с. 79]. Л.А. Пирейко называет включение пассивных аналитических форм в персидском языке «в систему временных форм на место исчезнувших флективных форм прош. времени прежде всего **активного залога**» – «иронией истории этих форм». Между тем, эта «ирония» не нонсенс: объясняется все тем, что субъект этой пассивной формы выражался «род. падежом, **имеющим притяжательную функцию** (*manā kartam* ‘мое сделанное’)), т.е. являлся бенефициаром, актуализирующим субъекта воли [Пирейко, 1976, с. 38]. Именно с помощью этих посессивных предикативных связей «действие» (агенс) выводилось из «настоящего» времени (= тождества трех субъектов) в повествовательное [Пирейко, 1976, с. 39].

Таким образом, субъект непосессивного перфекта осмысляется языком как движущийся, а не действующий (по Пешковскому) субъект. Следует согласиться с мнением Ю.С. Степанова, утверждавшего, что перфекты, выражавшие ‘состояние духа’ и ‘состояние тела’ в этот период развития языка в равной степени отображали «состояние материального мира», в котором «вещь или человек» «осмысляются лишь как компоненты этой среды, не выделяясь особо и не подчеркиваясь» [Степанов, 1989, с. 24]. Семантика «непосессивного» перфекта, ее отношение и отличие от семантики посессивного перфекта очень важно для понимания ранних форм выражения эмоциональных состояний, обнаруживающихся в древнем языке. Это обусловлено тем, что наиболее древние конструкции, в которых изображается эмоциональное состояние, весьма напоминают по форме «непосессивный» перфект, а именно: нечленное прилагательное, выражающее эмоциональный признак (аналогично непереходным основам), в сочетании с глаголом ‘быть’ и субъектом эмоции в номинативе. Примеры: [Мф.14, 9-10]: слав. [ *Иродιάдина* ] *рече* [

*арь*; ср. греч. [ *ἡ θυγάτηρ τῆς Ἡρώδος φησὶν* [ *δός μοι...τὴν κεφαλὴν Ἰωάννου τοῦ βαπτιστοῦ* ] *καὶ λυπηθεὶς ὁ βασιλεὺς*; лат. [ *filia Herodiadis* ] *inquit* [ *da mihi...in disco caput Ioannis Baptistae* ] *Et contristatus rex*. (Муч.мчн.Вит., Мод.и Крест.) Усп.сб.ХII-ХIII вв.,

127в28: *Дѣмонъ же многы оумори.*

*рь*. (Муч. св. Христоф.) Усп.сб.ХII-ХIII вв., 98в25: *Она же* [Калиника] *рече. повелѣ* *остию твоею* [ *ря* ]

ь [идольмь]

рь [1147]: *И посла*

Володимерь к брату повѣдая убийство Игореву и печален быс Изяслав. Лавр.лет., 106; [1270]: *Дмитрий же отречесе ... И быша новгородци печални*. Новг. I лет., 148об. [Мф.17, 22-23]: Слав.

ἔλο; ср. греч. *ἔπεν αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς ... καὶ ἐνπλήθησαν σφῶδρα*; лат. *dixit illis Iesus: ... Et contristati sunt vehementer* и т.д.

Представляется, что древнерусская форма эмоционального состояния является контаминацией двух предикаций, а именно: предикации препозитивной, отражающей воздействие внешнего агенса, как правило, в форме аориста, и предикации постпозитивной, констатирующей наличие у субъекта эмоционального признака. Первая предикация отобразилась в сходной форме аориста глагола 'быть', который к тому же не был в этот период развития языка простой связкой, а сохранял, как свидетельствует А.А. Потебня, отнюдь не чисто формальное значение «создался», «построился», «стал», «возник» и т.п.» [Потебня, 1958, с. 133]. Вторая предикация выражалась нечленной формой прилагательного с атрибутивным значением. Статус истинности, принадлежности бытию, как об этом было уже сказано выше, оно получало в настоящем времени (т.е. в момент речи, а именно на него, как раз и указывает, например, латинское соответствие *contristati sunt*) благодаря простому сочетанию с субъектом в номинативе, ср. указание Бенвениста на подобное употребление именных предикатов в семитских языках, где вообще не было глагола 'быть' [Бенвенист 1974, с. 205]. В обеих предикациях субъект воли не актуализирован, представляя тождество с субъектом действия либо аористного действия, либо эмоционального признака. Итак, совмещение в одной конструкции двух разных субъектов (агенса и носителя эмоции) свидетельствует, кажется, о том, что эта древняя славянская форма эмоционального состояния лишена субъективного содержания. Этот вывод подкрепляется отсутствием у эмоционального предиката обязательного объектного управления, отображающего причинно-следственную связь с событием-причиной. Для актуализации в данной форме субъекта воли необходимо, чтобы в контаминированной предикативной синтагме оба агенса (агенса внешнего воздействия и носитель эмоционального признака) слились в единый субъект с функцией бенефициара. Для этого в языке, как уже

было сказано, существовала конструкция ‘быть у’: субъект в дативе + «связка» в «эмфатическом положении». Приобретение глаголом ‘быть’ функции связки и субъектом эмоции – функции бенефициара, усваивающего эмоциональный признак, – являются взаимно обуславливающимися процессами, отмечаемыми в книжной литературе достаточно поздно [Виноградов, 1972, с. 321]. Первые зафиксированные примеры «безличного» употребления эмоциональных наименований в русском языке относятся только к XVI в., ср. примеры из памятников фольклора и деловой письменности: *охтѣ мнѣ молоды горевати. Песни Дж., 5; И мнѣ и достать въ такихъ бѣдахъ моихъ сокрушиться. Переп.Хован., 341. Тошно л тошно л мнѣ по милеком встоишилося, грустно по сердешном взгруснулося, что покинул мене мои сердешнии другъ. Песни Квашн.,932.XVII в. [СлРЯ XI-XVII, 1977 г., в. 4]. В литературный язык безличная эмоциональная конструкция попадает только в XVIII веке, ср. *Гитарой, скрипкою и пѣньем, Стихов иль прозы громким чтеньем Приятно вечер проводить.. Но только вечер, два, недѣлю – А там придется загрустить. Шлкв. ДПМ 208; И тебѣ также болѣзненно, печально, как мнѣ ЛВ<sup>1</sup> I 195 [СРЯ XVIII, 1992, в. 7]. Все это показывает, что «номинативная» эмоциональная конструкция в древнерусском языке отображала не психическое переживание как результат специфической мотивационной деятельности, а поведение, сходное с любой другой субъектной деятельностью. Этим объясняется тот несомненный факт, что основу лексического корпуса эмоциональных наименований в древнерусском языке составляли лексемы, выразившие «различные мимико-голосовые реакции» в личной (агентивной) форме глагола: *въздохнути, утерети слезы, прослезитися* и под. с характерными часто однокоренными тавтологическими обстоятельственными определениями, указывающими на величину и силу реакции, ср. *много, беспрестанно, велми, зѣлю, повелику, с многими слезами, с плачем великимъ, обливающее лице свое; со слезами и плачая, гласомъ великимъ* и т.д. [Буряков, 2012, с. 21]. Ср. [1158]: *Кияне рекуче: по бди княже Киеву. Гюрги ти умерлъ, онъ же прослезивься. Ипат.лет., 175об. [Ин. 11, 34-35]: Глаголаша ему: Гбсподи, при***

*Иисусъ*; ср. греч. λέγουσιν αὐτῷ κύριε ἔρχου καὶ ἴδε, *ἐδάκρυσεν ὁ Ἰησοῦς*; [Дан.13:41-42]: слав. *И* [старцы] *умѣртовіе. И* *анна*; лат. *Et condemnaverunt eam ad mortem. Exclamavit autem voce magna Susanna.* [1 Цар.5:10] слав. *де кивѣтъ Бѣга Израїлева во Аскалонѣ, и* *ша* *тяне*; греч. ἐκύηθεν κιβωτὸς θεοῦ εἰς Ἀσκαλῶνα καὶ ἐβόησαν οἱ Ἀσκαλωνῆται и т.д.

В позиции экзистенциального субъекта, часто с локативным уточнением, эмоциональное наименование легко ассоциируется с общественным явлением: трауром, праздником и т.д., ср. [1261]: [Татары] *придоша к Соудомиррю и ѡбъстоутиша и со всѣ сторонѣ городѣ...* и *быс плачь великъ и рыдание.* Ипат. лет. *Поимъ же Епифанъ мя и Исака. отпложомъ въ Римъ. бѣше же плачь и рыдание* *ревахъ.* (Пов.Полив.о арх.кипр.) Усп. сб. XII-XIII вв., 161в29; *И ина мѣнога заповѣдавши оутвържаше крещенья. Бысть же радость велия многа въ градѣ* Усп. сб. XII-XIII вв., 80г28-29.

Весьма показателен и тот факт, что даже органические ощущения отображаются в древнерусском языке в «номинативной» конструкции. Неудивительно, что лексема *болжно*, реализующая свое значение внутреннего переживания в «дативной» конструкции, отсутствует в словнике Словаря древнерусского языка (XI-XIV вв.).

Первые употребления этой лексемы, в которой актуализируется субъект воли и выражаются элементы внутреннего состояния, относятся к XVI-XVII вв., ср. из Жития протоп. Аввакума: *Какъ били, такъ не болно было с молитвою тою.* Ав. Ж., 23, 1673 г. Инфинитив с этой основой единично встречается у Даниила Заточника (XIII в.), в тексте, относящемся к XVII в., в сочетании с субъектом в дательном падеже. Однако употребленное при инфинитиве обстоятельственное определение характеризует состояние как чисто внешнее, ср. *Лутче бо ми трясею болѣти: тряса бо, потрясчи, пустить, а зла жена и до смерти сушит.* Сл. Дан. Зат., 69 [СлРЯ XI-XVII, 1975, в. 1, с. 281; 285]

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Апресян, Ю.Д.** Основания системной лексикографии / Ю.Д. Апресян // Языковая картина мира и системная лексикография. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С.33-160.

**Бенвенист, Э.** Общая лингвистика / Э. Бенвенист // – М.: Прогресс1974. – 447 с.

**Буряков, М.А.** Возникновение понятия «психическое переживание» и его языковое выражение в процессе формирования общенационального русского литературного языка / М.А. Буряков // V Кирилло-Мефодиевские чтения. Межвузовский сб. научно-методических статей. – Ишим: Изд. ИГПИ им. Ершова, 2012. – С. 19-30.

**Вежбицкая, А.** Семантические универсалии и «примитивное мышление» / А. Вежбицкая // Язык. Культура. Познание. – М., 1996. – С. 291-325.

**Даль, В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. 5-е изд. стереотип. / В.И. Даль. – М.: Русский язык. – Медиа; Дрофа, 2008.

**Калакуцкая, Е.Л.** Лексико-семантическая тема «уныние-меланхолия-задумчивость-забвение» в русском языке и культуре второй половины XVIII в. / Е.Л. Калакуцкая // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С.142-147.

**Левонтина, И.Б.** Понятие цели и семантика целевых слов русского языка / И.Б. Левонтина // Языковая картина мира и системная лексикография. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С.163-238.

**Пешковский, А.А.** Русский синтаксис в научном освещении. – 8 изд. доп. / А.А. Пешковский. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 544 с.

**Пирейко, Л.А.** К истории пассивных форм в иранских языках / Л.А. Пирейко //Иранское языкознание. История, этимология, типология (К 75-летию проф. В.И. Абаева). – М.: Наука, 1976. – С. 35-44.

**Потебня, А.А.** Из записок по русской грамматике. Т. I-II. / А.А. Потебня. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1958. – 536 с.

**Потебня, А.А.** Мысль и язык / А.А. Потебня. – М.: Лабиринт, 2010. – 240 с.

**Селиверстова, О.Н.** Глава II Глагол *иметь* и конструкция *У меня (есть)* / О.Н. Селиверстова // Селиверстова О.Н. Труды по семантике. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 134-167.

**Семереньи, О.** Введение в сравнительное языкознание. Пер. с нем.. Изд. 3-е / О. Семереньи. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 400 с.

**Словарь Русского языка XVIII века.** Вып. 1–19. – СПб.: Наука, 1984-2011.

.. **Словарь Русского языка XI-XVII вв.** Вып. 1-29. – М.: Наука, 1975-2011.

**Степанов, Ю.С.** Вид, залог, переходность [балто-славянская проблема. II] / Ю.С. Степанов // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. 1977. Т.36. – № 2. – С. 135-152.

**Степанов, Ю.С.** Индоевропейское предложение / Ю.С. Степанов. – М.: Наука, 1989. – 125 с.

**Фасмер, М.** Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / М. Фасмер. – М.: Прогресс, 1964-1973.

**Черных, П.Я.** Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. / П.Я. Черных. – М.: Русский язык. – Медиа; Дрофа, 2009.

**Юдакин, А.П.** Развитие структуры предложения в связи с развитием структуры мысли / Отв. ред. В.З. Панфилов. М.: Наука, 1984. – 166

**МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ**

**К 155-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА**

**Н.М. Абиева<sup>1</sup>**

*Алтайский государственный педагогический университет*

**ШЛЯПЫ, ФУРАЖКИ И ЗОНТИКИ:  
АТТРИБУТЫ КОСТЮМА И ИХ ФУНКЦИИ В ПРОЗЕ А.П.  
ЧЕХОВА**

В статье исследуются функции костюмных атрибутов в формировании повествовательной структуры на материале рассказов и повестей А.П. Чехова – «Княгиня», «Страх (Рассказ моего друга)», «Три года», «Моя жизнь (Рассказ провинциала)». Показано, как соединенные воедино скрытые в подтексте архетипические мотивы, становясь осью повествования, выстраивают «сюжет» персонажа; как интертекстуальность атрибутов костюма способствует проявлению неоднозначности персонажа; как через полисемантизм детали обозначается авторская позиция.

**Ключевые слова:** костюм, атрибут костюма, деталь костюма, архетип, мотив, полифункциональность, интертекст, полисемантизм.

**N.M. Abieva**

*Altay State Pedagogical University*

**HATS, CAPS AND UMBRELLAS: COSTUME DETAILS AND  
THEIR FUNCTIONS IN A. CHEKHOV'S PROSE**

The article is devoted to the poetics of costume details in Chekhov's short stories («The Princess», «Terror (My Friend's story)», «Three Years», «My Life (The Story of a Provincial)»). The analysis of

---

<sup>1</sup> Наиля Мисирхановна Абиева, аспирантка кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета

Chekhov's prose highlights a number of functions played by characters's costumes, for example: first, the costumes simulate the structure of the story, and second, they form in a story the implication by hidden motives. The author shows the polysemy, subtextuality of the costume in Chekhov's prose.

**Keywords:** *costume, details, archetype, motive, intertextuality, polysemantism, polyfunctionalism.*

В чеховском повествовании представляют немалый интерес отдельные костюмные элементы, которые становятся особым звеном нарратива.

Что касается поэтики детали в прозе А.П. Чехова, то исследователи придерживаются разных точек зрения, например, А.П. Чудаков, исследуя предметный мир чеховской прозы, отмечал, что в художественном мире Чехова властвует «случайностный<sup>1</sup>» принцип: предметные детали подбираются не для иллюстрации некоей идеи, не для выражения очевидного смысла, а для создания иллюзии естественности. Напротив, Е.С. Добин в книге «Искусство детали» утверждал, что деталь у Чехова является «смысловым фокусом», «конденсатором авторской идеи, лейтмотивом произведения» [Добин, 1981, с. 412]. При простоте и обыденности детали, повествование у Чехова наполняется и расширяется за счет особой роли детали, которую она играет в тексте.

Как отмечают исследователи, ранние рассказы Чехова нередко прочитываются через «театральный смысловой ряд» [Сузрюкова, 2010, с. 133]. Помимо вербального выражения пластики персонажа театральность вносится обыгрыванием предмета.

Оценивая рассказ «Княгиня» (1889), критик Е.А. Ляцкий заметил: «Фигура доктора осталась совершенно в тени, и рассказ много потерял в своей художественности...» [Ляцкий, 2002, с. 56]. На наш взгляд, авторские сопроводительные «ремарки» расширяют смысловое поле текста, связанное с этим персонажем.

Упоминание костюма в рассказе сведено к минимуму<sup>2</sup>, но на

---

<sup>1</sup> См.: [Чудаков, 1971].

<sup>2</sup> Тот же Ляцкий писал в свое время: «...талант Чехова эскизен по самой природе своей» [Ляцкий, 2002, с. 435].



одной детали автор заостряет внимание – это шляпа доктора Михаила Ивановича. В «театральной» поэтике раннего Чехова каждый предмет несет в себе скрытый игровой потенциал: «Герою даже не надо слишком сильно гримироваться, достаточно какой-то одной детали – ордена на грудь, занимательного словечка...» [Мазенко, 2004, с. 24].

Шляпа, выполняя характерологическую функцию, «держит» сюжет, обрамляя его: ею «стянуты» и отмечены этапы отношений.

Шляпа доктора как вещь в сюжете обретает многозначность. При встрече с княгиней доктор снимает шляпу («Поравнявшись с княгиней, он снял шляпу и поклонился...» [Чехов, 1977, VII, с. 238]) – обычный жест приветствия: Далее жест удваивается («... снимая еще раз шляпу» [Чехов, 1977, VII, с. 239]), обретая дополнительные смыслы. «Шляпным жестам» соответствует холодное и сухое выражение лица и сдержанные ответы доктора: во всем скрыта обида. Княгиня для доктора – зло, она – подобие Наполеона, воспринимающего людей в качестве пушечного мяса; пустое, никчемное существо. Во всех ее жестах – отвращение к людям.

Горячность доктора в разговоре постепенно усиливается: «– Да разве я сержусь? – засмеялся доктор, но тотчас же вспыхнул, снял шляпу и, размахивая ею, заговорил горячо...» [Чехов, 1977, VII, с. 240]. Теряя голову, он решается высказать все, а жест размахивания шляпой маркирует «точку кипения» доктора.

Гнев доктора, опредмеченный в шляпе, воздействует на княгиню не только фигурально, но и почти буквально. Метаморфозы «шляпы» в сознании княгини ведут к истерике: «...ей стало казаться, что жестикулирующий доктор бьет ее своею шляпой по голове» [Чехов, 1977, VII, с. 241], впечатление усилено в повторе: «У княгини страшно билось сердце; в ушах у нее стучало, и всё еще ей казалось, что доктор долбит ее своей шляпой по голове» [Чехов, 1977, VII, с. 243]. Отделившись от хозяина, соломенная шляпа превращается в карательный прут. В этих метаморфозах – апогей непонимания, непроницаемости душевных миров. Состояние княгини после «наказания» еще больше обнажает ее «детскость»: «Она чувствовала себя обиженной и плакала, и ей казалось, что и деревья, и звезды, и летучие мыши жалеют ее...» [Чехов, 1977, VII, с. 245].

Игровая семантика предмета наделяет доктора, казалось бы,

плоского персонажа, особой глубиной. Но парадоксальность ситуации в том, что доктор, упрямо обвиняя княгиню в игре в кукольную комедию, разоблачая наигранность и фарс, сам демонстрирует театральность поведения: речь, жестикация, заикание – проявление экстатичного состояния говорящего. Словесное излияние оказывается бесцельным, разоблачая самого доктора – участника противной ему кукольной комедии.

Соломенная шляпа доктора – аналог темной вуали (вуаль упоминается в самом начале произведения) княгини, живущей в отгороженном от мира «книжно-театральном» мире по законам кукольной комедии. «Старик в ливрее» – опознавательный знак княгинино мира, существующего в его закупоренности.

Наивность княгини развернута в картинах, нарисованных ее воображением, полных экзальтация и умиление от осознания собственной прелести: «...своим появлением должна была возбуждать в простых, суровых людях чувство умиления и радости. Каждый, глядя на нее, должен был думать: «Бог послал нам ангела». [Чехов, 1977, VII, с. 237]. Поднятая вуаль в сознании героини – знак ее открытости миру. «Простое черное платье», наряду с веселой улыбкой, кротким взглядом, голосом и т.д., – атрибут «ангельского» облика: «Княгине казалось, что она приносила с собою извне точно такое же утешение, как луч или птичка... И чувствуя, что каждый невольно думает это, она улыбалась еще приветливее и старалась походить на птичку» [Чехов, 1977, VII, с. 237]. Упоминание птички – явная отсылка к мифу о Психее – Душе.

Однако рассказ завершается снятой шляпой доктора, склонившегося в поклоне перед княгиней: «– Княгиня, – сказал он, снимая шляпу и виновато улыбаясь, – я уже давно жду вас тут. Простите, бога ради... Нехорошее, мстительное чувство увлекло меня вчера, и я наговорил вам... глупостей. Одним словом, я прошу прощения... И, конфузливо кашлянув, забывая надеть шляпу, он быстро отошел от княгини» [Чехов, 1977, VII, с. 245]. Здесь шляпа становится меткой разбалансированности состояния, удержание шляпы в руке сопряжено с угасанием гнева. Отрезвев поутру, доктор, включаясь в общую комедию, признает чужую правду, чужую боль.

«Шляпа» полифункциональна, более того, амбивалентна: в финале она несет полярный смысл, формируя подтекст. Монолог по

содержанию является назидательным и разоблачающим, но поднятая шляпа в итоге обретает противоположную традиционной (шляпа – знак приветствия) семантику: шляпа еще глубже надета на голову.

В свою очередь семантический ряд «княгиня – птица – душа – Психея» пародийно обыгрывается: «Стараясь походить на птичку, княгиня порхнула в экипаж и закивала головой во все стороны» [Чехов, 1977, VII, с. 247]. Все возвращается на круги свои.

Аналог шляпы – фуражка в более позднем рассказе «Страх (Рассказ моего приятеля)» (1892). Именно фуражка как элемент текста формирует ассоциативное поле и межтекстовые связи.

Фуражка<sup>1</sup> – головной убор центрального персонажа Силина – сниженный вариант шляпы. Дмитрий Петрович Силин – явная отсылка к герою романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» – Константину Левину. Переключка с толстовским текстом – в ритмическом созвучии фамилий (Левин-Силин) и в намечившихся изменениях в судьбе Силина (переезд в усадьбу, ведение хозяйства), в вопросах, его волнующих, – о смысле жизни и смерти, в страхе семейного счастья и осознания бессмысленности жизни. Уход с государственной службы символически соотносится с жестом снятия головного убора – знака служащего, при этом Силин не обретает жизнеспособности в новой ипостаси хозяина усадьбы.

Фуражкой обрамлен сюжет, и она же – ядро сюжета.

Фуражка Силина в сюжете оказывается снятой и/или забытой.

Мифопоэтическая формула снятой фуражки – голова, отделенная от тела, вводит подтекст, содержащийся в шекспировском мотиве: это спрятанный вопрос Силина «Быть или не быть?», который доводится до наивысшего предела – мысли о собственной кончине.

Монолог Гамлета, упоминаемый персонажем, произносился именно в момент созерцания черепа королевского шута Йорика. «Признаюсь вам, как другу, я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час...» [Чехов, 1977, VIII, с. 130]. Эти мысли персонажа о своей смерти демонстрируют наивысшую степень душевного дисбаланса. Не получая удовлетворения от своей деятельности, Силин не видит счастья в семейной жизни и считает брак недоразумением:

---

<sup>1</sup>Фуражка – мужской головной убор с козырьком и околышем (ободком, к которому прикрепляется тулья) [Кирсанова, 1995, с. 305].

«Моя семейная жизнь... – мое главное несчастье и мой главный страх» [Чехов, 1977, VIII, с. 132]. Так, снятая фуражка символизирует потерю головы, т.е. утрату жизнеспособности, здравомыслия.

Толстовский мотив получает индивидуальное развитие у Чехова: Силин, не найдя успокоения в деятельности и в семейном счастье, оказывается в положении мученика до конца произведения.

Скрытый двойник Силина – лакей Гаврила Северов, уволенный за пьянство. Его прозвище – Сорок Мучеников – рифмуется с состоянием Силина. Пьянство одного (винопитие – символ общения с богами или овладения ими – использовалось в ритуалах для достижения экстатических состояний [Трессидер, 2001, с. 256]) и душевные муки другого – для обоих морок или наваждение.

В двойнике Силина реализуется мотив потерянной головы, намеки на это присутствуют в тексте: «...Сорок Мучеников, сняв шапку, посадил нас обоих ... – Дмитрий Петрович, позвольте к вам прийти, – проговорил он, сильно моргая глазами и склонив голову набок. – Явите божескую милость! Пропадаю с голоду!» [Чехов, 1977, VIII, с. 133]. Опьянение связано с потерей головного убора (буквально и символически) и с потерей головы (указание на склоненную голову) – это утрата здравомыслия. Сорок Мучеников словно договаривает то, что не решается говорить Силин. В финале задается параллель. Силин: «Мне, вероятно, на роду написано ничего не понимать. Если вы понимаете что-нибудь, то... поздравляю вас. У меня темно в глазах» [Чехов, 1977, VIII, с. 138], «...Сорок Мучеников, уже успевший где-то выпить, и молот пьяный вздор. – Я человек вольный! – кричал он на лошадей. – Эй, вы, малиновые! Я потомственный почетный гражданин, ежели желаете знать!» [Чехов, 1977, VIII, с. 138]. Фраза, брошенная пьяным лакеем, как бы продолжает мысль Силина, обостряя внутреннее смятение, не вылившееся наружу.

Эпизод предательства Силина женой маркирован забытой фуражкой: «На столе у меня около книг лежала фуражка Дмитрия Петровича, и это напомнило мне об его дружбе» [Чехов, 1977, VIII, с. 136]. Фуражка здесь как напоминание о человеке, она создает эффект присутствия-отсутствия персонажа.

«Фуражка» отсылает к пушкинскому «Выстрелу», вводя мотив несостоявшейся дуэли. В этом смысле значимо имя героини – Маша – любимое пушкинское имя, которым наделены женские персонажи,

хранящие верность супругам («Дубровский», «Капитанская дочка»). Несчастливый брак Силина идет под знаком Пушкина: «... она сказала мне: «Я вас не люблю, но буду вам верна» [Чехов, 1977, VIII, с. 133]. Это фраза – неточная цитата из монолога Татьяны в романе «Евгений Онегин», но цитата эта обращенная, полярно обыгранная: в финале Мария Сергеевна не хранит нелюбимому мужу верность.

Красота Марьи Сергеевны сфокусирована рассказчиком на таких деталях ее облика, как волосы и брови: «...у нее золотистые брови, чудные брови я находил, что у нее в самом деле замечательные волосы...» [Чехов, 1977, VIII, с. 136]. Волосы как культурный символ имеют много коннотаций. С одной стороны, волосы – символ жизненной силы и энергии, «связи с низшим началом» [Керлот, 1994, с. 124]. С другой стороны, волосы олицетворяют пагубный аспект женской силы – предчувствие женского предательства. Указание на необычные волосы героини ассоциативно связывает ее с богиней плодородия Персефоной, а сама ситуация замужества скрывает архетипический мотив похищения Персефоны Аидом. После долгих уговоров она согласилась выйти за Силина замуж без любви, став пленницей своего решения. Брак Силина и Марии Сергеевны несет метку нечистого еще до его осуществления<sup>1</sup>. В свою очередь в пушкинской «Прозерпине» обыграна женская неверность.

Символичен жест снятой фуражки перед любовником жены: «Тут я забыл вчера свою фуражку... – сказал он, не глядя на меня» [Чехов, 1977, VIII, с. 138]. Так, Силин будто намеренно позволяет себя мучить еще больше. Страх жизни дает ужасающий результат – омертвение при жизни. «Он нашел и обеими руками надел на голову фуражку...» [Чехов, 1977, VIII, с. 138] – это единственный эпизод, где головной убор надевается Силиным, но этот жест оказывается пустым, лишенным содержания. Метафорическое усекновение головы уже состоялось, и человек опускает руки.

---

<sup>1</sup> Как отмечает Г.П. Козубовская, уход от святых чисел характерен для авторской нумерологии [Козубовская, 2011, с.17]. Здесь, как и в рассказе «Анна на шее», склонение от сакральных «тройки» и «семерки» и присутствие «двойки» и «шестерки» (Силин два года ухаживал за Марией Сергеевной, только на шестой раз она ответила положительно). «Шестерка» – плотское число, относящееся к тому, что будет уничтожено, – указывает на дефективный брак. Кроме того, восторг Силина от согласия невесты превращается в источник страха и мучения.

Каждый персонаж наделен потенциалом, который остается нераскрытым. Возможность Силина (спрятанная в фамилии – Силин – «сила»), способность к страстным чувствам Марии Сергеевны не воплощаются. Персонаж-рассказчик как наблюдатель, участвующий в действии, также чувствует подавленность: «– Зачем я это сделал? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? Причем тут фуражка?» [Чехов, 1977, VIII, с. 138]. Семейная идиллия разбивается об обыденность, фуражка метонимически замещает Силина, который, «снимая шляпу» перед предавшими его женой и другом, указывает на пошлый по своей сути адюльтер.

Чеховеды нередко отмечают особую роль повторов художественной детали в прозе писателя (А.П. Чудаков, В.А. Старикова и др.). И.Г. Минералова указывает на сложную систему композиционных повторов у Чехова: «В прозе Чехова развит принцип регулярного повторения определенных деталей содержания» [Минералова, 1985, с. 8]. Деталь в процессе повторения в повествовании становится символической, обрамляя сюжет.

Аксессуар и одновременно деталь гардероба зонтик в качестве художественной детали в чеховских произведениях фигурировал неоднократно<sup>1</sup>. По мнению С.В. Чернышовой, в повести «Три года» (1895) зонтик – психологическая деталь, раскрывающая движение чувств Лаптева. На наш взгляд, эта деталь, включаясь в определенные мотивы, вносит в текст смыслы, которые к финалу придают ей статус символа. Сопрягая «начала» и «концы», деталь, связанная с архетипами, приобретает амбивалентность.

Зонтик в тексте тесно связан с его обладательницей. Зонтик (его традиционная символика – «независимость, духовное превосходство, восхождение, достоинство» [Трессидер, 2001, с.101]) в сознании Лаптева связывается с Юлией Сергеевной. Именно «под сводом ее зонтика» чувства Лаптева вербализуются в творческом акте – письме-исповеди другу, где Лаптев восхищается возлюбленной, отмечая в ее портрете черты добродетели: «Красавицей ее назвать нельзя – у нее широкое лицо, она очень худа, но зато какое чудесное выражение доброты, как улыбается!» [Чехов, 1977, IX, с. 16]; воспринимая ее как

---

<sup>1</sup> Напр., зонтик как комическая деталь в рассказе «Человек в футляре».

существо возвышенное: «...чувствую в ней редкое, необыкновенное существо, проникнутое умом и высокими стремлениями. Она религиозна...» [Чехов, 1977, IX, с. 16]. Заметив в Юлии Сергеевне богатый духовный мир, Лаптев в этот момент сам обретает способность чувствовать и восхищаться. Заметим, что на такое состояние он будет способен только в этом эпизоде – под раскрытым зонтом. К возвышенности, религиозности Юлии Лаптев приобщится единственный раз, и раскрытый зонт окажется неповторимым «местом силы» для Лаптева: далее зонт окажется сложенным и надолго забытым.

Возвращение к зонту в финале будет означать тоску по прошлому («Впрочем, раз в жизни я был счастлив, когда сидел ночью под твоим зонтиком. ... Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние» [Чехов, 1977, IX, с. 86]) и тоску по способности любить и чувствовать, что со временем утратил Лаптев. Так, зонт оказывается магическим предметом, волшебной палочкой, по мановению которой в душе произошло чудо.

Таким образом, зонтик приобретает статус предмета сакрального: это и символ несбывшихся мечтаний, несостоявшейся любви, это и метафора утраченных возможностей. Зонт – медиатор между двумя душами, которые не удалось объединить во взаимном чувстве в одно время. Зонт в руке Юлии в конце – это напоминание о неудавшейся любви, которая погибла в пошлости обыденной жизни для Лаптева, ведь и попросил он зонт, именно на память. («Прошу вас, подарите мне его. Я сохраню на память о вас... о нашем знакомстве.» [Чехов, 1977, IX, с. 19]). Для Юлии же, зонтик – символ ее духовного и нравственно восхождения: этот мотив «спрятан» в сложенном зонте героини. В финале купол зонта раскрывается вновь, потенциальная реализуется. Лаптев видит жену под широким тополем – увеличенная проекция купола раскрытого зонта. Раскрытый зонт ассоциативно переключается с мифическим Фениксом, которого принято изображать с распростертыми крыльями, похожими на купол. Юлия появляется в финале уже изменившаяся, главное ее метаморфоза – отношение к супругу: «Ты знаешь, я люблю тебя, – сказала она и покраснела. – Ты мне дорог. Вот ты приехал, я вижу тебя и счастлива, не знаю как» [Чехов, 1977, IX, с. 90-91]. С ее переменной связан мотив возрождения Феникса – через символическую смерть (неудавшийся брак)

восхождение к новой ипостаси любящей жены.

В повести «Моя жизнь» (1896) зонт сопровождает симптоматичные эпизоды. Первый разговор-спор Мисаила Полознева с отцом о физическом и умственном труде, обнаруживающий непонимание и отсутствие диалога (отец постоянно подавляет сына), завершается нелепой ситуацией: отец, проявляя власть над взрослым сыном и закрепляя свое положение, воздействует на него физически: «Я попятился назад в переднюю, и тут он схватил свой зонтик и несколько раз ударил меня по голове и по плечам...» [Чехов, 1977, IX, с. 196]. Зонт в руках отца (как знак его власти) рефлекторно возвращает Мисаила в детство, воспоминания о котором неприятны: «В детстве, когда меня бил отец, я должен был стоять прямо, руки по швам, и глядеть ему в лицо. И теперь, когда он бил меня, я совершенно терялся и, точно мое детство всё еще продолжалось, вытягивался и старался смотреть прямо в глаза» [Чехов, 1977, IX, с. 196]. Все, связанное с отцом, вызывает у Мисаила внутренний протест и неприятие.

Зонт в руке, оставаясь нераскрытым, напоминает жезл, выполняя функцию инструмента для наказания.

Образ отца-тирана восходит к нескольким архетипам. С одной стороны, это проекция мифологического сюжета о поедании Сатурном своих детей. Согласно мифу, Сатурн (или Кронос/Крон), опасаясь быть свергнутым своим отпрыском, пожирал всех своих детей [Мифы народов мира, 1988, II, с. 18, 417]. В сюжете страх быть свергнутым детьми трансформируется в боязнь позора: отец желает, чтобы жизнь сына шла по его «программе». Ситуации воспитания, связанные с назиданием, ассоциируются с «поеданием». С другой стороны, это и Зевс: зонт в руке отца – это скипетр Зевса-вседержителя.

Зонт здесь как скипетр – символ владычества тирана и знак верховной власти. Поддерживая статус человека из высшего общества, избранника, способного нести «божественный огонь», он подавляет детей напоминанием о человеческом ничтожестве, указывая зонтом в небо: «– Взгляни! – говорил он сестре, указывая на небо тем самым зонтиком, которым давеча бил меня. – Взгляни на небо! Звезды, даже самые маленькие, – всё это миры! Как ничтожен человек в сравнении со вселенной!» [Чехов, 1977, IX, с. 197-198]. Образ отца, как отмечается у Г.П. Козубовской, «центральная фигура, подобие



Ветхозаветного Бога, Лицо – укоряющее и наказующее.» [Козубовская, 2011, с. 23] Его пафосные речи и профессия творца-созидателя подчеркивают статус «небожителя».

Портрет отца для Мисаила имеет определенные черты – вытянутость и острота: «Вот медленно, отвечая на поклоны, прошел отец в старом цилиндре с широкими загнутыми вверх полями, под руку с сестрой» [Чехов, 1977, IX, с. 197]. Состояние удрученности и подавленности у героя выражается в фиксации форм предметов, которые его окружают. Во всем видится проекция острого и прямого, как «укол зонта». Мисаил, видя бездарность отца как архитектора, подмечает очертания домов: «я как сейчас вижу узкие сенцы, узкие коридорчики, кривые лестнички ... У фасада упрямое, черствое выражение, линии сухие, робкие, крыша низкая, приплюснутая, а на толстых, точно сдобных трубах непременно проволочные колпаки с черными, визгливыми флюгерами. И почему-то все эти выстроенные отцом дома, похожие друг на друга, смутно напоминали мне его цилиндр, его затылок, сухой и упрямый» [Чехов, 1977, IX, с. 198]. Героя повсюду преследует этот «укол зонтиком», его хибарка такая же неприятная: «В доме у меня была своя комната, но жил я на дворе в хибарке, – в стены были вбиты большие костыли, ... старые костыли на стенах глядели сурово, и тени их мигали» [Чехов, 1977, IX, с. 199]. Зонт в тексте коррелирует с предметами и образами, похожими на отца (узкие дома, цилиндр, костыли-колонны), и все это для персонажа пропитано чувством неприязни, тоски, болезненности. Даже когда Мисаил покинул дом, «уколы» отца ощущаются им в острых предметах и чужих действиях: «В торговых рядах, когда я проходил мимо железной лавки, меня, как бы нечаянно, обливали водой и раз даже швырнули в меня палкой» [Чехов, 1977, IX, с. 217].

Стремление уйти из-под опеки отца и прожить свою жизнь – это желание Мисаила. Разыгрывается конфликт отцов и детей. Постепенно власть, сосредоточенная в руке отца, ослабевает, и зонт-скипетр оказывается профанным, и теряет силу: «В руках у него был знакомый мне зонтик, и я уже растерялся и вытянулся, как школьник, ожидая, что отец начнет бить меня, но он заметил взгляд мой, брошенный на зонтик, и, вероятно, это сдержало его. – Живи, как хочешь! – сказал он» [Чехов, 1977, IX, с. 223].

В финальной сцене визита отец из последних сил отстаивает свой авторитет. Машинально схватив линейку со стола, он как бы

готовится привести в действие наказание: «– Я не желаю слушать тебя, негодяй! – сказал отец и взял со стола линейку» [Чехов, 1977, IX, с. 278]. Авторитарная фигура отца уменьшается: «Отец сильно постарел, сгорбился и по вечерам гуляет около своего дома. Я у него не бываю» [Чехов, 1977, IX, с. 280]. Его зонт-жест в итоге превращается в знак его бессилия, что приближает окончательный разрыв с сыном, а благородный ореол, которым он всегда стремился себя окружить, рассеивается. Развязка сюжета (свержения отца-Крона) не по мифологическому сценарию: это неожиданно пережитая Мисаилом жалость к отцу («мне захотелось броситься к нему на шею» [Чехов, 1977, IX, с. 276]) и желание сблизиться с ним.

Так «зонт» в повести методично сопровождает эпизоды, в которых разворачивается сюжет психологического давления со стороны родителя, авторитет которого подпитывается социальным статусом. Но «зонт» амбивалентен. С одной стороны, он вполне укладывается в семантику мифологического архетипа (миф о Сатурне): зонт, будучи характерологической деталью, превращается в жест – символ подавления. Однако «нераскрытый зонт» в финале – вещный двойник отца, маленькая фигура которого вызывает, несмотря на все обиды, жалость Мисаила. Так, деталь оказывается чрезвычайно насыщенной: она несет в себе, в свернутом виде, весь сюжет отношений «отцов» и «детей».

Таким образом, атрибуты костюма в прозе А.П. Чехова полисемантически, интертекстуальны, архетипичны и метафизичны. Повторяемые неоднократно, эти детали несут дополнительную смысловую нагрузку, являются ударным моментом в повествовании, становясь осевыми. Интертекстуальность атрибутов костюма формирует ассоциативное поле классических текстов, существующих в притяжении-отталкивании с чеховскими произведениями: изначально заданный мотив обретает амбивалентность, становясь профанным.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Добин, Е.** Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. – СПб.: Советский писатель, 1981. – 495 с.
- Еранова, Ю.И.** Способы проявления символических деталей в

прозе А.П. Чехова / Ю.И. Еранова // Южно-Российский вестник геологии, географии и глобальной энергии: научно-технический журнал. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – 8 (21). – С. 28–32.

**Кирсанова, Р.М.** Костюм в русской художественной литературе XVIII- первой половины XX вв. / Р.М. Кирсанова. – М.: Большая российская энциклопедия, 1995. – 383с.

**Козубовская, Г.П.** Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика: монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – 318 с.

**Керлот, Х.Э.** Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608с.

**Лыкова, Т.В.** Авторская модальность в рассказе А.П. Чехова «Княгиня» // Языковое мастерство Чехова. Таганрог, 1988. [Электронный ресурс]. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st021.shtml>. (14.02.2015).

**Ляцкий, Е.А.** А.П. Чехов и его рассказы / Е.А. Ляцкий // А.П. Чехов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2002. [Электронный ресурс]. – URL: [http://dashkov.com.ua/russian\\_classic/lyatskiy\\_ea/a\\_p\\_chehov\\_i\\_ego\\_rasskazyi.mp3.9075](http://dashkov.com.ua/russian_classic/lyatskiy_ea/a_p_chehov_i_ego_rasskazyi.mp3.9075). (14.02.2015).

**Мазенко, В.С.** Игровое начало в произведениях А.П. Чехова. – Воронеж, 2004. [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/igrovoe-nachalo-v-proizvedeniyah-a-p-chehova>. (14.02.2015).

**Матюшенко Л.И., Матюшенко А.Г.** Идеино-художественный анализ рассказа А.П. Чехова «Человек в фугляре» / Л.И. Матюшенко, А.Г. Матюшенко // Учебное пособие по истории русской литературы XIX века. – М.: МАКС Пресс, 2009. [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.a4format.ru/pdf\\_files\\_bio2/4da58c38.pdf](http://www.a4format.ru/pdf_files_bio2/4da58c38.pdf). (14.02.2015).

**Минералова, И.Г.** Проза Чехова и проблема реалистического символа. Автореферат ...канд. филол. наук / И.Г. Минералова. – М., 1985. – 24 с.

Мифы народов мира: В 2 т. Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 18, 417.

**Сузрюкова, Е.Л.** Визуальные образы в творчество А.П. Чехова: автореферат дисс. ....канд. филол. наук / Е.Л. Сузрюкова. –

Новосибирск, 2010. [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/vizualnye-obrazy-v-tvorchestve-a-p-chehova>. (17.02.2015).

**Трессиддер, Дж.** Словарь символов / Дж. Трессиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448с.

**Чернышова, С.В.** Функции повторов в прозе А.П. Чехова. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук / С.В. Чернышова. – Иваново, 2007. [Электронный ресурс]. – URL: <http://plesetsk-info.ru/11-klass/funktcii-povturov-v-proze-a-p-chekhova>. (17.02.2015).

**Чехов, А.П.** Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 7 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1977. – 734 с.

**Чехов, А.П.** Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 8 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1977. – 527 с.

**Чехов, А.П.** Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 9 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1977. – 543 с.

**Чудаков, А.П.** Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 292 с.

**Шкуратова, И.П.** Эпистолярный брак А.П. Чехова / И.П. Шкуратова //Новое и старое в облике классика: психологическая загадка личности А.П. Чехова. Сборник научных трудов. – М.: «Кредо», 2010. – С. 88-100.

## **ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ**

**Е. Н. Строганова, М. В. Строганов**  
*Тверской государственный университет*

### **МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ**

#### **«ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ДИАЛОГ ИСКУССТВ», ПОСВЯЩЕННАЯ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Г. Н. ИЩУКА**

24-25 ноября 2014 г. в Твери состоялась международная научная конференция **«Лев Толстой и диалог искусств»**, организованная научно-исследовательским Центром тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета совместно с Государственным музеем Л.Н. Толстого и Тверской областной универсальной научной библиотекой им. А.М. Горького. Конференция была посвящена 90-летию профессора Геннадия Николаевича Ищука, научная деятельность которого была связана с изучением творчества Л.Н. Толстого и проблем читательского восприятия литературы (см. о нем: Лица филологов. Из истории кафедры литературы Тверского государственного университета. 1919—1986. 2-е изд, испр. и доп. Тверь, 2002. С. 289-333). В работе конференции приняли участие (в том числе заочное) более 40 специалистов в области литературоведения, искусствоведения, музееведения, фольклористики и кинодокументалистики из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Курска, Коломны, Твери, Ясной Поляны, Липецка, Старой Руссы, Симферополя, Киева (Украина), Вильнюса (Литва), Фрайбурга (Германия).

Тема конференции была задана многогранностью личности Л. Толстого и его диалогической, нередко полемической позицией в восприятии искусства. Тексты писателя и сама его личность многократно становились основой художественных откликов, порождая другие произведения искусства. Г.Н. Ищук всегда стремился изучать литературное наследие Л. Толстого в его связях с другими видами искусств, что отразилось не только в его собственно научной работе, но и в педагогической деятельности.

Конференцию открыли приветственные слова директора Государственного музея Л.Н. Толстого **Натальи Алексеевны Калининной**, доктора математики, вице-президента Толстовского Фонда **Андрея Сергеевича Кочубея** (Нью-Йорк, США), директора Тверской областной универсальной научной библиотеки им. М. Горького **Светланы Дмитриевны Мальдовой**, которая поделилась своими воспоминаниями о Г.Н. Ишуке.

О Геннадии Николаевиче, о своем знакомстве и работе с ним вспоминали также доктор филологических наук профессор **Валерий Владимирович Прозоров** (Саратов); ученик Г.Н. Ишука, кандидат филологических наук доцент **Вячеслав Иванович Юхнович** (Старая Русса); заслуженный работник культуры, научный сотрудник отдела литературных экспозиций Тверского государственного объединенного музея **Ольга Григорьевна Зимина** (Тверь).

Доклады, прозвучавшие на конференции, были объединены двумя основными проблемами: Л. Толстой и другие виды искусства (изобразительное искусство, музыка, театр, кинематограф) и литературные диалоги.

Многоаспектная тема «Толстой и изобразительное искусство» предполагает обращение к вопросам личного взаимодействия Толстого с художниками, создания портретов писателя, иллюстрирования его произведений, а также воплощения в текстах Толстого его взглядов на живопись. Доклад **И.Ю. Матвеевой** (Санкт-Петербург) был посвящен истории отношений Толстого и И.Е. Репина. Знаменитые портреты Толстого кисти Репина, сотрудничество художника с издательством «Посредник», воспоминания о Толстом в очерках Репина «Далекое близкое» – факты активного творческого и человеческого диалога писателя и художника. Основное внимание было сосредоточено на эстетических взглядах Толстого и Репина и некоторых фактах их биографий, зафиксированных в письмах Толстого, Репина, В.В. Стасова, П.М. Третьякова, Н.Н. Ге. **М.В. Строганов** (Тверь) попытался объяснить, почему не состоялось задуманное Толстым первое издание «Войны и мира» с иллюстрациями М.С. Башилова. Исследователи обычно считают, что причиной была медлительность работы художника. Но документы показывают, что Толстой сам работал медленно и кропотливо, задерживая сдачу текста в набор.

Толстой хотел руководить работой Башилова, но это вступало в противоречие с самой задачей иллюстрации как свободной

интерпретацией художником литературного произведения. Доклад **Л.У. Звонарёвой** и **Л.С. Кудрявцевой** (Москва) был посвящен графическому прочтению русским художником-эмигрантом А.А. Алексеевым (1901–1982) «Анны Карениной» и восьми рассказов Толстого. Черно-белые перовые иллюстрации к рассказам имеют явный лубочный привкус: они насмешливо, лихо стилизованы, перовой штрих на белоснежном фоне гибок и лаконичен. Иллюстрации к «Анне Карениной» Алексеев делал шесть лет (1951–1957, 120 офортов). Призрачные, почти невесомые образы-тени, матово-бледные композиции определяют стилистику «Анны Карениной». Эта поэтическая сюита не претендует на бытовую и костюмную точность. Так, в иллюстрации к 7-й части 2-го тома остается одна свеча в подсвечнике, заканчивающая жизнь черной струйкой дыма. Преломлению взглядов Толстого на изобразительное искусство в романе «Анна Каренина» был посвящен доклад **Н.З. Коквиной** (Курск). Сопоставление образов Вронского и художника Михайлова позволяет понять взгляды писателя на принципиальные вопросы искусства: профессионализм и любительство, техника и содержание, живописное изображение Христа.

Особое место в жизни Толстого занимала музыка. Писатель музицировал сам, был окружен профессиональными музыкантами и музыкально одаренными любителями, интересовался теоретическими аспектами музыкального искусства и включал музыкальную составляющую в свои произведения. **О.А. Культепина** (Тверь) описала музыкальные традиции семьи Л.Н. и С.А. Толстых, которые включали в себя музыкальное воспитание детей, музицирование для собственного удовольствия, организацию музыкальных вечеров. Статус Толстого и любовь С.А. Толстой к музыке определили почти постоянное присутствие в доме профессиональных музыкантов, с которыми сами домочадцы нередко составляли ансамбли. Супругов Толстых объединяли редкостное понимание и любовь к музыке. Но из-за различия их вкусов дом был местом необычного смешения музыкальных пристрастий, что создавало своеобразную атмосферу. Поэтому можно говорить о том, что особые отношения с музыкой определили формирование уникальных музыкальных традиций в

семье Толстых. Наименее исследованы музыкальные интерпретации произведений Толстого. **И.А. Краснова** и **М.В. Ланина** (Санкт-Петербург) говорили о воплощении образов и идей романа «Анна Каренина» на балетной сцене. Вслед за Р. Якобсоном докладчицы

толкуют хореографическое прочтение романа как интерпретацию вербальной знаковой системы с помощью невербальной. При переложении литературного текста на язык танца хореограф оказывается переводчиком, сочетая в себе читателя и автора-интерпретатора. Результат его деятельности воплощается в балете, который является самостоятельным произведением, отражающим диалог хореографа с литературным произведением. Такая интерпретация заданных литературным текстом смыслов порождает новые (производные) смыслы, вовлекающие зрителя в продолжение диалога. Анализ соотношения текста балета с текстом романа предложила **Т.В. Белова** (Тверь) в докладе «Роман Толстого “Анна Каренина” в хореографическом прочтении».

Ряд докладов был посвящен специфике понимания Толстым драматического искусства и воплощению его текстов на театральной сцене. **В.И. Юхнович** (Старая Русса) сосредоточил внимание на проблеме «Л. Н. Толстой и искусство театра». Театральное искусство как публичное «лицедейство» – сложная и оригинальная составляющая эстетических представлений Толстого. Привычное словосочетание *искусство театра* Толстой делил на составляющие: искусство и театр, вследствие чего возникает вопрос, считал ли Толстой театр искусством. Другие аспекты проблемы были представлены в докладах **А.Н. Зорина** (Саратов) «Концептуализация прозы Л.Н. Толстого в современных театральных инсценировках (на материале спектаклей российской столичной сцены)», **И.Н. Юдкина** (Киев, Украина) «Театральная основа общности новеллистических и драматических монологов: „Власть тьмы“ и „Смерть Ивана Ильича“ Л.Н. Толстого» и **О.В. Разумовской** (Москва) «Два “Лиры”: вклад Л.Н. Толстого в шекспироведение».

Одним из наиболее актуальных в наши дни оказывается вопрос об интерпретации личности и творчества Толстого в «самом массовом искусстве». **Ю.В. Юхнович** (Старая Русса) посвятила свой доклад трактовке в кинематографе романа «Анна Каренина», который



особенно востребован и на театральной сцене и в кино. Кинематографический опыт прочтения романа в России и за рубежом включает 32 киноверсии, в том числе телевизионные, и каждая из них по-своему отражает его содержание и идейную проблематику. В истории экранизаций «Анны Карениной» выявляются два вектора: путь от Толстого (экранизации, идущие от текста) и путь к Толстому (трактовки, направленные на потребности современной зрительской

аудитории). Об одной из трактовок второго типа говорил **Ю.В. Прокопчук** (Москва), который показал, что авторы фильма «Последнее воскресение» (режиссер М. Хоффман) допустили ряд неточностей в изображении жизни Толстого и его окружения, что духовный мир писателя представлен в фильме очень ограниченным, а идеи Толстого выражены в схематичной и подчас карикатурной форме. У зрителя не остается единого, цельного представления о мировоззрении Толстого, наоборот, возникает впечатление непоследовательности и недоговоренности. Для создателей фильма ключевой в жизни 82-летнего Толстого была тема любви, причем отнюдь не евангельской. Толстой в фильме часто вспоминает о половой любви, подчеркивая, что сам он «плохой толстовец». Высшая любовь, любовь-агапэ, о которой Толстой писал еще в своих первых религиозно-философских работах, является, по мнению авторов фильма, плодом отвлеченной теории. Фильм «Последнее воскресение» интересен не для понимания личности Толстого, а исключительно для характеристики кинематографа начала XXI в.

Наглядным выражением синтеза разных видов искусства стали доклад Мультимедиа 1887 года: К реконструкции одного замысла Л.Н. Толстого» и историко-документальный фильм **Г.М. и А.М. Евтушенко** (Москва) «Запечатленный образ, или Лев Толстой и Илья Гинзбург: двойной портрет в интерьере эпохи», демонстрация которого вызвала живую дискуссию.

Вопрос об отношении Толстого к народному творчеству был поставлен **В.Е. Добровольской** (Москва). Докладчица указала, что Толстой был единственным, кто записал несказочную прозу от известного сказителя былин В.П. Щеголёнка. На этих легендах основаны три «народных рассказа» Толстого: «Чем люди живы», «Два старика», и «Три старца», а также рассказы «Корней Васильев», «Молитва», «Старик в церкви» из «Круга чтения». В Яснополянской

школе Толстой постоянно обращался к народным сказкам, считая их наиболее подходящим чтением для крестьянских детей. Поэтому весьма возможно, что он подсказал учителю Крапивенской школы А.А. Эрленвейну издать книгу «Народные сказки, собранные сельскими учителями» (1863, записи в деревнях Крапивенского у. Тульской губ.; 2-е изд. 1882).

Бытование образа Толстого в XXI в. в словесных и изобразительных текстах показала **Е.Н. Строганова** (Тверь) в докладе «“И на деле Лев Толстой”: Ипостаси образа Толстого в современной культуре». Клишированность непосредственного восприятия образа Толстого обусловлена школьным образованием: классик, борода, лапти, хрестоматийный набор произведений. Стереотип заложен и в популярной поговорке «На словах ты Лев Толстой, а на деле <...> простой». Ее многочисленные словесные варианты, иллюстрирующие рисунки и демотиваторы можно назвать своего рода «народным творчеством». Наряду с таким восприятием имени Толстого как знака немалая часть публики воспринимает произведения писателя как живое явление, обсуждая их на форумах, создавая в Интернете толстовские группы, где основное внимание уделяется нравственным принципам и вопросам религии. Об актуальности Толстого свидетельствуют и современные движения контркультурного порядка. Месту Толстого в современном мире были посвящены доклады **М.Ю. Тимофеева** (Иваново) «Л. Н. Толстой в современной массовой культуре», **Н.А. Борисенко** (Москва) «Образ Л.Н. Толстого в учебнике русского языка», **К.И. Шарафдиной** (Санкт-Петербург) «„Толстой нарасхват“: издательский аппарат и оформление современных изданий».

Особый характер имели доклады, посвященные бытовому поведению Толстого и его героев. **А.Г. Гродецкая** (Санкт-Петербург) напомнила о ссоре Толстого и И.С. Тургенева 27 мая 1861 г. в имении Фета Степановке, обстоятельства которой известны по рассказу Фета и записи С.А. Толстой. За ссорой последовал вызов на дуэль, повторенный в октябре того же года, – в результате взаимных оскорблений Толстой и Тургенев разошлись на 17 лет. Общение возобновилось в 1878 г., но уже не было близким. Предысторией ссоры были идейные (оценка Жорж Санд, война Толстого с тургеневской «фразой») и лично-бытовые (отношения Тургенева с

М.Н. Толстой) конфликты писателей с самого начала их знакомства в ноябре 1855 г. Причиной ссоры 1861 г. стало вызывающее непризнание Толстым принципов благотворительности, которые Тургенев поддерживал в воспитании своей дочери Полины, жившей во Франции. Однако дворянка по отцу, дочь Тургенева, воспитывавшаяся во Франции вместе с детьми Полины Виардо, в России оставалась крепостной, и эта ситуация после обнародования Манифеста 19 февраля 1861 г. воспринималась особенно остро. **Э. Шорэ** (Фрайбург, Германия) в докладе «Гендер, досуг и „Анна Каренина“» исходила из того, что существующие концепции досуга до сих пор односторонне выводятся из сугубо мужских представлений, женские формы досуга практически не привлекают внимания. Докладчица анализировала роман с точки зрения той функции, которую выполняет женское рукоделие в контексте понятий ‘труд’, ‘деятельность’, ‘праздность’ и ‘досуг’. Определение досуга и его моделей включает в себя несколько основополагающих культурных оппозиций: антропологическую (активность / пассивность), социальную (включение / исключение), эстетическую (рецептивность / продуктивность), эпистемологическую (теория / практика).

Второй блок докладов был посвящен внутрилитературным диалогам. **Г.В. Алексеева** (Ясная Поляна) говорила о восприятии Толстым наследия китайских мудрецов: Конфуция и Мэн-цзы (в письме к М.М. Ледерле, 1891 г.: «очень большое влияние») и Лао-цзы («огромное»). На полях книг и журналов из библиотеки в Ясной Поляне Толстой вступал в диалог с китайскими мудрецами. В 1903 г. он перевел с английского языка поэтические тексты Лао-цзы на полях книги «Lao-tzu. The Light of China...» (Philadelphia, 1903). На книге «Lao-Tze's Tao-the-king» (Chicago; London, 1898) Толстой оставил маргиналии. Писатель, видимо, предполагал использовать отмеченные фрагменты в сборнике «Круг чтения», где Лао-цзы был один из самых цитируемых авторов. **В.А. Викторovich** (Коломна) рассмотрел эволюцию эстетических взглядов Толстого. В начале пути писатель разделял пафос эстетической критики, но после известного мировоззренческого перелома в связи с беспощадной критикой современной цивилизации он отверг эстетическую функцию искусства ради коммуникативной. Ниспровержение догм на деле оборачивалось новым догматизмом. Сходным образом А.И. Солженицын в перерыве работы над «Красным колесом» разгромил фильм А. Тарковского

«Андрей Рублев», поскольку принципы работы режиссера с историческим материалом не совпадали с его собственными – каноническими, с его точки зрения. Повторился парадокс закономерно-непонимающей критики, обусловленной «энергией заблуждения». **А.П. Ауэр** (Коломна) проанализировал повесть С.А. Толстой «Чья вина?» как творческий диалог с повестью «Крейцера соната», который предопределил и противостояние стилей: обилие беллетристических приемов в повести С.А. Толстой на всех уровнях – от психологизма до символических обобщений. **Д.К. Равинский** (Санкт-Петербург) предложил доклад «Критик Толстого В.В. Ярмонкин».

Доклад **Т.С. Мясниковой** (Тверь) был посвящен изображению усадебной жизни в повести Толстого «Детство» на фоне литературной традиции, сложившейся на рубеже XVIII–XIX вв. в русской литературе. В литературе усадебный текст закономерно актуализировался накануне реформы 1861 г., когда был осознан кризис усадебной жизни. В повести Толстого очевидны характерные черты усадебного текста, но концепт ‘старый дом’ отсутствует, хотя, по сути, усадьба является «старым домом». Этот образ создается с помощью совмещения двух точек зрения: героя (ребенка) и автора (взрослого человека), который, как и «старый дом», давно живет и многое знает. **В.В. Акимова** (Москва) привлекла внимание к прозе художника К.А. Коровина, который нередко выбирал своих известных современников – композиторов, художников, писателей – в качестве героев произведений. Более пятнадцати раз в прозе Коровина упоминается Толстой – как писатель и религиозный мыслитель, чаще всего – в ряду других известных людей («Из моих встреч с А.П. Чеховым», «На Севере диком», «В дни юности»). Реже Коровин говорит о Толстом как об авторитетной личности («Моя жизнь», «Московская канитель»).

Вопросы литературных диалогов были подняты и в выступлениях, тематически не связанных с творчеством Толстого. Доклад **Е.Г. Милюгиной** (Тверь) «Литературные диалоги в травелоге» опирался на материал путешествий по Тверскому краю XVI–XIX вв. Травелог основан на опыте предыдущего путешественника и/или формулирует собственный опыт для следующего путешественника. В большей степени это относится к травелогам, написанным для широкого читателя (путеводители, дипломатические и научные

отчеты, путевые очерки); в меньшей степени – к травелогам, не предназначенным для общественного внимания (дневники, частные письма). В плане синхронии выявляется диалог взаимодополнения, ориентированный на расширение и уточнение сведений: А. Поссевино / Паоло Кампани (1581); К.И. Габлиц / А.В. Храповицкий (1787). В плане диахронии выявляется диалог наследования, переводящий травелог в рамки беллетристики: И.Ф. Глушков (1801) / И.А. Дмитриев (1837) / А.О. Ишимова (1844); Поездка в город Осташков (1853) / А.Н. Островский (1856) / В.А. Слепцов (1861). Доклад **А.А. Охременко** (Симферополь, Крым) был посвящен диалогу двух текстов: «Наблюдения, сделанные во время путешествия по южным наместничествам русского государства в 1793–1794» П. С. Палласа и «Путешествие по Тавриде в 1820 году» И.М. Муравьева-Апостола, которые объединяет тема путешествия. Но если ученый-естествоиспытатель Паллас занят естественно-географическим исследованием полуострова (хотя дает и немало исторических справок), то писатель Муравьев-Апостол интересуется античной историей Крыма. Вместе с тем Муравьев-Апостол часто обращается к «Наблюдениям...» Палласа, вступая в диалог с ним: полемизирует, дополняет и уточняет некоторые детали. **А.С. Шерemet** (Симферополь, Крым) описала литературные связи А.С. Пушкина и его современника, малоизвестного поэта И.П. Бороздны, автора трех сборников стихов и поэмы «Поэтические очерки Украины, Одессы и Крыма» (1837). Бороздна упоминается как последователь Пушкина и автор «Поэтических очерков...», содержащих ряд аллюзий на «Евгения Онегина» и «Бахчисарайский фонтан». Но уже в стихотворении «К Пушкину» (1828) Бороздна оценил роль Пушкина в литературе и свое место по отношению к нему. «Поэтические очерки...» стали поэтическим паломничеством в «онегинскую» Одессу и «пушкинский» Бахчисарай старательного поэта-ученика, стремящегося по следам своего литературного кумира.

В выступлении **М.В. Симоры** (Тверь) было показано, что восприятие личности и произведений Ф.М. Достоевского молодым поколением 1870-х гг. отличалось от рецепции 1860-х гг. В 1860-е гг. далекая от политики молодежь сопереживала Достоевскому, полностью принимая его творчество. Но радикально настроенная молодежь, ждавшая от писателя-каторжника поддержки своих идей, была разочарована. Появление «Дневника писателя» и участие

Достоевского в литературных вечерах стали главными факторами, изменившими отношение к Достоевскому радикальной молодежи, которая осознала его роль как наставника. Литературные диалоги стали также предметом докладов **Ю.Н. Борисова** (Саратов) «Тверь и Саратов в „Горе от ума“: ассоциативный потенциал читательского восприятия», **А.И. Федуты** (Вильнюс, Литва) «Николай Полевой: журналист, писатель и читатель в сознании автора», **Т.В. Сварчевской** (Тверь) «А.Я. Марченко: „женское слово“ в литературном диалоге современников», **А.С. Кондратьева** (Липецк) «Духовный опыт М.Ю. Лермонтова в художественном сознании Л.Н. Толстого»; **Е.Д. Родионовой** (Тверь) «М.К. Цебрикова в диалоге с современниками», **А.В. Кулагина** (Коломна) «Лирический герой А. Кушнера как читатель Толстого».

Содружество искусств отразилось не только в научных докладах и демонстрации фильма, но и в художественной программе конференции: выступлении студентов Тверского музыкального колледжа им. М.П. Мусоргского, презентации работ учащихся детской студии изобразительного искусства «Зебра», инсценировке рассказа о Толстом, подготовленной шестиклассниками средней школы № 15 г. Твери.

Л. Толстой был и остается живым участником культурной жизни, и вся современная культура находится в активном диалоге с ним. Таков главный результат состоявшейся конференции.



Выставка детских рисунков





## НОВЫЕ КНИГИ



В издательстве «Флинта» вышла монография доктора филологических наук **Константина Ивановича Бринёва** «**Судебная лингвистическая экспертиза. Методология и методика**» (М.: **Флинта**, 2014).

В монографии отражены теоретические и методические основы проведения судебной лингвистической экспертизы, представлены примеры лингвистических экспертиз по различным категориям дел, описаны пределы компетенции лингвиста-эксперта. Издание ориентировано на практикующих экспертов, специалистов, преподающих судебную лингвистическую экспертизу, а также судей, следователей, дознавателей, адвокатов, юрисконсультов.

**Желаем Константину Ивановичу дальнейших творческих и научных успехов!**