

КУЛЬТУРА
И
ТЕКСТ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

№ 4 (27)

2016

Барнаул

ISSN 2305-4077

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

№ 4(27) 2016

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 ВО «Алтайский государственный педагогический университет»

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 – 65308 от 12.04. 2016 г.

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

ЛИНГВИСТИКА

Э.В. Будаев

Когнитивная метафора в ракурсе теории концептуальной интеграции

6

Н.В. ГОГОЛЬ: НЕЮБИЛЕЙНЫЙ КОНТЕКСТ

В.Д. Денисов

Граду и миру: о сборнике Н. В. Гоголя «Миргород»

14

ЖАНРОЛОГИЯ

С.Д. Титаренко

Метажанровая природа «Повести о Светомире царевиче»
Вяч. Иванова и проблема контаминации традиций

35

ПОЭТИКА

О.Г. Твердохлеб

Акмеистические декларации С.М. Городецкого и
предикативное употребление компаратива с нулевой
связкой

59

Н.Ю. Абузова

Мифопоэтика повести А.П. Платонова «Котлован»

74

СОПРИКОСНОВЕНИЕ МИРОВ

А.В. Денисова

Гарсиа Лорка и Достоевский: к проблеме типологических
параллелей

86

ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

М.В. Строганов

М. С. Башилов – иллюстратор Л. Н. Толстого
И М. Е. Салтыкова-Щедрина

99

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ	
О.В. Вороничева	125
Художественная составляющая социокультурного пространства города: Брянск	

ЛАБОРАТОРИЯ АНАЛИТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

А.В. Толстокорова	134
Дама в дилижансе: женская географическая мобильность и пространственная эмансипация в художественной литературе эпохи модерна	

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

Е.Н. Проскурина	162
Отзвуки литературного авангарда в газете «Литературная Сибирь» (1933–1934)	
Т.А. Ильина	174
Путешествия и экскурсии в дореволюционной школьной среде: (анализ архивных и опубликованных материалов тверской женской учительской школы им. П.П. Максимовича)	

НАУЧНЫЕ ВСТРЕЧИ

Е.Н. Строганова	186
М.Е. Салтыков-Щедрин: От «Противоречий» до «Забытых слов»: обзор конференции	
Т.С. Петрова	196
«Поэт открыт душою миру...»	

ПАМЯТИ УЧЕНОГО: А.С. ЯНУШКЕВИЧ	201
---------------------------------------	-----

ЛИНГВИСТИКА

Э. В. Будаев¹

Российский государственный профессионально-педагогический университет

КОГНИТИВНАЯ МЕТАФОРА В РАКУРСЕ ТЕОРИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ИНТЕГРАЦИИ

В статье анализируются основные положения теории концептуальной интеграции (теории блендинга), разработанной Ж. Фоконье и М. Тернером в качестве альтернативы широко распространенной теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона. Рассматриваются понятия общего пространства, исходных и промежуточных пространств, бленда, интеграционных сетей. К отличительным чертам теории блендинга относится не только терминологический аппарат и особый взгляд на когнитивный процесс метафоризации, но и собственное проблемное поле, что позволяет говорить не столько о конкуренции с теорией концептуальной метафоры, сколько о ее дополнении.

Ключевые слова: когнитивная метафора, теория блендинга, концептуальная интеграция, ментальные пространства, интеграционные сети

E.V. Budaev

Russian State Vocational Pedagogical University

COGNITIVE METAPHOR IN THE FRAMEWORK OF THE CONCEPTUAL INTEGRATION THEORY

The paper deals with the fundamentals of the theory of conceptual integration (blending theory) developed by G. Fauconnier and M. Turner as an alternative to widely spread theory of conceptual metaphor resolved by G. Lakoff and M. Johnson.

¹ Эдуард Владимирович Будаев, доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков, теории и методики обучения Российского государственного профессионально-педагогического университета (г. Екатеринбург)



We consider the concepts of middle spaces, input spaces, generic space, blended space, and integration networks. It is argued that terminology and a specific approach to conceptual metaphorization analysis are not the only distinctive features of the theory of blending. The aims of the research claimed within the blending theory show that the theory of conceptual integration does not oppose the theory of conceptual metaphor, but supplements it.

Key words: cognitive metaphor, blending theory, conceptual integration, mental spaces, integration networks.

В современной лингвистике анализ когнитивной метафоры традиционно ассоциируется с теорией концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, а исследования концептуальной метафоры получили столь широкое распространение, что нередко между когнитивной теорией метафоры и теорией концептуальной метафоры ставится знак равенства. Вместе с тем с середины 90-х гг. прошлого века развивается альтернативный подход к анализу когнитивной метафоры, известный как теория концептуальной интеграции (теория блендинга).

Теория блендинга разрабатывается с середины 90-х гг. XX века М. Тернером и Ж. Фоконье [Fauconnier, 2009; Fauconnier, Turner, 1994, 1998, 2002; Turner, 2001, 2006, 2014; Turner, Fauconnier, 1995, 2000]. Родоначальники теории блендинга возводят свою концепцию к идее «бисоциации» (bisociation), предложенной в книге Артура Кестлера «The Act of Creation [Koestler 1964]).

Отличие методики анализа концептуальной интеграции от методик анализа концептуальных метафор основывается на различиях в видении того, как протекает процесс метафоризации. Согласно теории блендинга метафоризация не исчерпывается проекцией из сферы-источника в сферу-мишень, как утверждается в теории концептуальной метафоры, а включает в себя формирование смешанных ментальных пространств, порождающих смыслы в самом процессе концептуальной интеграции. Когнитивный подход к метафоре в рамках этой теории разрабатывался на основе синтеза теории ментальных пространств Ж. Фоконье и теории концептуальной метафоры, отдельные положения которой подверглись пересмотру [Coulson, 1996; Fauconnier, 1994, 1998; Turner, 1995, 2000].



М. Тернер и Ж. Фоконье, основатели теории блендинга, пришли к выводу о том, что концептуальный процесс метафоризации не исчерпывается проекцией из сферы-цели в сферу-мишень, как это утверждается в теории концептуальной метафоры, а включает в себя формирование смешанных ментальных пространств, порождающих смыслы в самом процессе концептуальной интеграции. Когнитивный подход к метафоре в рамках этой теории разрабатывался на основе синтеза теории ментальных пространств Ж. Фоконье и теории концептуальной метафоры, отдельные положения которой подверглись пересмотру [Coulson, 1996; Fauconnier, 1994, 1998; Turner, 1995, 2000].

Ревизия теории концептуальной метафоры в рамках теории блендинга была подготовлена рядом критических работ, направленных на пересмотр двух положений. Во-первых, исследователи указывали на тот факт, что в теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона метафора рассматривается как почти единственный когнитивный механизм, в то время как метафора – лишь один из способов мышления, направленных на осмысление сложных идей. Во-вторых, сомнения возникли по поводу гипотезы инвариантности, постулирующей жесткую детерминацию сферы-мишени структурой сферы-источника [Brugman, 1990; Turner, 1990].

М. Тернер и Ж. Фоконье предложили модель нескольких пространств (*many-space model*) вместо двухдоменной модели метафоры (*two-domain model*). Как утверждают исследователи, однонаправленная метафорическая проекция из сферы-источника в сферу-мишень представляет собой частный случай более сложного комплекса процессов, для объяснения которых необходимо ввести в анализ два промежуточных пространства (*middle spaces*). Таким образом, в отличие от двух концептуальных доменов в теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, предлагается рассматривать четыре ментальных пространства: два исходных пространства (*input spaces*), общее пространство (*generic space*) и смешанное пространство (*blended space*) или бленд (*blend*). Исходные пространства соотносятся со сферой-источником и сферой-целью в теории концептуальной метафоры, хотя количество исходных пространств может быть больше двух.

Общее пространство содержит наиболее абстрактные элементы (роли, фреймы и схемы), присущие обоим исходным пространствам, т.е. выступает основанием метафоризации на самом абстрактном уровне. В



бленде «смешиваются» детали исходных пространств, в результате чего образуется качественно новая концептуальная структура, которая больше не зависит от исходных пространств и имеет собственные потенции к дальнейшему развитию.

М. Тернер и Ж. Фоконье [Turner, 2000] продемонстрировали практическое применение такого подхода на примере некогда популярной в Вашингтоне политической метафоры: «Если бы Клинтон был Титаником, то утонул бы айсберг». В рассматриваемом бленде осуществляется концептуальная интеграция двух исходных ментальных пространств, в котором президент соотносится с кораблем, а скандал с айсбергом. Бленд заимствует фреймовую структуру как из фрейма «Титаник» (присутствует путешествие на корабле, имеющем пункт назначения, и столкновение с чем-то огромным в воде), так и каузальную и событийную структуру из известного сценария «Клинтон» (Клинтон уцелел, а не потерпел крушение).

В рассматриваемом примере общее пространство включает один объект, вовлеченный в деятельность и побуждаемый к ней определенной целью, который сталкивается с другим объектом, представляющем огромную опасность для деятельности первого объекта. Очевидно, что в общем пространстве результат этого столкновения не предопределен. Междоменная проекция носит метафорический характер, однако смешанное пространство обладает каузально-событийной структурой, не выводимой из фрейма источника. Если метафорические инференции выводятся только из ментального пространства-источника, то Клинтон должен потерять президентский пост. Полученные инференции не выводятся и из пространства-цели. В бленде появляется новая структура: Титаник все-таки не потопляем, а айсберг может утонуть. Эта «невозможная» структура не доступна из исходных пространств, она конструируется в бленде и привносит совершенно новые, но понятные инференции.

При анализе метафор исследователям блендинга часто приходится сталкиваться с интеграционными сетями (integration networks), которые включают сразу несколько (больше двух) исходных пространств с разными видами проекции (например, и метонимию и метафору). На

основе анализа сетевых структур М. Тернер и Ж. Фоконье разработали следующие принципы оптимальности интеграционных сетей.

1. Принцип интеграции. Смешанное пространство должно создавать жестко интегрированную среду, которой можно оперировать как единым целым.

2. Принцип сети. Манипуляция блендом должна поддерживать сеть соответствующих связей с исходными пространствами без дополнительных наблюдений или вычислений.

3. Принцип распаковки. Бленд должен позволять реконструировать исходные пространства, междоменную проекцию, общее пространство и сеть связей между всеми пространствами.

4. Принцип топологии. Каждый элемент в бленде должен функционировать согласно структурным отношениям, присущим его исходному пространству.

5. Принцип подходящего основания. Если элемент появляется в бленде, то появляется необходимость найти значимость для этого элемента. Значимость включает релевантные связи с другими пространствами и релевантные функции, задействованные в бленде.

6. Принцип уменьшения метонимической дистанции. Если один элемент проецируется из исходного пространства в бленд, а другой элемент из того же пространства проецируется благодаря метонимической связи с первым, то в бленде укорачивается метонимическая дистанция между обоими элементами [Fauconnier, Turner, 2002, p. 309-352].

Например, в метафоре DEATH IS THE GRIM REAPER (*смерть – старуха с косой*) детали интеграционной сети разрабатываются в самом бленде и не выводятся из метафорической проекции. Если отношение между концептами DEATH и REAPER метафорическое, то отношение между DEATH и SKELETON (последний концепт представлен в традиционном визуальном образе метафоры) метонимическое и по принципу метонимического сужения SKELETON становится в большей степени связанным в бленде, чем в исходном пространстве-источнике. Отметим, что перевод «старуха» не совсем верен: английский прототипический образ смерти – скелет, облаченный в монашеское одеяние с капюшоном. В бленд также проецируется церковное облачение, ассоциирование с религиозными ритуалами, связанными со смертью человека.



Важно иметь в виду, что блендинг понимается довольно широко и совсем не ограничивается исследованием процессов метафоризации: его значимость в когнитивных процессах практически тотальна. Блендинг – когнитивный механизм, охватывающий многие (возможно, все) когнитивные феномены, включая категоризацию, построение гипотез, инференцию, происхождение и комбинирование грамматических конструкций, аналогию, метафору и нарратив [Fauconnier, Turner, 1998]. В теории блендинга метафора занимает место только одного из когнитивных механизмов, точнее является разновидностью всеобщего механизма концептуальной интеграции. При таком подходе возникает необходимость объяснить, чем метафорический блендинг отличается от других видов блендинга. В наиболее общем виде предлагается считать метафорическим такое смешанное пространство, в котором концептуальная интеграция сопровождается фузией (fusion) элементов исходных пространств. Например, в бленде «Государство – это корабль» метафора «корабль» представляет из себя некий «сплав», соотносится и с концептом корабля, и с концептом государства в исходных пространствах, в то время как в неметафорическом бленде один элемент смешанного пространства обычно соотносится только с одним исходным пространством. Однако фузия не всегда признак метафоры. В бленде «Карл – холостяк» также происходит «сплавление» концепта «Карл» и принятого в данной культуре прототипического концепта «холостяк». Метафорическая фузия характеризуется запретом на вхождение в бленд некоторых значимых элементов исходных пространств.

Подчеркнем, что едва ли можно говорить о значимых разногласиях между теорией концептуальной интеграции и теорией концептуальной метафоры на теоретическом уровне: оба подхода объединены общим взглядом на онтологический статус и эпистемологическую роль метафоры. Вместе с тем исследователи блендинга анализируют единичные примеры (в основном свежие метафоры), и корпусных исследований метафоры в рамках этой теории не проводилось. Очевидно, это связано с большой практической сложностью корпусного описания концептуальных интеграционных сетей (уникальных для каждого конкретного случая) и отсутствием соответствующей методики. Исследователи блендинга предприняли

попытку отобразить динамику метафоризации и обратились к анализу единичных примеров. Однако преодоление статического ракурса в рассмотрении метафорических соответствий чрезвычайно усложнило корпусное описание согласованных с определенной культурой метафорических моделей. Таким образом, новые эвристики были получены за счет отказа от старых. При этом необходимо учитывать, что исследователи концептуальной интеграции ставят перед собой несколько другие цели: изучить метафору не как культурно-статический, а как индивидуально-динамический феномен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Brugman, C. What is the Invariance Hypothesis? / C. Brugman // *Cognitive Linguistics*. – 1990. – Vol. 1(2). – P. 257-266.

Coulson, S. The Menendez Brothers Virus: Analogical Mapping in Blended Spaces / S. Coulson // *Conceptual Structure, Discourse, and Language* / Ed. by A. Goldberg. – Palo Alto: Center for the Study of Language and Information, 1996. – P. 67-81.

Fauconnier, G. Generalized Integration Networks / G. Fauconnier // *New Directions in Cognitive Linguistics* / Ed. by V. Evans, S. Pourcel. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2009. – P. 147-160.

Fauconnier, G., Turner, M. Conceptual Integration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // *Cognitive Science*. – 1998. – Vol. 22(2). – P. 133-187.

Fauconnier, G., Turner, M. Conceptual Projection and Middle Spaces / G. Fauconnier, M. Turner. 1994. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.cogsci.ucsd.edu/research/files/technical/9401.ps>.

Fauconnier, G., Turner, M. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / G. Fauconnier, M. Turner. – New York: Basic Books, 2002. – 440 p.

Koestler, A. The Act of Creation / A. Koestler. – New York: Macmillan, 1964. – 751 p.

Turner, M. Aspects of the Invariance Hypothesis / M. Turner // *Cognitive Linguistics*. – 1990. – Vol. 1, № 2. – P. 247-255.

Turner, M. Cognitive Dimensions of Social Science: The Way We Think about Politics, Economics, Law, and Society / M. Turner. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 183 p.

Turner, M. The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity / M. Turner. – Oxford: Oxford University Press, 2006. – 336 p.

Turner, M. The Origin of Ideas: Blending, Creativity, and the Human Spark / M. Turner. – Oxford: Oxford University Press, 2014. – 300 p.



Turner, M., Fauconnier, G. Conceptual Integration and Formal Expression // Metaphor and Symbolic Activity / M. Turner, G. Fauconnier. – 1995. – Vol. 10(3). – P. 183-204.

Turner, M., Fauconnier, G. Metaphor, Metonymy, and Binding / M. Turner, G. Fauconnier // Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective / Ed. A. Barcelona. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2000. – P. 133-145.

Н.В. ГОГОЛЬ: НЕЮБИЛЕЙНЫЙ КОНТЕКСТ

В. Д. Денисов¹

Российский государственный гидрометеорологический университет

ГРАДУ И МИРУ: О СБОРНИКЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МИРГОРОД» (1835)²

В статье рассматриваются концепция гоголевского цикла «Миргород» (1835), его творческая история, тематика и проблематика, жанровые особенности.

Ключевые слова: творчество Гоголя, диалог русской и украинской культур, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Арабески», «Миргород», творческая история, романтизм, Козачество³.

V.D. Denisov

Russian state hydrometeorological University

URBI ET ORBI: THE “MIRGOROD” COLLECTION OF NIKOLAI GOGOL (1835)

The article deals with the concept of Gogol’s cycle “Mirgorod”, its creative history, themes and issues, genre features.

Keywords: Gogol’s creativity, the dialogue between the Russian and the Ukrainian cultures, “The evenings on the farm near Dykanka”, “Arabesques”, “Mirgorod”, creative history, romanticism, Kozaques.

¹ Владимир Дмитриевич Денисов, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Российского государственного гидрометеорологического университета (РГГМУ, Санкт-Петербург).

² Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФНФ научного проекта № 14-04-00510.

³ В слове *козак* и производных от него (для Гоголя они обозначали воинское единство, какое сложилось в особых исторических условиях и стало основой народа) мы сохранили написание его черновых редакций – в отличие от подцензурных обязательных наименований того времени: *казак* и подобных.

Начало работы над «Миргородом» – циклом из четырех украинских повестей – принято относить к поездке Гоголя на родину летом 1832 г. Сам он, отправляя новый сборник матери 12 апреля 1835 г., признал повести «довольно давними» [Гоголь, 1937-1952, т. X, с. 363]¹ и, вероятно, подразумевал под этим какие-то свои детские и/или гимназических впечатления, которые легли в основу его ранних прозаических набросков, известных матери. Это позволяет предположить, что данный цикл имел более сложный генезис...

Итак, в феврале 1832 г. Гоголь был приглашен на торжественный обед в магазине-библиотеке А.Ф. Смирдина и там впервые представлен как автор прославившихся «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а затем вместе с известными петербургскими литераторами пообещал подарить хозяину свое новое творение. Все ожидали продолжения «Вечеров»... не против был и сам автор. Но шумная слава, восторженный прием в Москве и на родине, видимо, несколько изменили его самооценку. Звание «нового историка» Малороссии, пример исторических занятий Пушкина заставляют Гоголя иначе смотреть на обязанности писателя-историка, усердно читать историко-философские издания, российскую и зарубежную классику (этот круг во многом определяли Пушкин и Жуковский), учиться, искать и отбирать нужные сведения повсюду, видеть современность в зеркале прошлого. Там он находит столь близкие романтикам всемирные историко-географические коллизии, переломные моменты истории, необычных героев и, пытаясь это художественно освоить, опробует возможности различных литературных направлений. Все больше его привлекает «синтез» историософских сочинений, жанров народного творчества, больших эпических форм литературы и создание на этой основе «исторической череды» образов народных героев. С точки зрения романтиков, таким и должно быть творчество настоящего художника-ученого, сына своего

¹ Далее везде цитируется по этому изданию. В круглых скобках указываются номер тома – *римской* цифрой, страницы – *арабской*.

народа.

На родину Гоголь впервые вернулся из Санкт-Петербурга летом 1832 г. Оказавшись у себя на Полтавщине, он, уже знаменитый своими «украинскими сказками» преподаватель истории, географии, статистики в Патриотическом институте, поневоле сравнивал увиденное со столицей, да и смотрел намного иначе, нежели в юности. «Чего бы, казалось, недоставало этому краю? – размышлял Гоголь в письме известному поэту, другу Карамзина, бывшему министру юстиции Ивану Дмитриеву. – Полное, роскошное лето! Хлеба, фруктов, всего растительного гибель! А народ беден, имения разорены и недоимки неоплатные <...> Признаюсь, мне очень грустно было смотреть на расстроенное имение моей матери...» (X, 239).

Что же сближало для Гоголя его родную Малороссию, бедную при всем своем изобилии, с богатеющим «щеголем Петербургом», свирепых степных «лыцарей» – защитников Православия – с корпящими на службе чиновниками и блестящими, но своекорыстными деловыми людьми? – Вероятно, и переезд молодого жителя южной окраины Российской империи в ее северную столицу, и отношения центра и провинции. Такие переезды были тогда делом обычным и насущным: стремившиеся на север потомки козаков «наводняли Петербург ябедниками» и торговцами, служили в «палатах и присутственных местах», да и выше – в министерствах и при дворе, составляя в столице первое по численности и могуществу землячество. И ни для кого это не было секретом. Так, в комической опере И.П. Котляревского «Москаль-чаровник» (1819) в ответ на ехидную реплику солдата, что «хохлы никуда не годятся, да голос у них хорош» (намек на происхождение «из певчих» последнего малороссийского гетмана К. Г. Разумовского), чумак Михайло с достоинством отвечал: «Ось заглянь в столицу, в одну і в другу, та заглянь в сенат, та кинься по міністрах, та тоді і говори – чи годяться наші куди, чи ні?» [Котляревский, 1980, с. 264]. Приехавший в столицу «нежинец» Е.П. Гребёнка назвал её «колонией образованных малороссиян. Все присутственные места, все академии, все университеты наполнены земляками, и при определении на службу малоросс обращает <на себя> особенное внимание» [Гребёнка, 1981, с. 566]. Украинцами были многие петербургские певчие, музыканты, актеры, художники, а среди них – приятели, земляки, однокашники и хорошие знакомые

Гоголя. С начала 1830-х годов стала очевидной и украинская культурная экспансия [об этом см.: Пиксанов, 1928, с. 26]. Ей обязан своим театральным дебютом Нестор Кукольник, она обеспечила небывалый успех Алексею Венецианову и его живописной школе... Тогда эти имена, так же, как имена других украинцев – «всесильного» историка и критика искусств Владимира Григоровича, любимца публики актера Михаила Щепкина, да и самого Пасичника, – тоже были на слуху в столицах и в большой моде!

В гоголевских «Вечерах» отношения *козацкого* и *петербургского* можно понимать и как связь *прошлого и настоящего, идеала* и его последующего исторического *искажения*, а также *причины и следствия, реального и сказочного*... «Пропавшая грамота» для царицы в Петербург проводит козака через загробное адское «чертово логово» в обетованный «рай» царской хаты, но и тут и там сияет «золото», обозначая, в народном понимании, «тот свет». Путешествие по Украине Екатерины Великой из столицы в Тавриду и обратно будет памятно не только Голове: ведь Крым для России помогли завоевать козаки. В повести «Ночь перед Рождеством» запорожцы напоминают об этом императрице, которая уже решила уничтожить и Сечу, и Гетманщину, и остатки прежних козацких вольностей. А защита козаками православной веры, битвы с поляками, козацко-крестьянские волнения откровенно перекликались с недавними кровавыми событиями Польского восстания 1830-1831 годов. Тогда Петербург наполнился и теми, кто бежал от ужасов войны, от нее пострадал, и теми, кто приехал просить за своих близких, участвовавших в восстании. Так уже здесь, в самой столице, в какой-то мере возобновилась скрытая вражда поляков с украинцами и русскими на административном, религиозном и бытовом уровнях¹, и

¹ В черновике «Записок сумасшедшего» (1834) Гоголь иронически замечал о «машине» дома Зверкова, которая впервые поднялась выше Зимнего дворца, символизируя новый, буржуазный Петербург: «Какого в нем народа не живет: сколько кухарок, сколько поляков! а нашей братьи, чиновников, как собак...» (III, 196, 555).

прежние исторические противоречия стали вновь актуальны в петербургском мире.

В то время Санкт-Петербург как град Святого Петра, государственный, религиозный, светский и культурный центр Российской империи, виделся «Третьим Римом», соединившим российское с греческим (византийским) и римским. Украину же, в пределах трех ее губерний: Киевской, Полтавской, Черниговской, – видели славянской Италией или Грецией, именуя соответственно *Авзонией* (как идеализированную Италию в древнеримской поэзии) или *Аркадией* – так называли в античных мифах счастливую страну, идиллический край хлеборобов и скотоводов Греции, где человек находился в первоначальном единстве с природой, не зная несчастий и даже самой смерти. Однако в историческом плане Малороссию воспринимали двояко. Поскольку она – даже территориально – прямая наследница Древней Руси, то **старше** своей великой сестры: это «колыбель Россов», ибо их предки «сарматы, скифы и славяне поселились там прежде и построили первые города»; там, согласно Нестору, «в 33 или 34 году по Р.Х. Св. апостол Андрей Первозванный проповедовал им Христианскую веру». Но после распада «материнского» государства эти земли оказались под властью Литвы, затем вместе с ней были фактически захвачены Речью Посполитой и лишь после долгих мытарств волею народа были возвращены в состав России. Все это время Украина фактически не имела собственной государственности и – сохранила некие исконные, «младенческие» черты Киевской Руси, славянского мировосприятия, единства с природой, которые были признаны и оценены даже Европой. Этим «полуденная Россия» напоминает Авзонию и Аркадию, а ее «райские уголки» – сам «Эдем» (общее место просветительских, а позднее и романтических сочинений о ней). И потому – для Российской империи – никакой своей «отдельной» истории Малороссия не имела и не могла иметь. Во «Введении» к официальной «Истории Малой России, от присоединения ее к Российскому государству до отмены гетманства...» [ИМП, 1822] Д.Н. Бантыш-Каменский объяснял, как религиозно-освободительная борьба вела к воссоединению с Россией. В середине 1820-х годов – возможно, как отклик на этот труд – получила распространение рукописная «История Русов, или Малой России» [ИР], приписывавшаяся Святителю Георгию Конисскому, архиепископу Могилевскому и Белорусскому,



которая именвала украинцев «русским народом» и повествовала о его бедствиях, мужественной борьбе, неисчислимых жертвах во времена польско-католической экспансии¹.

Внимание к истории Малороссии в то время привлекло и возмущившее Россию требование шляхты вернуть Польше принадлежавшие ей ранее земли на Украине, охотно подхваченное французскими газетами. Затем о прежних конфликтах украинцев и поляков заставило вспомнить Польское восстание 1830–1831 годов. Чтобы дать верную оценку происходящему, художник-историк (согласно романтической концепции, именно он представляет свой народ – как, например, «истинный сын своей страны» В. Скотт, создавший поэтическую историю Шотландии) должен был показать роль каждой стороны в конфликте. Украинскую сторону представляло Козачество, во главе с Богданом Хмельницким освободившее страну от польского владычества, а значит вопросы о том, кто такие *козаки*, откуда они взялись, как складывалось Козачество и каково его значение для Малороссии, становятся центральными для художественно-исторических сочинений такого рода.

Поэтому, возвратившись в Петербург осенью 1832 г., Гоголь сначала берется за «очерк» украинской истории, где как бы подводит итоги «Вечеров» (эти исторические наброски превратятся в статью «Взгляд на составление Малороссии» 1834 г.). Затем попытки объяснить историю Украины географией приводят к проекту «всеохватного» историко-географического пособия «Земля и Люди». Но вскоре Гоголь оставил эту идею и вновь обратился к малороссийской тематике, собирая материалы по украинской истории, работая над главами исторического романа (возможно – «Гетьман») и другими историческими набросками. Тогда же он обдумывает комедию о нравах современной России: столичных – во «Владимире 3-ей степени» и провинциальных – в «Женихах» (будущей «Женитьбе»). При этом появляются и наброски

¹ О генезисе и влиянии *ИР*, а также о проблеме ее авторства см. [Звенияцковский, 1994, с. 259-262; Звенияцковский, 2009, с. 291-295].



дневника молодого художника или музыканта, обитающего на чердаке (они затем лягут в основу повестей о Петербурге).

Осенью 1833 г. наступает время исполнить обязательство: дать что-то новое в альманах «Новоселье» А.Ф. Смирдину. И появляется первая «миргородская» и «современная» повесть о ссоре двух Иванов [Гоголь, 1834], которая была, вероятнее всего, крайне поспешно написана к этому сроку. Подзаголовок «Одна из неизданных былей пасичника Рудого Панька», подпись «Рудый – Панько» и дата «1831» должны были отчетливо соотнести ее с уже известными «Вечерами» как «современное романтическое» повествование – сродни повести о Шпоньке. Однако, по признанию читателей, новая повесть намного превосходила прежние «сказки» своим воздействием.

Тогда же Гоголь узнал, что на следующий год будет открыт Киевский университет Св. Владимира и, чтобы занять там кафедру Всеобщей истории, ему нужна репутация серьезного ученого, которую нужно подкрепить какими-то печатными трудами. Но лихорадочная работа над ними приносит неожиданный поворот: чем больше разысканий, изученных документов, учебных и ученых трудов, тем сильнее разгораются фантазия и тяга писателя к перу. Тогда, наряду с обобщающими штудиями по истории народов, Гоголь начинает воплощать в словесных образах жизнь своего народа, смешивая эпохи, искусства и науку, – известную ему как художнику-историку, и явно стремится раздвинуть рамки изображаемого «вширь», до истории славян и всего человечества, преодолевая известную национальную ограниченность.

На замысел и разработку нового литературного цикла явно влияли и преподавание Гоголем Всеобщей истории в Патриотическом институте (1831–1834), и занятия средневековой, русской и украинской историей, и чтение им украинских летописей, славянского и западноевропейского фольклора, русской и зарубежной классики, романтических произведений... Но главную роль, конечно, играла предшествующая работа над «Вечерами», отразившими судьбы козаков, которых Гоголь считал началом и основой народа.

Новый цикл стал преемником прежнего (что обозначено и структурным повтором: две части, четыре повести), развивая его основные темы. Так, героико-мистическая козацкая линия цикла продолжает повесть «Страшную месть» и отчасти «Пропавшую



грамоту», сниженно-бытовая, гротескная – «Сорочинскую ярмарку», «Заколдованное место», повесть о Шпоньке, любовная – «Майскую ночь» и «Ночь перед Рождеством» и, наконец, темы предательства, отступничества, христианские и «купальские» мотивы цикла идут от «Вечера накануне Ивана Купала». Этим новые повести как бы «примирили», объединили и продолжили разные начала творчества Гоголя, ясно означенные, но еще фрагментарные в «Вечерах» и втором сборнике – «Арабески». Недаром «Миргород» стал вторым томом в его Собрании сочинений 1842 г., при этом автор заметил, что читатели могут начинать знакомство с его творчеством сразу с этой книги, минуя «Вечера на хуторе близ Диканьки», то есть признал «Миргород» творением, достойным художника-ученого, сказавшего современникам правду о жизни.

Общим рукописным источником для «Миргорода», за исключением повести о двух Иванах, является Записная тетрадь Гоголя [Гоголь, РНБ]. Здесь находятся заметки по истории Малороссии (л. 2–3об), первый набросок повести «Нос» (л. 4об), художественные отрывки <«Мне нужно видеть полковника»> (в двух вариантах: на л. 6 и 6об) и <Рудокопов> (л. 7об), исторический фрагмент <Новоплатоническая Александрия> (л. 9) и, наконец, незаглавленные черновые автографы повестей «Старосветских помещиков», «Тараса Бульбы», «Вия» (вписаны на л. 12-40 в том же порядке, в каком затем появились в сборнике). По-видимому, Гоголь уже изначально хотел использовать эту тетрадь для работ по истории Малороссии, хотя несколько раз вводил туда фрагменты иной тематики, но потом оставшиеся страницы отдал украинским повестям, состав которых – в отличие от названий – к тому времени уже определился. Анализ их черновых автографов показывает, что, как правило, они записывались частями на основании предварительно сделанных набросков. Большинство изменений было внесено по мере записи или в ходе ее доработки (иногда – почти сразу). Судя по основным вариантам почерка, черновой автограф «Старосветских помещиков» был завершен не ранее февраля – марта, а «Вия» – не ранее декабря 1834 г. Работа над черновой редакцией «Тараса Бульбы» была самой длительной и заняла больше полугода (с февраля или марта по октябрь – ноябрь 1834 г.), что говорит не только об ее



объеме, но и том значении, какое придавалось повести. А идентичность почерка и чернил в разных ее главах – свидетельство одновременной работы над ними. В тех же главах «Тараса Бульбы» и в конце «Старосветских помещиков» оставлены пустые места, которые, вероятно, автор первоначально предназначал для фрагментов куда большего объема, но затем сократил текст этих повестей в соответствии с пропорциями всего сборника.

Рукопись полностью была готова в конце декабря 1834 г. и получила предварительное разрешение на выпуск цензора В.Н. Семенова. Этот литератор, выпускник Царскосельского лицея, благоговел перед Пушкиным и с 1830 г. обычно цензуровал издания пушкинского круга, альманах «Северные Цветы» и «Литературную Газету». Через Пушкина он познакомился с Гоголем, и тот иногда читал ему написанное, чтобы узнать мнение Семенова (II, 752). Однако уже в январе последнего сменил цензор А.В. Никитенко, с которым у Пушкина и Гоголя были непростые отношения, и это привело к серьезным переменам в будущих хрестоматийных повестях «Миргорода». Так как его вторую часть набирали с печатного текста и рукописи, между двумя повестями возник «пробел», который автор решил заполнить заметкой «Погрешность», относящейся к повести «Вий», и «Предисловием» к повести о двух Иванах, где говорилось: «Долгом почитаю предупредить, что происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени. Притом оно совершенная выдумка. Теперь Миргород совсем не то. Строения другие; лужа среди города давно уже высохла, и все сановники: Судья, Подсудок и Городничий – люди почтенные и благонамеренные» (II, 221).

Этот текст был рассчитан на догадки осведомленного читателя о том, что могла изъять цензура в тексте, и содержал ряд заведомо известных ему фактов: повесть – «выдумка», время не «очень давнее», примерно 20 лет назад, герои обычные люди, а сам Миргород и его строения «другими» стать не могли, как «лужа среди города» [см.: Кошелев, 2008, с. 62-63]. Но подобное «забегание вперед» могло привести к искаженному восприятию повести неподготовленными читателями, отчасти снижая сатирическую остроту изображения «уже прошедшего», да и своим канцелярским строем не соответствовало основному тексту. Затем или «Предисловие» снял сам Гоголь, или, при просмотре отпечатанной второй части сборника, это сделал новый

цензор¹, ведь оно относилось к его же цензурным купюрам при первой публикации повести в альманахе А.Ф. Смирдина «Новоселье» [Гоголь, 1834]. А изъятие привело к тому, что между повестями вновь оказалась пустая страница. Чтобы избежать переверстки всей книжки, Гоголю дополнил первую повесть *новым финалом*: разговором приятелей Хомы Брута о его гибели – и сделал ряд необходимых изменений в предшествующем тексте, видимо, еще и потому, что «Вий» был написан последним и обработан меньше других.

В конце концов сборник «Миргород» в 2 частях, каждая – с отдельным оглавлением [Гоголь, 1835], удалось издать за два месяца: он вышел в самом конце февраля – начале марта 1835 г. Это следует из переписки Гоголя того времени. 20 февраля он известил М.П. Погодина, что книга «уже отпечатана» и завтра «должна поступить в продажу», а 10 марта писал С.П. Шевыреву в Москву, что отправляет сборник ему, а через него – И.В. Киреевскому и Н.И. Надеждину, – и просил отозваться о своих новых книгах (X, 353-354). Видимо, теперь все они представлялись автору неким целым: ведь выход «Арабесок. Разных сочинений Н. Гоголя» (СПб., 1835), которые он называл собранием «всякой всячины», отразившим разные стороны его петербургской жизни художника, историка, педагога и мыслителя, должно было сопровождать переиздание «Вечеров» (обе книги были сданы в цензуру и разрешены к печати одновременно), а изданный после них «Миргород» имел подзаголовок «Повести, служащие продолжением *Вечеров на хуторе близ Диканьки*». Кроме того, на обороте издательской обложки «Арабесок» сообщалось: «Его же Гоголя. В непродолжительном времени выйдет продолжение *Вечеров на хуторе близ Диканьки*», – а на обороте обложки «Миргорода» было небольшое объявление: «Продается во всех книжных лавках. Цена за обе части 12 руб. – Там же можно

¹ Возможно, это было вынужденное совместное решение, так как Гоголь в письме А.В. Никитенко от «Генваря 24» 1835 г. осторожно намекал: «...мне бы нужно было о многом переговорить с Вами таким, что на бумаге как-то не может говориться» (X, 350).

получать на днях вышедшую книгу: “Арабески. Повести и разные сочинения Н. Гоголя”. Цена за обе части 12 руб. – В непродолжительном времени выйдет второе издание “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, его же, Гоголя, in 8. Цена за оба тома 12 руб. Желающие могут адресоваться заблаговременно к книгопродавцам и получать билет». Таким образом читатели получали возможность приобрести «полное собрание сочинений» молодого, но уже известного автора.

В отличие от пестрых, неординарных, многожанровых «Арабесок», четыре малороссийские повести «Миргорода» выглядели более традиционно и потому в основном были восприняты публикой как «сказки», продолжавшие «Вечера». Позднее Гоголь писал В.А. Жуковскому, что «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба» – «это те две счастливые повести, которые нравились совершенно всем вкусам и всем различным темпераментам...» (XI, 98). «Старосветских помещиков» читатели, видимо, поняли как патриархальную идиллию, противопоставленную «меркантильному веку», а «Тараса Бульбу» – как официально-патриотическую историческую повесть на актуальную тогда тему русско-украинско-польских отношений. Однако именно критические статьи, заметки, отзывы о «Миргороде» фактически положили начало традиции рассматривать творчество его автора (а не Рудого Панька) на фоне русской и европейской литературы. И эта борьба «за» и «против» Гоголя, критические мнения о книге сначала выражали не столько приятие / неприятие его таланта разными литературными «партиями», сколько субъективное мнение каждого из критиков.

Осмысление истории Украины в цикле, вобравшем как биографические, семейные, так и фольклорные, литературные, историографические материалы, было принципиально для автора-украинца. Так, в заголовке и подзаголовке сразу даны названия города и села на Полтавщине, а при этом обозначено и авторство Гоголя, и – скрыто – местоположение автора «близ» этих пунктов, в имении Васильевка (ныне с. Гоголево Шишацкого района). Дорога оттуда на Диканьку и Полтаву шла «вглубь» Украины, а дорога на Миргород обозначала направление на северо-запад, в Россию. Ранее сам уездный город упоминался в «Вечерах...» (в предисловии первой и второй книжки, в повестях «Сорочинская ярмарка» и «Ночь перед Рождеством»). Он был основан в XI в., когда Великий князь Владимир строил на восточных границах с Дикой Степью цепь укреплений для



защиты Киевской Руси. Их также использовали для торговых сделок, а иногда для встреч враждующих сторон, и потому одну из крепостей называли Миргородком. Первое упоминание Миргорода в летописи относится к 1530 г., когда он получил Магдебургское право и герб: щит, на его лазоревом поле вверху – золотой крест, внизу – серебряная восьмиконечная звезда Богородицы, покровительницы Козачества. Несмотря на миролюбивое название, здесь был крупный центр изготовления селитры и пороха. С 1575 г. польский король Стефан Баторий сделал город полковым, и один из самых больших козацких реестровых полков стал зваться Миргородским. Он принимал участие в восстаниях Павлюка и Острицы (1637-1638), а потому указом польского сейма был расформирован. Через 10 лет Миргородский полк возродился в начале народного восстания и прославился в сражениях. В Миргороде же начинал Богдан Хмельницкий переговоры о воссоединении Украины и России.

Соотношение названия, подзаголовка и двух эпитафий в начале сборника «Миргород» подразумевало их единство и перекличку. Подзаголовок обозначал жанр украинских повестей, утверждал их творческую связь с известными читателю повестями «Вечеров...» Пасичника Рудого Панька и обосновывал введение эпитафий. Вместе с тем, Миргород как искусственное порождение цивилизации оказывался противопоставлен естественным вечерам и хутору как уединенному поселению на природе, тогда характерному для Малороссии (этот контраст снимался оксимороном: Мир божествен и всеобъемлющ – город рукотворен и локален). Диканькой же, как называлось образцовое поместье Кочубеев, считали некое «дикое место», возможное обиталище «диконьких мужичков» – духов подобного места, вроде «полевого или лесного... оберегателя кладов» [Словарь Даля, с. 436].

В названии цикла также скрыта до сих пор не отмеченная исследователями перефразировка известного выражения «граду и миру» (лат. *Urbi et orbi*), которое восходит к началу XIV в. Это слова из формулы, произносимой при возведении нового Папы в звание Наместника Бога на земле, когда, после его избрания в конклаве кардиналов Римско-католической церкви, один из них должен облачить избранника в папскую мантию и сказать: «Облачаю тебя римским

папским достоинством, да предстоишь ты граду и миру» (то есть, теперь ты будешь Папою, представляя Бога и в городе Рима, и во всем мире). Последние слова получили иносказательный смысл: оповещение о чем-либо *всех и вся*. Понятно, что Гоголь придавал им особое значение, один из возможных планов которого – противопоставление мира-общества обреченному католическому «граду».

Таким образом заглавие «Миргород» оказывалось противопоставлено «Диканьке» и в символическом плане, понятном образованному человеку того времени. Подразумевался главный труд Августина Аврелия «О Граде Божьем» (412-426), где автор сделал попытку осмыслить всемирно-исторический процесс, обусловив развитие человечества планами и намерениями Бога (Промыслом Божьим), и выдвинул концепцию морального (духовного) прогресса и линейного регресса в истории. Моральный прогресс начинается с грехопадения Адама и рассматривается как поступательное движение Человека к обретаемому через Благодать нравственному совершенству. В историческом процессе Августин, основываясь на Библейской истории, выделяет шесть эпох: от грехопадения Адама до Страшного Суда, – причем последняя эпоха началась Рождеством Христовым и завершится концом человеческой истории вообще. Ее развитие обусловлено существованием и борьбой двух миров (городов): «града земного» – светского государства, дьявольского царства зла и греха (его воплощением был Рим) и «Града Небесного» – христианской церкви как государства Божьего. Два мира / города символизируют любовь как эгоизм («любовь к себе, доходящая до самообожения и пренебрежения к Богу») и морализм («любовь к ближнему и Самому Богу вплоть до забвения себя»). В «конце времен» граждане «Града Небесного» получают Блаженство, а жители «града обреченного» будут преданы вечным мучениям. Итак, в Истории духовная власть, основанная на Вере и любви к ближнему, превосходит светскую, укрепляя и расширяя «Град Божий», а земные государства обречены на постоянную деградацию, войны и конечное разрушение.

Каким же «градом» предстает сам Миргород? Об этом два разных эпитафия. В первом говорится о «нарочито невеликом» городе, который «имеет 1 канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветреных мельниц». По разысканию И.А. Есаулова, источником была книга профессора Е.Ф. Зябловского «Землеписание Российской



империи...», где указано: «Миргород при реке Хороле; расстоянием от Москвы 708, а от Санктпетербурга 908 верст. Имеет 4 церкви, более 1 000 домов и до 6 500 жителей. Козаки составляют почти половинную часть жителей; немало есть евреев. Ярмарки бывают» четыре раза в год, «на оных торг производится более мелочными товарами. В нем есть: 1 канатная фабрика, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветреных мельниц» [Зябловский, 1810, с. 53]. Сократив до минимума данную характеристику, Гоголь ввёл слова «нарочито невеликий» («нарочито» означало 'весьма' или 'очень'), явно пародируя тяжелый, несколько архаичный стиль географа и подчеркивая «отсутствие величия» у небольшого городка [Есаулов, 1991, с. 78, 100]. Это соответствовало действительности, ибо и раньше, и много позднее он напоминал деревню. Источник же второго эпитафия: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны. Из записок одного путешественника», – нельзя установить в принципе, ибо это пародия на форму и содержание сентиментальных «записок путешественника», отметившего из городских достопримечательностей лишь вкусные бублики (скорее всего, потому что проголодался или больше вспомнить было не о чем). Таким образом, эпитафии вроде бы представляют различные взгляды на город (объективный, беспристрастный, «внешний», «официально-географический» и личный, «внутренний», «вкусовой»), а по существу оба характеризуют только земную сторону, «стены града», где нет духовности и как бы самих жителей: даже бублики здесь «пекутся» словно сами собой [Там же, с. 79]. Настоящим ответом на возникающий вопрос о сути общества, живущего в подобном Мир-городе, служит совокупность четырех повестей с обратной перспективой: от сентиментальной «природной» идиллии к «городской» (искусственной) сатире. В таком контексте *земным* Мир-городом предстает не только сама Миргородчина, но и «мир»-общество украинской столицы и провинции, где в основном происходит действие повестей (кроме повести о соре), и упомянутый в первой же повести Санкт-Петербург, куда устремляются из провинции меркантильные потомки козаков.

Название цикла также в какой-то мере указывает и на два его истока – литературный и фольклорный. Четыре повести Гоголя



(особенно о ссоре двух Иванов) во многом отчетливо перекликаются с произведениями Василия Трофимовича Нарезного, уроженца Миргородчины (жил в Санкт-Петербурге с 1803 г., умер там в 1825 г.), чье родовое имение Устивцы было неподалеку от Васильевки. «Славенские вечера» Нарезного (1809) привлекли внимание просвещенных земляков (к ним принадлежал и отец Гоголя Василий Афанасьевич), увидевших в его книгах отражение малороссийской жизни и явно гордившихся «своим» автором.

Этапы развития самого Гоголя как писателя обнаруживают определенное сходство в жанрово-тематическом плане с творчеством Нарезного. Оба автора начинали со стихов, поэмы, стихотворной драмы, а затем уже в прозе обратились к отечественной истории (исследователи отмечали сходство названий «Славенских вечеров» Нарезного и гоголевских «Вечеров...», даже некую их «поэтическую» близость). Определенную роль в ориентации Гоголя на эти произведения, видимо, сыграл О.М. Сомов, литератор-журналист, знавший Нарезного и посвоему использовавший его роман «Гаркуша, малороссийский разбойник» после смерти автора.

Гоголь не только «перенимает» у Нарезного многие черты украинского быта, сюжетные линии, ситуации, типы народных героев, но и дает им новую жизнь, переосмысливает в ином окружении. Так, в петербургских повестях «Арабесок» есть реминисценции романа Нарезного «Российский Жилблаз» 1814 г., повести «Бурсак» и «Новых повестей» 1824 г.¹ Что касается «Миргорода», то здесь переклички с творчеством Нарезного очевидны, широки и принципиальны. Кроме явных сюжетных параллелей его повести «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (М., 1825) и гоголевской сатирической повести о ссоре, они также близки и мотивами беззаконной любовной страсти. При этом добрая бездетная пара Улитта и Кирик, предоставившая молодым героям место для свиданий, напоминает старосветских помещиков, возвращение двух семинаристов в родные места – начало повести «Гарас Бульба» и ночное путешествие бурсаков в повести «Вий», а чудесное

¹ Об этом см.: Денисов, 2009, с. 352, 438, 480.



«воскрешение» в церкви пьяного пана Занозы словно пародирует соответствующие эпизоды «Вия». В «малороссийской повести» Нарезного «Бурсак» 1824 г. главный герой – круглый сирота, ничего не знавший о родителях (как Хома Брут), – случайно попал в поместье своего отца и влюбился там в свою сестру; один из бурсаков любил спать в бурьяне (как богослов Халява), а когда его выгнали из бурсы, то прибил к дородной шинкарке, хозяйничал в шинке, она же его кормила и одевала... В повести изображены бурса и – весьма мрачно, без сочувствия! – дикая Запорожская Сечь, ее обитатели и обычаи. Немного иначе, ближе к традициям воинского эпоса, Нарезный обрисовал Сечь в повести «Запорожец» 1824 г., которую обычно соотносят с «Тарасом Бульбой». Прямое же обличение язв общества, антиклерикализм, а также «учительность» сюжета и его излишняя «запутанность» у Нарезного оказались чужды Гоголю, продолжившему барочную линию нраво- и бытописания, изображая «старинный малороссийский быт... особенно быт частный, домашний...» [Шенрок, 1893, с. 71-72, 156-157].

Своего рода Мир-городом был и вертеп (театр кукол), о котором упомянуто в первой опубликованной «миргородской» повести Гоголя. Популярный тогда на Украине народный театр представлял собой короб-«скрыньку» в виде двухъярусного домика. «Действо» состояло из канонической религиозной и бытовой фарсовой части: на «небе» – верхнем ярусе – шло представление по сюжету Священного Писания, а на «земле» – нижнем ярусе – разыгрывались сценки из народного быта, интермедии и прочее. Вертепщик (у Гоголя – «пройдоха») незаметно приводил в движение кукол и говорил за них, меняя голос. Обычно с вертепом ходили на святках, изображая Рождество Христово и связанные с ним события; прологом представления служило пение колядок и кантов, иногда в сопровождении оркестра из скрипки и бубна¹.

Традицию западноевропейских религиозно-театральных мистерий в честь Рождества (нем. Christschau) на Украине заимствовали

¹ Об органической связи «Вечеров» с народным театром см.: Гоголь, 2001, с. 628-629, 690-691.



из Польши, где в XVI в. театр-«шопка» (от нем. Schoppen – ‘хлев/сарай’) был занятием семинаристов, ходивших с ним на каникулах по городам и селам. Популярность «шопки» обусловило соединение религиозного и бытового содержания с народным, иногда очень грубым, юмором. Пастухи, пришедшие поклониться Христу, царь Ирод, воины и персонажи «из народа» обязательно походили на местных жителей. Общим для славянского вертепа стал и дьячок (пономарь) – своего рода «ведущий», который приглашал возвестить о рождении Спасителя (вероятно, поэтому Гоголь и сделал рассказчиком в первых украинских повестях именно дьячка). А народные персонажи: дед и баба, польский пан, цыганы и евреи, запорожец, шинкарка, черт, мужик и его жена, «кондяк» (учитель-семинарист), школяр... – в основном соответствуют типажам ранней прозы Гоголя. В «Миргороде» есть прямые переклички с вертепом – например, диалог Ивана Ивановича с нищенкой, – но большинство соответствий не опознается современным читателем, поскольку он не знаком с народным театром, а потому и не видит в «бурой свинье», похитившей судебную бумагу, «шкодливую свинью» из вертепа, которую давно перестали кормить (II, 758), и не соотносит комический народный дуэт «деда и бабы» с идиллией «двух старичков прошедшего века».

История в «Миргороде» – это Божественный Храм, который совместными усилиями, по Божьему Промыслу, возводит человечество и который достигает своих высот на Рождество Христово, после чего в Средневековье люди пытаются страшными усилиями сохранить достигнутое, удержать равновесие Божественного и дьявольского, духовного и материального, религиозного и мирского, однако Новое время все больше отделяет «Град Небесный» от «земного». Не исключение и украинская история: она обусловлена не только Древней Русью, влиянием варягов (викингов) и татар, России, Польши и Литвы, но и прежними культурными эпохами, что отражены в ее развитии (Древняя Греция – отчасти в «Старосветских помещиках» и «Тарасе Бульбе», Древняя Греция и Древний Рим – в бурсацких сценах «Вия», а черты Древнего Рима периода упадка, несправедливо и бесславно воюющего, – в повести о ссоре двух друзей). А далее, по хронологии первой и последней повести цикла, «большая», общая история распадается на хаотическое множество отдельных «личных» жизненных линий – всё больше расходящихся, не сводимых воедино ни женитьбой,

ни Отечественной войной 1812 г., ибо человека Нового времени больше не интересует ничто общечеловеческое!

Такое понимание истории в «Миргороде» выражается в самом движении художественных форм. Здесь *идиллия* как равенство духовного и физического начала, человеческого и природного (растительного, животного), как форма их сосуществования в некоем согласии-родстве сменяется *героическим эпосом* противостояния, когда человек и целые народы сталкиваются, бьются и гибнут за Веру, за идею и те духовные ценности, что определяют национальный идеал. Но изначально противоречие возникает между телом и духом человека, который религиозным энтузиазмом одушевляет природу и, даже погибая физически, остается жить в духовно-религиозном единстве, в Слове, как Тарас Бульба. Таким образом, в первой части цикла преобладает духовное начало. Однако во второй части его нейтрализует *мистерия* (миракль) «Вия», где герои уже сомневаются или прямо отвергают Веру, а недостаточный энтузиазм, вялость, несправедность Хомы восполняется активностью нечисти в самой церкви, и только гибель как взаимоуничтожение противостоящих сторон уравнивает их, после чего остаются лишь слухи и домыслы. Наконец, *сатира* о том, как поссорились два приятеля, использует подобные слухи и домыслы как единственное знание о жизни, которое доступно героям и рассказчику в мире, подобном темной «пещере» Платона, поскольку здесь люди пренебрегают истинами евангельского четверокнижия – земной истории Сына Божьего.

Вместе с тем четыре повести «Миргорода» в какой-то мере отражают и жанровый поиск в раннем гоголевском творчестве: от идиллии «Ганца Кюхельгартена» к героическому эпосу исторического романа и повестей «Вечеров» о судьбах Козачества и почти одновременно к сатирическому изображению пошлой современности в главах «Страшного кабана» и повести о Шпоньке. Но лишь в «Арабесках» и «Миргороде» изображенному присущи явно апокалиптические тенденции¹, которые опираются на пророчества

¹ См. об этом: Денисов, 2009, с. 357-358.

Священного Писания и указанные в них приметы «последних времен». И вероятно, не так уж наивно в данном контексте звучит вопрос рассказчика повести о ссоре двух Иванов: «Что ж теперь прочно на этом свете?» – когда типичные герои современности возвеличивают себя, даже находясь в церкви, вносят туда распри вместо любви и тем самым губят свой Храм гордыней и самообожнением, приближая «конец времен».

Сборник «Миргород» и особенно повесть о ссоре вызвали негодование некоторых земляков Гоголя. В связи с выходом в свет первого тома «Мертвых душ» А.С. Данилевский, однокашник писателя, с кем вместе они приехали в Петербург, писал ему в ноябре 1842 г. из Миргорода: «Патриоты нашего уезда, питая к тебе непримиримую вражду, теперь благодарны уже за то, что ты пощадил Миргород. Я слышал между прочими мнение одного, который может служить оракулом этого класса господ, осыпавшего такими похвалами твои “Мертвые души”, что я сначала усомнился было в его искренности; но жестокая хула и негодование на твой “Миргород” помирили меня с нею. “Как! – говорил он, – миргородский уезд произвел до тридцати генералов, адмиралов, министров, путешественников вокруг света (черт знает где он их взял!), проповедников (не шутка!), водевилиста, который начал писать водевили, когда их не писали и в Париже”. Это относилось к Нарезному, как после объяснил он, и проч. и проч.; всех припомнить не могу!» (XII, 71). По воспоминаниям современников, «после того уже как появился рассказ об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче» – М.И. Гоголь поехала «по делу в поветовый суд» Миргорода, там «чиновники были так злы на Гоголя, что Марье Ивановне не предложили сесть, и она простояла часа два, пока не получила нужную справку» [цит. по изд.: Кошелев, 2008, с. 58]. Сам Гоголь, обращаясь в ноябре 1850 г. к А.М. Трахимовскому с рекомендацией о выдвижении в депутаты по Миргородскому уезду Д.А. Трошинского, писал: «Придает еще шпоры моей просьбе и неприятный отзыв о Миргородском уезде, который случилось мне услышать дорогою от дворянства других уездов, будто бы они (миргородские. – В.Д.) глуше и невежественней всех прочих в Полтавской губернии. Что уездный наш город Миргород плох, мы это знаем сами и над ним смеемся. Но пустынность уездного города и не процветание его скорее показывает то, что дворяне сидят по местам и

заняты делом, а не баклушничают по городам. Дворяне других уездов уже и позабыли, что лучшие губернские предводители, и притом более других пребывавшие в этом звании, были все из Миргородского уезда» (XIV, 212).

(Продолжение следует)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ¹

<Гоголь, РНБ> – Записная тетрадь Гоголя, из числа принадлежавших И. С. Аксакову // Отдел рукописей РНБ. Фонд 199. Ед. хр. 1. Лл. 2–40 (л. 1 утрачен).

<Гоголь, 1834> – Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Н. В. Гоголь // Новоселье. – Санкт-Петербург: В тип. А. Плюшара, 1834. Ч. 2. – С. 475-569.

<Гоголь, 1835> – Миргород. Повести, служащие продолжением *Вечеров на хуторе близ Диканьки*. Н. Гоголя: Ч. 1-2 / Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург: В тип. Департамента внешней торговли, 1835. – 224с. + 215с.

<Гоголь, 1937-1952> – Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч.: Т. I-XIV / Н. В. Гоголь. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

<Гоголь, 2001> – Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. / Н. В. Гоголь. – Москва: Наследие, 2001. Т. 1. – 920 с.

<Гребёнка, 1981> – Гребёнка Е. П. Твори: У 3 т. / Е. П. Гребёнка. – Київ: Наукова думка, 1981. Т. 3. Листи. – 704 с.

Денисов, В. Д. Гоголевские «Арабески» // Гоголь Н. В. Арабески / Изд. подготовил В. Д. Денисов. – Санкт-Петербург: Наука, 2009. – С. 271-360. (Серия «Литературные памятники»).

Есаулов, И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя) / И. А. Есаулов. – Москва: Изд-во РГГУ, 1997. – 100 с.

<Звизняцковский, 1994> – Звизняцковский, В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души / В. Я. Звизняцковский. – Киев: Ликей, 1994. – 544 с.

<Звизняцковский, 2009> – Звизняцковский, В. Я. Историческое ядро «Миргорода» в свете художественно-мифологических установок XVIII – первой трети XIX вв. и документированной истории Украины. «Тарас Бульба» и

¹ Список литературы публикуется в авторской редакции. *Прим. редактора.*

«История русов» / В. Я. Звизняцковский // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. – Вып. 2. – Москва: Изд-во ИМЛИ РАН, 2009. – С. 289-307.

Зябловский, Е. Ф. Землеописание Российской империи для всех состояний: Ч. I-VI / Е. Ф. Зябловский. – Санкт-Петербург: Тип. Ф. Дрехслера, 1810. Ч. VI. – 753 с.

<ИМР, 1822> – Бантыш-Каменский, Д. Н. История Малой России, от присоединения ее к Российскому государству до отмены гетманства, с общим введением, приложением материалов и портретами: В 4 т. / Д. Н. Бантыш-Каменский. – Москва: Тип. Селивановского, 1822.

<ИР> – Конисский, Г. История Русов, или Малой России / Г. Конисский // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – Москва, 1846. – № 1-4. – Отд. 2.

<Котляревский, 1980> – Котляревский, И. П. Твори / И. П. Котляревский. – Київ: Дніпро, 1980. – 311 с.

Кошелев, В. А. О «Предисловии» к гоголевской повести о двух Иванах / В. А. Кошелев // Гоголеведческие штудии. – Вып. 17. – Нежин: Изд-во НДУ им. Гоголя, 2008. – С. 55-66.

Пиксанов, Н. К. Областные культурные гнезда / Н. К. Пиксанов. – Москва; Ленинград: ГИЗ, 1928. – 148 с.

<Словарь Даля> – Даль, Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. (Репринт 2-го изд. 1878-1882) / В. И. Даль. – Москва: Русский язык 1978. Т. I. – 699 с.

Шенрок, В. И. Материалы для биографии Гоголя: В 4 т. / В. И. Шенрок. – Москва, 1893. Т. 2. – XII. – 406 с.

ЖАНРОЛОГИЯ

С.Д. Титаренко¹

Санкт-Петербургский государственный университет

МЕТАЖАНРОВАЯ ПРИРОДА «ПОВЕСТИ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ» ВЯЧ. ИВАНОВА И ПРОБЛЕМА КОНТАМИНАЦИИ ТРАДИЦИЙ²

Предложена концепция рассмотрения «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова как метажанрового образования. Рассматриваются стратегии контаминации традиций средневековых легенд и агиографии. Анализируется сходство сюжетов, мотивов и образов. Выдвигается гипотеза о скрытом источнике – легенде и житии Вячеслава Чешского. Делается предположение, что Вяч. Иванов создает христианский мифологический эпос как экспериментальный аналог религиозной славянской фэнтези.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, «Повесть о Светомире царевиче», метажанр, христианский мифологический эпос, жанровый архетип, мотив стрелы, Грааль, Вячеслав Чешский, фэнтези.

S. D. Titarenko

St. Petersburg State University

THE METAGENRE NATURE OF VYACHESLAV IVANOV'S "TALE OF TSAREVICH SVETOMIR" AND THE PROBLEM OF TRADITIONS BLENDING

¹ Светлана Дмитриевна Титаренко, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: svet_titarenko@mail.ru.

²Статья написана на основе доклада, прочитанного автором в ИМЛИ им. М. Горького РАН 12 сентября 2013 г. на конференции «"Повесть о Светомире царевиче" Вяч. Иванова: проблемы издания и интерпретации».

The article proposes a concept that considers Vyacheslav Ivanov's "Tale of Tsarevich Svetomir" as a metagenre story. Strategies of blending the traditions of medieval legends about Holy Grail and hagiography are considered in the article. Similarities of plots, motives and images are analyzed. The hypothesis is made that the legend about Vyacheslav Czech was a hidden source. It is supposed that Vyacheslav Ivanov created a mythological epos as an experimental analogue of religious Slavic fantasy fiction.

Key words: Vyacheslav Ivanov, "Tale of Tsarevich Svetomir", metagenre, mythological epos, genre archetype, image of an arrow, Holy Grail, Vyacheslav Czech, fantasy fiction.

Сходство объясняется не генезисом одного мотива из другого, а предположением общих мотивов, столь же обязательных для человеческого творчества, как схемы языка для выражения мысли.

А. Веселовский¹

Публикация в серии «Литературные памятники» первого современного научного комментированного издания – «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова (Иванов, 2015) – вызывает необходимость осмысления проблемы жанровой специфики этого незавершенного произведения писателя², задуманного им в 1890-е годы и

¹ Цит. по предисловию А.Н. Веселовского «История или теория романа?» (Веселовский, 1886, с. 4).

² Первая публикация текста «Повести о Светомире царевиче» состоялась в составе брюссельского собрания сочинений, куда вошли главы I-V, созданные Вяч. Ивановым (Иванов, 1971, с. 255-369), а также главы VI-IX, дописанные по «духовному завещанию» после смерти писателя его биографом О.А. Шор (Иванов, 1971, с. 371-512). В современном издании сохраняется только авторский текст, сверенный О.А. Фетисенко по сохранившимся автографам (Иванов, 2015, с. 5-142). Публикуются также черновые наброски, планы и автографы произведения, подготовленные О.Л. Фетисенко. Обстоятельные комментарии выполнены А.Л.



созданного в римский период жизни и творчества в 1928-1949 гг. А.Л. Топорков, анализируя параллели «Повести о Светомире...» с Данте, совершенно справедливо считает, что определить жанр здесь «так же непросто, как и определить жанр “Божественной Комедии”», поэтому можно считать «Повесть о Светомире...» «таким произведением, которое не укладывается в существующую номенклатуру литературных жанров» (Топорков, 2014 с. 519). Действительно, итоговое произведение Вяч. Иванова вбирает в себя многие жанровые архетипы эпоса, на которые указывали исследователи: эпосы, поэмы, летописи, повести, сказания, легенды, рыцарского романа, жития, апокрифа, сказки и является полигенетическим жанровым образованием. Жанровый синкретизм говорит, во-первых, о мифологической природе произведения, во-вторых, о недостаточности современной теории.

И.П. Смирнов в книге «Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров» считает, что жанр связан с общекультурной и социально-политической историей, в пространстве истории он «антропологизируется» и «оживает» в сфере метафизики мысли, поэтому требует «метапозиционирования» и учета не просто номенклатуры жанров, а «генеологии» с точки зрения «олитературенного времени» [Смирнов, 2008]. Задачей Вяч. Иванова стало создание небывалого для XX века мифологического эпоса, в рамках которого он на основе сакрализации христианской, а также западноевропейской и славянской традиции смог бы обобщить генетический опыт «памяти литературы» и который был бы перспективным экспериментом в литературе XX века.

Для определения «Повести о Светомире...» как мифологического эпоса XX века и метажанрового явления важна исследованная Н.Д. Тамарченко циклическая схема эволюции литературных родов и жанров у Вяч. Иванова, в отличие от теории исторической поэтики Веселовского. Рассматривая теорию эпоса Иванова в его работах о Достоевском,

Топорковым. Летопись жизни и творчества Вяч. Иванова впервые составлена А.Б. Шишкиным.

Тамарченко указывает на важность для теоретика символизма идеи нового слияния (синтеза) возрожденных жанров и отсюда – движение к новому возрожденному эпосу [Тамарченко, 2007]. Как известно, существенные признаки эпоса – невыделенность (наиндивидуальность) личности сказителя, условность времени действия героя и установка на мифологическое предание. В «Повести о Светомире...» создается мифологизированный и условный образ средневекового славянского мира, рассказ ведется от безличного «старца-инока», мировое время вытесняет время реальной истории, используются повторяющиеся предания, например, о поражении змея, о золотой стреле и другие.

Среди научных гипотез о «генеологии» произведения большой интерес представляют следующие. Во-первых, мифотворческая, отсылающая к определению неомифологического текста и теологической утопии [Венцлова, 1997]. Во-вторых, фольклорно-мифологическая с опорой на древнерусскую книжную и библейско-евангельскую традиции [Топорков, 2012]. В третьих, традиция христианских легенд и житий святых о Георгии Победоносце [Топорков, 2012], о св. Серафиме Саровском [Доценко, 1996], о св. Христофоре [Сегал (Рудник), 2002], об св. Савве [Тахо-Годи, 2015]. Житийные параллели можно продолжить.

Наша задача – рассмотреть малоизученный замысел «романа о стреле» Вяч. Иванова и установить типологическое сходство между его произведением и средневековыми романами и христианскими легендами¹.

¹ Некоторые образы средневекового артуровского цикла повествований о Св. Граале рассматривались в «Повести о Светомире...» в связи с их возрождением у Р. Вагнера и отдельными переключками [Венцлова, 1997, с. 123; Магомедова, 2015, с. 233], некоторые совпадения отмечены Е.А. Тахо-Годи в связи с источниками образа царевича Светомира [Тахо-Годи, 2015, с. 37]. Влияние Вагнера на образную систему «Повести о Светомире...», рассмотренное Д.М. Магомедовой, могло наложиться у Вяч. Иванова на сюжеты и мотивы произведений артуровского цикла. Например, эпизод с положенным между Тристаном и Изольдой мечом (Гориславой и Владарем в «Повести о Светомире...») мог быть известен Иванову и его современникам по переводу Ж. Бедье (1900) и А.Н. Веселовского. В переводе Веселовского см.: [Бедье, 1903, с. 54-55]. Издание книги Ж. Бедье на французском языке есть в библиотеке Римского архива Вяч. Иванова [Bédier, 1929].



В ряду христианских легенд, как нам представляется, нужно рассмотреть легенду и житие Вячеслава (Вацлава) Чешского как один из возможных скрытых источников произведения, который в творческом сознании поэта ассоциировался с темой хранителя Грааля на основе принципа контаминации.

Мы опираемся на идею метажанра как сложившегося в культуре определенной эпохи пространственно-временного типа завершения художественного произведения [Бурлина, 1987] и как способа смыслообразования и формообразования в рамках определенного метатекста культуры, в случае Вяч. Иванова – христианского.

Безусловно, жанровая специфика «Повести о Светомире царевиче» обусловлена временем осуществления, когда возникла идея создать произведение, в котором металитературность и многожанровость становятся репрезентацией религиозно-философских и художественных идей. Для Вяч. Иванова как писателя-мыслителя важно было не только написать произведение в традицию, но и преобразовать ее и противопоставить реальному времени, то есть перевести произведение в вечное время и «олитературить», структурировав эпические традиции в единый мифологический религиозно-философский текст, основанный на сходстве сюжетов и мотивов¹.

Недостаточность жанровой теории в аспекте понимания складывающегося повествования о Светомире осознавали и Вяч. Иванов, и О.А. Шор. Известно, что они в своих переписках называли «Повесть о Светомире...» шуточным словом «Ахиня» [Иванов, 2001, с. 353, 364, 373-375]. Шуточное название не было случайным, а являлось желанием, используя слова Шор из ее письма к Иванову, ответить «вселенским

¹ Показателен и ранний, сделанный в 1894 году, набросок замысла, обозначенный как «Комедия о великих мужах Владаре и Боривое и о сыне Воладаревом Светомире», в котором есть слова «синтез западных и восточных представлений» [Иванов, 2015, с. 157]. О синтезе западных и восточных «бродячих сюжетов» Вяч. Иванов писал сыну и дочери 26 декабря 1926 года из Рима, объясняя, что «бродячие сюжеты заключают в себе элементы древнейшего религиозного мифа» [Иванов, 2008, с. 506].

католичеством на советский интернационал» (14 февраля 1928) [Иванов, 2001, с. 287]. «Советский интернационал» – это моделирование идеологических метатекстовых повествований с едиными сюжетами испытания и становления героев и вождей, на что указывали исследователи советской литературы [Добренко, 1993; Поддубнова, 2005]. Создавалась новая советская мифология. Всему этому Иванов хотел противопоставить христианскую традицию, показав ее преломление в моделируемом им мире средневековья, в славянской истории и культуре. Открытие горизонтов славянского мира, говоря словами Вяч. Иванова, – «del mondo slavo», было его основной задачей, которую он ставил в лекциях, прочитанных в январе 1927 года в Павии. Описывая содержание одной из лекций, он пишет, что «темы 1-ой лекции не исчерпал; до характеристики народной души не добрался, потратив много времени на введение о религ<иозной> мысли вообще, о соединении церкви и необходимости для Запад<ной> Церкви многому учиться у Востока, о большевистской попытке дехристианизации народа» [Иванов, 2008, с. 518].

На жанровую традицию средневековой рыцарской и агиографической литературы указал сам Вяч. Иванов. Так, в письме к Б. фон Гейзелеру от 10 июня 1930 года он отмечал:

До последнего времени я не писал художественной прозы. Однако полтора года назад я затеял большое поэтическое произведение в прозе, которое должно состоять по меньшей мере из 9 книг (*libros*) – каждая по 60-70 страниц – из коих сейчас готова лишь первая. Но поскольку этот фрагмент сам по себе закончен (это, собственно, рассказ о том, как отец моего героя достиг высшей власти в некоей сказочной стране, символически изображающей Россию), то я мог бы, пожалуй, решиться опубликовать его в достойном немецком переводе в качестве образца как по форме, так и по содержанию абсолютно нового, стилизованного под средневековые романы-легенды и жития святых...» [Поджи, 2008, с. 692-693].

Установка создать «абсолютно новое» произведение говорит о стремлении писателя соединить воедино средневековые романы-легенды и «генологию» агиолитературы в некоем метатекстовом единстве. «Каждый из жанров имеет мифологический архетип, лежащий в его



основании... Так, обращение к жанру ассоциативно тянет мифы; миф бессознательно присутствует в поэтическом произведении», считают исследователи мифопоэтики [Козубовская, 2006, с. 5]. Жанровая динамика в прозе XX века во многом связана с мифопоэтикой, как показали работы В.В. Полонского [Полонский, 2008].

Сюжет «о дереве и змее» Вяч. Иванов относил к «бродячим», укорененным в мифологических религиозных представлениях древности [Иванов, 2008, с. 507]. Веселовский в «Поэтике сюжетов» отметил, что «схема» этого мифа предшествует его «мифологическому приложению» как «образу небесного змеборца» [Веселовский, 2006, с. 543-544]. Религиозный миф становится центральным для формирования христианского метатекста и метажанра. Моделируемый христианский метатекст основан на идее царства агиократии или власти святых праведников и житийно-сказочного героя – Светомира как типа общеславянского героя-спасителя христианского царства. Агиографическая традиция в произведении Вяч. Иванова связана с избранными героями династической легенды (Владарем, Отрадой, Светомиром), а также пресвитером Иоанном, Параскевой, старцами-подвижниками. Основой мифологического сюжета является получение магического средства – золотой стрелы Георгия Победоносца.

Обладание сакральным средством и путь к его достижению является жанровым архетипом европейского христианского эпоса – артуровского цикла произведений. В своих воспоминаниях биограф Вяч. Иванова О.А. Шор пишет о замысле «поэмы» о «стреле»: «В.И. все пытался сообщить что-то точное о мучившей его, не могущей родиться «поэме». Он знал уже: золотая стрела; она носит и кормит; имеет всякую власть; она в руках Светомира; готова служить; он не умеет, не смеет ей приказывать; уходит в монастырь; стрелу свою прячет в расщелину дуба. О дубе этом еще раньше были написаны стихи – добавочные строки к песне царевича на “острой горе”» [Иванов, 1971, с. 221]¹. Важно

¹ Черновой набросок Вяч. Иванова говорит о замысле, связанном с «золотой стрелой» и «царством Святограда»: «Светомир-виноградарь – поет о Горе – топчет виноград – играет со Стрелой – убегает на вершину». После

совпадение начала создания «Повести о Светомире...» 28 сентября 1928 года с датой чествования на западе святого Вячеслава Чешского, по имени которого Иванов был назван, которого почитал и считал своим ангелом-хранителем. «В совпадении дня рождения первых слов “Повести о Светомире” с днем св. Вячеслава он видел доброе предзнаменование», – писала Шор [Иванов, 1971, с. 221-222].

Интересен фрагмент письма Иванова к С. Баура от 1 октября 1946 г., где, в ответ на присланную ему книгу Баура «От Вергилия – к Мильтону» [From Virgil to Milton], 1945], он писал: «Ваши исследования представляют для меня сейчас особый интерес, – так как я спешу закончить длинную повесть в средневековом стиле, похожую, может быть, по намерению на “Артуриаду” Мильтона – житие мощного царя и его святого сына, рассказанное набожным монахом на языке древних русских хроник и легенд»¹. Поясняя признание Иванова, П. Дэвидсон пишет, что сравнение «Повести о Светомире...» с артуриадой Мильтона очень важно, потому что Мильтон «задумал “Артуриаду” как эпическую поэму об историческом пути английской нации. Действие ее должно было происходить в древние мифические времена короля Артура и, посредством пророчеств, вставленных в текст, бросить свет на грядущие события...» [Дэвидсон, 2003, с.141]. Действительно, замысел «Артуриады» как героического повествования о том, что Артур смог обеспечить победу христианства над язычеством, существовал у Мильтона, но изменился во время работы под влиянием политической ситуации.

Рассматривая универсализм артуровского цикла и кельтский прасюжет, А.Д. Михайлов отмечает, что «в их эволюции отразился путь от мифологии к литературе (через фольклор) и дальнейшая трансформация последней» [Михайлов, 2006, с. 15]. Артурианский текст

описания встречи со святыми старцами и определения роли посланничества Светомира, в черновом наброске указано, что он «вынимает из дупла кипарисного лук и золотую стрелу», «чудотворную и живительную силу чрез смерть, ею износимую, имеет стрела», но Светомир не хочет с помощью стрелы «доставить ею себе царства» [Иванов, 2015, с. 159]. Видимо, речь идет не о земном «царстве».

¹Цит. по: [Дэвидсон, 2003, с.146].



кодируется в повествовании Вяч. Иванова как скрытый метатекст, но выявляется в части, дописанной О.А. Шор, в книге восьмой, где Светомир размышляет о таинстве стрелы. В ответ на это является ему рыцарь Галаад (Галахад), рассказывающий о сакральности Святого Грааля [Иванов, 1971, с. 459]. Вяч. Иванов не пересказывает сюжеты артуровских легенд, как О.А. Шор, а использует символические приемы кодирования образов и мотивов, свойственные его авторским стратегиям писателя-символиста.

«Роман о стреле», задуманный Вяч. Ивановым как дань европейской традиции, моделируется им на основе многообразных составляющих славянского фольклора, мифологии, основывается на идее христианизации славян, конфликте двоеверия. Стрела Светомира фигурирует в переписке Иванова с О.А. Шор. В открытке Иванову от 29 августа 1930 года она писала: «К тому же Светомир всю биографию свою (неожиданную), рассказал <...> до самого момента получения стрелы» [Иванов, 2001, с. 419]. Первоначальный сюжет о стреле дополняется множественными сходными вариативными мотивами и сюжетами. Изучая источники легенд о Граале, Веселовский считал, что «в этом эпосе есть и сторона идиллической утопии, выразившаяся в своеобразной литературной форме: верили, что в конце дней, после веков страданий и падений, наступит тысячелетие покоя; надежда подсказала его осуществление в баснословном царстве пресвитера Иоанна, где царят любовь и правда и светская и духовная власть покоятся в одних руках. Но ведь и в романах о Граале его блюстители являются с тем же значением мирских и духовных владык. Эти памятники одновременны, они могли ответить ожиданиям известной партии, стремившейся из борьбы папской и имперской власти к умиротворению общественных и религиозных отношений...» [Веселовский, 1896, с. 48]. Отсылкой к вседержавному монаху Иоанну, как известно, заканчивается знаменитый «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха как легендарное повествование о поиске Грааля XIII века.

Работы Веселовского о «встречных течениях» и контаминации сюжетов о Граале и сюжетов и мотивов славянских повестей, легенд, апокрифических текстов появляются в конце XIX века. Например, его исследование «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и Западные

легенды о Морольфе и Мерлине», где говорится о синтезе западных и восточных сюжетов, было опубликовано в 1872 году, книга «К вопросу об источнике легенды о Святом Граале» – в 1894 году, она переиздавалась в 1900-м году. Были известны книги Н.Т. Дашкевича: «Сказания о Св. Граале» (Киев, 1877), «Литература Св. Грааля за последние годы» (1876-1888) (Киев, 1888), «Романтика Круглого Стола в литературе и жизни Запада. Историко-литературные очерки» (Москва, 1890). Вяч. Иванов мог быть знаком с этими источниками. Кроме того, в списке его книг значится издание «Западно-европейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах» О. Петерсон и Е. Балобановой (Санкт-Петербург, 1896) [Обатнин, 2002, с. 304], которое дает свод важнейших текстов европейского эпоса.

Универсальные мифологические сюжеты были в центре внимания Вяч. Иванова. «В основе всякого эпоса – мифотворчество, – писал он в черновом конспекте по поэтике. <...> В эпосе важны вопросы коллективного творчества.. <...> Эпос из развития лиро-эпической кантилены, поиски в них события или героя. Сходство – основа мифов у разных народов (сказание о призвании князей встретиться в Англии)» [Иванов, 1910]. Здесь указывается на теорию подобий сюжетов в эпосе, близкую А.Н. Веселовскому, и на важнейший для артурианского цикла мотив призвания как отправной для поиска божественного царя-освободителя и сакрального средства.

Тема Грааля привлекала многих современников Вяч. Иванова и прежде всего Р. Штайнера, считавшего Круглый Стол короля Артура первой мистериальной школой Европы, а музыку Вагнера способом ясновидения параллельных миров [Штайнер, 2009]. Об утрате Грааля как смысла духовного посвящения и «духовного полюса» в связи с поисками царства «Царя царей» много писал Р. Генон, указывая на связь кельтской и христианской традиции. Он считал эту традицию утерянной в современной Европе [Генон, 2004, с. 270-281]¹. Высший смысл священных символов Грааля в эзотерической традиции Европы

¹ Книги Р. Генона имеются в библиотеке Римского архива Вяч. Иванова. Укажем только на важнейшую для нашей темы: «Символика креста» (1931) [Guénon, 1931].



связывали, как считает Ю. Эвола, с представлениями об империи пресвитера Иоанна и короля Артура. В их образах, по его мысли, воплощена идея призвания и «собирания» верных из всех стран. Англия, по его мысли, изображалась как «обетованная земля», но это некий символический центр, так как сказание о Граале – это не просто «христианская легенда» или «языческий кельтский фольклор», а «нордическая мистерия», основанная на гиперборейских истоках как изначальном центре [Эвола, 2009, с. 81-83]. По мысли Ю. Эволы, высказанной в статье «Мистерия Грааля и имперская идея», мистериальная природа повествований о Граале основана на идее символической империи, «которую нужно восстановить» и наличии героя, который путем неземного совершенства сможет это сделать [Эвола, 2009, с. 85-86]. Индия пресвитера Иоанна, по его словам, – это символ утраты и мечта о воплощении Грааля, особенно это актуально в «темные времена» Европы, марширующей «под знаком свастики» [Эвола, 2009, с. 89-90]¹.

Популярность легенды о Граале и возрастающий интерес к ней объяснил А.Н. Веселовский. «Легенда о св. Граале вызвала целую литературу, которая растет с каждым годом, вызывая все новые вопросы...», – писал он. Причины этого, по его мнению, две: «уэльская сказочная тема, к которой применились мотивы и имена христианских сказаний» и «развитие христианского апокрифа, обставившегося фантастическими подробностями народной уэльской саги» [Веселовский, 1900, с. 1-2]. В своей работе он опирается на идею «расширения» и «прирастания», обозначившую христианизацию Британии, в результате

¹ Статья Ю. Эволы была опубликована на немецком языке в 1939 году [Geist der Zeit, № 3]. Эвола считал средневековую культуру царством духа, в отличие от современной и сожалел об уходе в прошлое цивилизации бытия, основанной на приверженности надвременным принципам [Эвола, 2009]. Книга Ю. Эволы «Теория абсолютного индивидуума» [«Teoria dell'Individuo Assoluto», 1927] содержится в Римском архиве Вяч. Иванова с дарственной надписью Ю. Эволы [Evola, 1927]. Ю. Эвола был известен современникам и как автор книги «Мистерия Грааля» [«Il mistero del Graal», 1937].

чего литературе о Граале «предстояла другая литературная эволюция: ее религиозное содержание, затемняясь посторонней фантастикой, выходя на пути мистицизма <...>, заменилось моментами предопределения свыше, искания и тревожного подвижничества мысли, жаждающей просветления св. Граалем» [Веселовский, 1900, с. 58].

Артуровский эпос возрождается в разные эпохи развития литературы и часто основой его обновления является создание династической легенды о правителе-христианине, что было важно для историко-политического контекста страны и возрождения нации [Михайлов, 2005]. Сюжет о «возвращающемся императоре», выступающем в роли освободителя и завершителя истории, анализирует А.Н. Веселовский в своей работе «Опыты по истории развития христианской легенды». Эта, по его мнению, легенда «прошла через все Средние века, обновляясь с новой силой в минуты народных невзгод», она «встречается у персов и в Перу, у сербов (О Марке Кралевиче), и кельтов (Артур)...» [Веселовский, 1875а, с. 284].

Согласно исследованиям современников Вяч. Иванова, в легендах о Св. Граале заложен комплекс архетипических религиозных мотивов инициации и трансформации, разработанных в кельтской мифологии, мистической традиции средневековой Европы и в христианской культуре. В своей работе об Иохиме Флорском, которая находится в Римской библиотеке Вяч. Иванова, Е.В. Аничков анализирует легенды о Св. Граале и устанавливает сходство между ними и учением Иохима Флорского, а также идеями манихейцев и катаров [Anitchkof, 1931]. Они стали ядром европейского транснационального мифа, для которого характерно существование параллельного магического мира наряду с реальным, фантастические существа-помощники и герои, движимые сознанием своего особого предназначения, а также сюжеты, основанные на борьбе Добра и Зла, поиске Иного мира или Царства и священные средства – меч, стрела, копьё, камень и др. «Дважды переработанная, она только в третий раз была приурочена к кельтской местности и кельтской истории», – пишет Веселовский о легенде о Граале, указывая, что это сказание «собственно церковное, эпическое продолжение апокрифов Нового Завета» [Веселовский, 2001, с. 41].



Герой средневекового эпоса, как считают исследователи, однотипен, он известен с рождения и находится в непрерывном становлении, пути и поиске [Михайлов, 1976, с.132]. Постоянными являются сюжеты реального и психологического странствия, оппозиции «мир реальный – мир вымысла», особая «валентность», то есть ассоциативность по отношению к предшествующему тексту, «магическом реализм» как переплетение реалистических и фантастических элементов, кельтские мотивы перехода в иной мир [Михайлов, 1976]. Анализируя циклы сказаний, основанных на поиске Грааля, А.Н. Веселовский указывает на сюжеты и мотивы змеборства, родословного и крестного древа, ковчега-святыни, наказания немощью и слепотой, исцеления от святыни, девственности героя и другие [Веселовский, 2001]. Немаловажным является и мотив змеборства Ланселота как признак избранности рыцаря [Веселовский, 2001, с. 419]. Веселовским также отмечено присутствие в произведениях этого цикла пресветов мотива «царя царей», ассоциирующегося, по его мнению, с пресвитером Иоанном средневекового сказания, получившего распространение в средневековой Руси [Веселовский, 2001, с. 405].

Как и в рыцарских романах о Св. Граале, сверхсюжетом «Повести о Светомире...» становится странствие в поисках священного (копья или стрелы). Мотив обладания сакральным средством – копьем, стрелой, мечом или священной чашей с кровью Христа является магистральным для артуровского эпоса. В тетралогии Вагнера он связан с копьем Вотана как символом власти и ограниченности власти [Магомедова, 2015, с. 288]. Вместе с тем сакрализация копья в легендах о Граале происходит прежде всего за счет влияния христианских легенд, повествующих о пронзенном копьем Лонгина теле Христа, как указывают исследователи [Дашкевич, 1877, с. 39; Дашкевич, 1888, с. 37; Михайлов, 2006, с. 49]. Грааль, по мысли Аверинцева, – это табуированная тайна, являющаяся «прикровенно» достойным, как «и заветный меч царя Давида (библейской традиции), уготованный рыцарю девственнику» [Аверинцев, 2006, с. 155]. Именно таким царевичем-девственником является Светомир.

Образ стрелы понимался самим Вяч. Ивановым, если привлечь традицию, на которую он опирался и на которую указал в эссе «Анима»

(1935), «как святое копьё античной и христианской легенды», которое «и смертельно ранит, и совершенно исцеляет...», «это есть смертельная молнийная стрела любящего поверх противоположности между Творцом и творением, возносящего любимого через врата смерти к высшей жизни» [Иванов, 2009, с. 36-37]. Мотив стрелы как луча небесного – символ Благовещения – используется Ивановым в поэме «Младенчество», как «луч с небес», «из гроба воскресенье» – в стихотворении «Sacrum sepulcrum» из книги «Свет вечерний» [Иванов, 1979, с. 564]¹. Он многозначен в «Повести о Светомире...». «Луч стреловидный» держит в руках Светомир в видениях и пророчествах: «Аще же и погребен из гроба жив восстанет, *силодейственна стрела* Егорьева в деснице его»; «Явно пророчество: рано умрет иноком, и *стрелу* с собою унесет, ангельскою схимою одеян, во град горний» [Иванов, 2015, с. 64-65, с. 68]. Это скрытая от мира непосвященных благодать, о которой Иванов писал в книге «Достоевский. Трагедия-миф-мистика» (1932): «Но святая Русь вышлет своих борцов в гущу Люцифером обладаемой культуры и пронзит ее незримыми лучами тайно действующей Фиваиды» [Иванов, 1987, с. 587].

Важнейший смысл мотива «золотой стрелы» в «Повести о Светомире...» основан на поиске спасения и обретения христианского царства:

«А раздорили из-за урочища малого, где *чудотворную стрелу* Егорий, пред живота кончиною, в сыру землю, мнили, вогнал; и кто, мечтали, ту *стрелу* добудет, всю землю себе под ноги покорит» [Иванов, 2015, с. 10].

«Видела я, как тебя вижу, за его спиной *золоту стрелу* Егорьеву. И ранит *стрела* сия, и целит, и великого жребия знак есть. Ему наш род поднять дано; быть ему вся земли владыкою» [Иванов, 2015, с. 22]

¹ О метафизике «небесного луча» в сакральной европейской традиции писал Р. Генон в книге «Символика креста» как о трансцендентном, невоплощенном и не-индивидуализированном в сознании символе, который «связывает и соединяет все вещи во Вселенной» [Генон, 2004, с. 146].

«И не прежде изыди из страны той, неже *стрелу* свою в недрах ея оставиши: обретет ее некогда избранный, и ею места те и народ свой всем племенам на спасение» [Иванов, 2015, с. 137].

Очевидно, что мотив стрелы связан в «Повести о Светомире...» также с мотивом заклатья, как и в романах артуровского цикла. «Первоначально (и это относится в известной мере и к Кретьену и даже к его продолжателям), – как пишет А.Д. Михайлов, – эти чаша и копьё звали к снятию заклатья с Заколдованного Замка и его обитателей, являясь указанием на освободительную миссию и залогом освобождения. Затем (уже у Робера де Борона, т.е. в самом начале XIII в.) это сменяется темой поисков Святого Грааля (благодати), появляется христианская символика, а вскоре христианская идея начинает подменять собой в Артуриане все другие» [Михайлов, 2006, с. 50].

Религиозной идеей проникнуты произведения агиографической литературы, которые дают жанровый архетип героя-христианина. На ряд исследований традиции агиолитературы в «Повести о Светомире...» мы уже указывали выше¹. Для метажанровой структуры «Повести о Светомире...» важен и такой скрытый источник, как житие Вячеслава Чешского. В своей поэзии Вяч. Иванов связывал подвиг Св. Вячеслава с традицией обретения Причастной Чаши Грааля. В стихотворении сентябрьского цикла из «Римского дневника» герой «Повести о Светомире...» Владарь ассоциируется со Святым Вячеславом (Вацлавом) Чешским, в честь которого Вяч. Иванов был назван, и с его функций христианского князя-освободителя славян как хранитель христианской благодати – чаши Грааля: «Стоит над ними, в небе слав,/ Заклан, земли славянской владарь, / Мой ангел, юный Вячеслав, / Причастной Чаши виноградарь [Иванов, 1979, с. 629]. На это же указано в его стихотворении «Моление Святому Вячеславу»:

¹См. также указание на «Золотую легенду» в круге чтения Вяч. Иванова в 1930-е годы как свод произведений житийной и легендарной средневековой литературы в нашей работе [Титаренко, 2012, с. 610].

Князь чешский, Вячеслав, святой мой покровитель,
Славянской ныне будь соборности зиждитель!
Светильник двух церквей, венцом своим венчай
Свободу Чехии, и с нашей сочetaй!
Как лик твой воссиял на княжеском совете
И ужаснулись все о том чудесном свете,
Так воссияй очам расторгнутых племен
Небесным знаменем о полноте времен!
Как некогда ты сам у вышеградских башен
Сок гроздий выжимал для литургийных брашен,
Так сопричастникам божественную Кровь
Для общей вечери воскресной уготовь! (Иванов, 1987, с. 55)

В библиотеке Вяч. Иванова в Риме сохранилась работа В. Вейнгарта о святом Вацлаве – Вячеславе Чешском, где исследуются жите и легенда о христианском мученике¹. Она была помещена в сборнике, посвященном тысячелетию культа святого, который повсеместно отмечался в 1930-е годы, то есть параллельно написанию «Повести о Светомире...»².

Написанное Ивановым в 1917 году «Моление Святому Вячеславу», может считаться ключом к истолкованию значения образа

¹ См.: [Weingart, 1934]. М. Вейнгард осуществляет филологический анализ текста, делает комментарий, проводит реконструкцию первоначальных версий христианской легенды о Вячеславе (Вацлаве) Чешском, правителе-христианине, духовная роль которого в становлении христианства в Чехии и славянских странах была чрезвычайно важной.

² Сборник, в первый том которого входит исследование М. Вейнгарта, был приурочен к 1000-летию мученической смерти святого. В нем освещаются различные аспекты исследования культа святого в историко-культурном аспекте. См.: Weingart M. První česko-církevněslovanská legenda o svatém Václavu: Rozbor filologický // Svatovaclavský sborník na památku 1000 výročí smrti knížete Václava Svatého. I. Kníže Václav Svatý a jeho doba. Praha, 1934. S. 863-972 (реконструкция текста и латинский перевод. С. 973-982). Том первый открывает репродукция картины [М. Aleš. Sv. Václav, 1890. Modern gallery v Praze], изображающей святого с копьём на белом коне. Второй том издания содержит произведения, посвященные свято-вацлавскому культу.



святого для «Повести о Светомире...», так как Вячеслав Чешский – славянской «соборности зиждитель» и предвестник «полноты времен», хранитель Св. Грааля – таинства «божественной Крови» Христовой [Иванов, 1987, с. 55]. Стихотворение было включено в статью Иванова «Духовный лик славянства» (1917). Здесь указано, что «в стране св. Вячеслава, который, по легенде, своими руками возделывал священный виноградник и выжимал гроздия для литургийного Таинства, жажда причащения Крови Христовой знаменует духовное самоопределение целой чешской народности, – между тем как на Руси самобытно развивается в обрядовом предании, в древнейшем художестве и, наконец, в умозрении – неведомое Византии мистическое почитание Святой Софии, хранится верховный и чистейший алмаз восточно-христианского платонизма...» [Иванов, 1987, с. 671]. Сюжет о виноградарстве князя-мученика был известен в латинских и славянских списках жития Вячеслава Чешского (Никольский, 1909, с. XI). Почитание святого относится к общехристианской, то есть католической и православной традиции, так как в обеих ветвях церкви Вячеслав Чешский почитается с XI века, что было очень важно для Вяч. Иванова. Переход Иванова в католичество был совершен им, по его словам, «по пути» Владимира Соловьева без отречения от православия «в базилике Святого Петра перед алтарем Святого Вячеслава, покровителя моего и всего славянского народа».¹

Житие Вячеслава Чешского может также рассматриваться и как исторический источник, связанный с событиями «Повести о Светомире ...» – переходом от язычества к христианству. Вячеслав Чешский принял мученическую смерть как защитник христианства. Веселовский в своих разысканиях о «возвращающемся императоре» связал легенды о св. Вячеславе с сюжетом «спящего императора», пересказав чешскую легенду об апокалипсических временах, когда в момент наивысшей опасности «король Вячеслав выедет из горы верхом на белом коне со своим войском и победит врагов в великой сече» [Веселовский, 1875б, с. 124]. Для

¹ См. письмо Вяч. Иванова к папе Пию XI от 19 февраля 1938 года в публикации В. Поджи [Поджи, 2008, с. 695-697].

«Повести о Светомире...» характерен принцип введения династической легенды, основанной на принципе генеологического древа, как в Житии Вячеслава Чешского, – от Боривоя. Род Боривоя, как и род Давыда, происходит от «змиева семени» Горыньских и связан с победой над ним святого воина Георгия Победоносца. Имя Боривоя появляется уже в первоначальном наброске «Повести о Светомире...», сделанном Вяч. Ивановым в 1894 году [Иванов, 2015, с. 157], оно является доказательством знания источника – жития Вячеслава Чешского, так как князь Боривой – дед Вячеслава Чешского.

Важны для «Повести о Светомире...» и общеизвестные элементы топики житийного жанра: необычное рождение от праведных родителей (Владарь, Светомир), испытание, прозрение, отречение от плоти, уход от мирского и возможные чудеса Светомира. Владарь (Лазарь) родился от благочестивых родителей, у которых долгое время не было детей, его чудесное рождение было предсказано в сновидении-знамени Василисы. Светомир также рождается от прошедшего испытание Владаря (Лазаря) и беспорочной Отрады (Ефросинии). Многие герои, как и житийные святые, исцеляются священной водой под Егорьевым дубом. Род должен воплощать общечеловеческие ценности, иметь древнюю кровь, быть способным к обновлению за счет христианского пути и испытаний, например, «немощи» Владаря. Легендарный сюжет о пути Светомира облекается в мифологическую форму поиска сакрального. Сакральным средством служит копьё-стрела Георгия-Победоносца. Поэтому сюжет «романа о стреле» обогащается вариативными схемами из христианской литературы.

Модель героя Светомира – христианского аскета у Вяч. Иванова – уникальна. Путь аскезы намечен как священный путь христианского святого, подобно девственному рыцарю Галахаду, который становится единственным представителем христианского мира, способным пройти путь внутреннего прозрения и обрести сакральную стрелу. В артурианском эпосе Грааль понимался как хранение (созидание) целостности духоносной личности, как воплощение в ней тайны жертвоприношения Христа. «Роль символики Грааля, важной для рыцарской культуры средневековья, – писал С.С. Аверинцев, – состояла в том, что она соединяла дух рыцарско-приключенческий, вольную игру фантазии, использующей осколки

полузабытой мифологии, с христианской сакраментальной мистикой» [Аверинцев, 2006, с. 167].

Образ Георгия Победоносца (Егория Храброго), введенный Ивановым в «Повесть о Светомире...» дал возможность открыть горизонты славянского мира, как и многообразно использованные писателем источники славянского фольклора, мифологии и древнеславянской книжности. В артурианском эпосе сюжет змеборства связан с волшебником Мерлином, который также, как Егорий Храбрый (Георгий Победоносец) является «водителем» и «помощником» короля Артура. Артур-сын Утера Пендрагона (Uter Pendragon – «Uter caput draconis») родился при помощи волшебника Мерлина [Кирпичников, 1869, с. 102]. Мерлин многолик, сюжеты его рождения многообразны, один из них – появление от змея-дракона и чистой девы. «Прамирф» о борьбе со змеем в «Повести о Светомире...» определяет все перипетии инициации, является символическим воплощением христианской легенды о поражении змея-дракона. В эту борьбу включен мир природы и христианские сакрализованные образы (креста, стрелы-копья, крестного древа, святого источника – «студенца» и др.).

Особенно важна для подтверждения этой идеи проанализированная А.А. Панченко теория фольклорной легенды, развиваемая в трудах А.Н. Веселовского, посвященных массовой религиозной словесности Средневековья. Ссылаясь на современные исследования, Панченко предлагает различать «материнский» рассказ, в котором содержится основное представление или «объяснительный сюжет», и «динамические “дочерние” рассказы», имеющие эзотерический характер [Панченко, 2013]. В связи с этим подходом, намеченным еще Веселовским, метажанр может пониматься как динамическая группа текстов. Имеются в виду, обозначенные А.А. Панченко «разнообразные тексты, воспроизводящие и/или интерпретирующие тот или иной сюжет, представление и т.п.» как «механизм трансмиссии содержания» [Панченко, 2013, с. 8].

Примечательно, что композиция «Повести о Светомире...» основана на создании параллельных миров (мира реального и мира мистических явлений и сущностей), и «внутренняя форма» произведения определяется способами воображаемого, фантастического, мистического

и магического превращения и действия, а также использования чудесного средства. Фантастическое соотнесено либо с мифом, как в сказке, либо с чудом, как в житиях, либо с магией, как в рыцарских романах, поэтому «Повесть о Светомире...» близка экспериментальным формам эпоса XX века, например, славянской или христианской фэнтези. Истоки фэнтези связывают с мифологическими или полуфантастическими текстами древности и прежде всего с произведениями Гомера, чрезвычайно важными для становления Иванова – мыслителя и художника, автора работы «Эпос Гомера» (1912). Повествования артуровского цикла считают протоформой фэнтези XX века.

Граница параллельных миров в «Повести о Светомире...» обозначена многочисленными пограничными сновидческими состояниями, вещими снами и явлениями умерших, мистическими видениями загробного мира и пробуждениями, мистериальными состояниями перехода в иной мир, грезами, дремами и их истолкованиями, как показали специальные исследования А.Л. Топоркова [Топорков, 2015]. Символические видения и знамения в виде параллельного мира иконных образов также очень значимы, они уже были рассмотрены в нашем исследовании [Титаренко, 2010].

Таким образом, «Повесть о Светомире царевиче» Вяч. Иванова характеризуется формированием мифологического метасюжета о девственном царевиче-избраннике – получателе и хранителе священного средства. Произведение интересно с точки зрения формирования оригинальной версии религиозной славянской фэнтези на основе христианской модели мира. Но это не аналог того явления, которое представлено в современной массовой русской литературе [Королев, 2013], а его экспериментальный вариант-протофэнтези. Метажанровая природа произведения обусловлена характерным для Вяч. Иванова стремлением к воссозданию и синтезу жанровых схем средневекового эпоса и вкраплению контаминированных сюжетов и мотивов в целях создания мифологического христианского эпоса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев, С. С. Грааль / С. С. Аверинцев // Аверинцев С. С. София-Логос. – Киев, 2006. – С. 165-167.

Бедье, Ж. Тристан и Изольда / Ж. Бедье; пер. с франц. А. Н. Веселовского; под ред. и с введением А. Н. Веселовского. – Санкт-Петербург: А. Ильин, 1903. – 124 с.

Бурлина, Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е. Я. Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 165 с.

Веселовский, А. Н.а Опыты по истории развития христианской легенды / А. Н. Веселовский // Журнал Министерства народного просвещения. – 1875. – Т. 4 (апрель). – С. 283-331.

Веселовский, А. Н.б Опыты по истории развития христианской легенды / А. Н. Веселовский // Журнал Министерства народного просвещения. – 1875. – Т. 5 (май). – С. 48-130.

Веселовский, А. Н. История или теория романа? // А. Н. Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. 1. Греко-византийский период. – Санкт-Петербург, 1886. – С. 1-27.

Веселовский, А. Н. Сказания о Вавилоне, скинии и Св. Граале / А. Н. Веселовский. – Санкт-Петербург: Типография императорской академии наук, 1896. – 52 с.

Веселовский, А. Н. Где сложилась легенда о Св. Граале / А. Н. Веселовский. – Санкт-Петербург, 1900. – 58 с.

Веселовский, А. Н. В поисках Грааля / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 381-442.

Веселовский, А. Н. Избранное: Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 543-544.

Венцлова, Т. О мифотворчестве Вяч. Иванова. Повесть о Светомире царевиче / Т. Венцлова // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. – Vilnius: Baltos lankos, 1997. – С. 117-140.

Генон, Р. Символика креста / Р. Генон; пер. с франц. Т. М. Фадеевой и Ю. Н. Стефановой. – Москва: Прогресс-Традиция, 2004. – 704 с.

Дашкевич, Н. Из истории средневекового романтизма. Сказание о Св. Граале / Н. П. Дашкевич. – Киев: Университетская тип., 1877. – 216 с.

Дашкевич, Н. П. Литература Св. Грааля за последние годы / Н. П. Дашкевич. – Киев: Типография св. Владимира, 1888. – 75 с.

Добренко, Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении / Е. Добренко. – Мюнхен: Sagner, 1993. – 405 с.

Доценко, С. Н. Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова / С. Н. Доценко // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae.* – Budapest, 1996. – Т. 41. – С. 97-109.

Дэвидсон, П. «The good humanistic tradition»: Диалог о мировой культуре между Вяч. Ивановым и С. М. Баура / П. Дэвидсон // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: материалы междунар. науч. конф., 9–11 сент. 2002 г. – Томск; Москва: Водолей Publishers, 2003. – С. 134-148.

Иванов, Вяч. Данте, Петрарка и Боккаччо (1910) / Вяч. Иванов // Отдел Рукописей РГБ. – Ф. 109. – Оп. 5. – Ед. хр. 12. – Л. 8 об. – Л. 9.

Иванов, Вяч. Собр. соч. / Вяч. Иванов; под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. – 872 с.

Иванов, Вяч. Собр. соч. / Вяч. Иванов; под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. Т. 3. – 896 с.

Иванов, Вяч. Собр. соч. / Вяч. Иванов; под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. 4. – 800 с.

Иванов, Вяч. Переписка с О. А. Шор / Вяч. Иванов; О. А. Шор // *Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov – Testi Inediti.* Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов – новые материалы / сост. Даниэла Рицци и Андрей Шишкин. – Salerno, 2001. – С. 151-456.

Иванов, Вяч. Избранная переписка с сыном Димитрием и дочерью Лидией (1925-1941) / Вяч. Иванов // *Символ.* – 2008. – № 53-54. – С. 460-627.

Иванов, Вяч. *Anima* / Вяч. Иванов; пер. с нем. С. Л. Франка; подг. текста, предисл., примеч. и исслед. С. Д. Титаренко; послесловие К. Г. Исупова. – Санкт-Петербург: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 142 с.

Иванов, Вяч. Повесть о Светомире царевиче / Вяч. Иванов; изд. подг. А. Л. Топорков, О. Л. Фетисенко, А. Б. Шишкин. – Москва: Ладомир: Наука, 2015 (Литературные памятники). – 824 с.

Кирпичников, А. И. Очерки из истории средневековой литературы / А. И. Кирпичников. – Москва: Тип. Грачева и К., 1869. – 279 с.

Козубовская, Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика / Г. П. Козубовская. – Барнаул: БГПУ, 2006. – 324 с.

Королев, К. М. [Жанр фэнтези в России: предыстория и метасюжет](#) / К. М. Королев // *Русская литература.* – 2013. – № 2. – С. 243-258.

Магомедова, Д. М. Вагнеровский слой в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова / Д. М. Магомедова // Иванов, Вяч. Повесть о Светомире царевиче / изд. подг. А. Л. Топорков, О. Л. Фетисенко, А. Б. Шишкин. – Москва: Ладомир: Наука, 2015 (Литературные памятники). – С. 233-254.

Михайлов, А. Д. Артуровские легенды и их эволюция / А. Д. Михайлов // Мэлори Т. Смерть Артура. – Москва: Наука, 2005. – С. 793-828.

Михайлов, А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – Москва: Наука, 1976. – 351 с.

Михайлов, А. Д. Средневековые легенды и западноевропейские литературы / А. Д. Михайлов. – Москва: Языки славянской культуры, 2006. – 264 с.

Никольский, Н. Легенда мантуанского епископа Гумпольда о Св. Вячеславе Чешском в славяно-русском переложении / Н. Никольский. – Санкт-Петербург: Об-во любителей древней письменности, 1909. – 99 с.

Обатнин, Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова/ Г. В. Обатнин // Материалы VIII Международной конференции «Вячеслав Иванов между Святым Писанием и поэзией» (Eurogra Orientalis. – 2002: 2. – V. XXI). – С. 261-343.

Панченко, А. А. А.Н. Веселовский и теория фольклорной легенды / А. А. Панченко // Русская литература. – 2013. – №1. – С. 3-20.

Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX-начала XX века / В.В. Полонский. – Москва: Наука, 2008. – 285 с.

Поджи, В. Иванов в Риме / В. Поджи // Символ. – 2008. – № 53-54. – С. 692-693.

Подлубнова, Ю. С. Метажанры в русской литературе 1920 - начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и европейская сказка-аллегория/ Ю. С. Подлубнова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005. – 25 с.

Сегал, (Рудник) Н. Образ св. Христофора и его значение в творчестве Вяч. Иванова / Н. Сегал (Рудник) // Eurogra Orientalis. – 2002. – Vol. XXI (1). – Salerno, 2002. – P. 303-320.

Смирнов, И. П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2008. – 264 с.

Тамарченко, Н. Д. М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский и Вяч. И. Иванов: теория романа и его историческая поэтика / Н. Д. Тамарченко // Новый филологический вестник. – 2007. – № 2. – С. 34-48.

Тахо-Годи, Е. А. Образ царевича Светомира и его мифологические, агиографические, фольклорные и поэтические претексты / Е. А. Тахо-Годи // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2015. – Т. 74. – № 4. – С. 35-46.

Титаренко, С. Д. Иконология «Повести о Светомире царевиче» (О связи мифологии и христианской религии в творчестве Вячеслава Иванова) / С. Д. Титаренко // Христианство и русская литература. – Санкт-Петербург: Наука, 2010. – Вып. 6. – С. 343-382.

Титаренко, С. Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вяч. Иванова / С. Д. Титаренко. – Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2012. – 654 с.

Топорков, А. Л. Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор / А. Л. Топорков. – Москва: Индрик, 2012. – 496 с.

Топорков, А. Л. Отзвуки Данте в «Повести Светомире царевиче» Вяч. Иванова / А. Л. Топорков // Память литературного творчества. – Москва, ИМЛИ РАН, 2014. – С. 519-536.

Топорков, А. Л. Символика и функции сновидений в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова / А. Л. Топорков // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2015. – . 74. – № 4. – С. 17-34.

Штайнер, Р. Рихард Вагнер и новые поиски Грааля / Р. Штайнер; пер. с нем. С. Шнитцера. – Ереван: Лонгин, 2009. – 184 с.

Эвола, Ю. Традиция и Европа / Ю. Эвола. – Тамбов: Ex Nord Lux, 2009. – 248 с.

Anitchkof, E. Joachim De Flore et les milieux courtois / E. Anitchkof. – Roma, Collezione meridionale, 1931. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.v-ivanov.it/issledovaniya_i_materialy/katalog_biblioteki/na_francuzskom_yazyke. (13.10.2016).

Bédier, J. *Le roman de Tristan et Iseut* / J. Bédier. – Paris, L'édition d'art, 1929. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.v-ivanov.it/issledovaniya_i_materialy/katalog_biblioteki/na_francuzskom_yazyke. (12.10.2016).

Evola, J. Teoria dell'individuo assoluto / J. Evola. – Torino, F.lli Bocca, 1927. – [Электронный ресурс]. – URL http://www.v-ivanov.it/issledovaniya_i_materialy/katalog_biblioteki/na_italyanskom_yazyke. (13.10.2016).

Guénon, R. (Le) Symbolisme de la croix / R. Guénon. – Paris, Vége, 1931. – [Электронный ресурс]. – URL http://www.v-ivanov.it/issledovaniya_i_materialy/katalog_biblioteki/na_francuzskom_yazyke. (14.10.2016).

Weingart, M. První česko-církevněslovanská legenda o svatém Václavu / M. Weingart. – Praha, Nákladem Vlastním, 1934. – [Электронный ресурс]. – URL http://www.v-ivanov.it/issledovaniya_i_materialy/katalog_biblioteki/na_drugih_yazykah. (13.10.2016).

ПОЭТИКА

О.Г. Твердохлеб¹

Оренбургский государственный педагогический университет

АКМЕИСТИЧЕСКИЕ ДЕКЛАРАЦИИ С.М. ГОРОДЕЦКОГО И ПРЕДИКАТИВНОЕ УПОТРЕБЛЕНИЕ КОМПАРАТИВА С НУЛЕВОЙ СВЯЗКОЙ

В статье предпринята попытка установить связь языковых особенностей поэтических текстов С.М. Городецкого с основными идейными установками акмеистов, среди которых требование внимания к вещным деталям и требование логичности. Автор приходит к выводу, что наибольшая частотность компаративов в конструкциях с нулевой связкой в поэзии С.М. Городецкого связана с акмеистическим принятием мира «во всей совокупности красот и безобразий» в современной действительности. Результаты, полученные в работе, могут оказаться интересными для литературоведов, исследующих творчество С.М. Городецкого, а также поэзию Серебряного века. Полученные результаты могут найти применение и в практике составления словаря поэта.

Ключевые слова: акмеизм, компаратив, С.М. Городецкий, вещьность, нулевая связка, логичность.

O.G. Tverdokhleб

Orenburg State Teacher Training University

ACMEIST DECLARATIONS OF S.M. GORODETSKY AND PREDICATIVE USE OF COMPARATIVE WITH COPULA

¹ Ольга Геннадьевна Твердохлеб, кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного педагогического университета.

The article makes an attempt to establish the relations of the linguistic characteristics of S.M. Gorodetsky's poetry with the basic ideological attitudes of the acmeists, including the requirement of attention to real detail and the requirement of consistency. The author comes to the conclusion that the greatest frequency of comparative in constructions with a copula in S.M. Gorodetsky's poetry is tied to eclecticism acceptance of the world "in the totality of beauty and ugliness" in modern reality. The results obtained in the work may be interesting for literary scholars, researching the work of S.M. Gorodetsky and the poetry of the Silver Age, and can find application in the practice of compiling the poet's vocabulary.

Key words: the acmeism, comparative, S.M. Gorodetsky, materiality, a copula, logicity.

I. Для современной науки особую значимость имеют междисциплинарные исследования на стыке литературоведения и лингвистики, требующие изучения лексики, семантики и стилистики художественного языка в единстве с поэтикой текста, что делает наше исследование художественной речи поэтов Серебряного века актуальным.

Поэзия акмеизма, представителями которого были С.М. Городецкий, Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, М.А. Кузмин, М.А. Зенкевич, со времени своего возникновения (см. сборник статей критиков-современников: [Акмеизм..., 2014]) была интересна как литературоведам (В.М. Жирмунский, Б.М. Эйхенбаум, М.Л. Гаспаров, Л.Г. Кихней, О.А. Клинга, Е.В. Меркель, О.А. Лекманов, Р.Д. Тиленчик, О.В. Червинская и мн. др.), так и лингвистам (В.В. Виноградов, С.С. Аверинцев и др.).

Как правило, исследования, посвященные конкретным поэтам, выполнены в литературоведческом аспекте.

Однако изучению поэзии одного из ведущих деятелей литературы Серебряного века Сергея Митрофановича Городецкого (1884–1967), оказавшего непосредственное влияние на формирование акмеизма, даже в литературоведении посвящено ограниченное количество работ, связанных с характеристикой: мифа в творчестве поэта [Островская, 1988]; начального этапа творческой деятельности Городецкого [Павлова, 1994]; определенных «акмеистических доминант» в творчестве поэтов-акмеистов [Чабан, 2010]; прототипической национальной картины мира [Моисеева, 2012]; эволюции творческих принципов Городецкого от символизма к акмеизму [Щербакова, 2013].

Работ же лингвистического характера до сих пор практически нет.

II. Главные, доминантные идеи акмеистов находим в знаменитых программных манифестах акмеистов, написанных в начале прошлого века.

Две статьи опубликованы в журнале «Аполлон» за 1913 год в № 1: «Наследие символизма и акмеизм» Н.С. Гумилёва [Гумилев, 1913], «Некоторые течения в современной русской поэзии» С.М. Городецкого [Городецкий, 1997]. Третья статья «Утро акмеизма» О.Э. Мандельштама [Мандельштам, 1993] была напечатана в 1919 году.

Перечисленные работы включали ряд заявлений, среди которых были требование реальности конкретных предметов, вещей, и требование логичности.

С.М. Городецкий, постулируя в своей программной декларации новые акмеистические установки, провозглашает «бесповоротное приятие» акмеизмом мира «во всей совокупности красот и безобразий», мира «хорошего самого по себе», вне своих мистических «соответствий» [Городецкий, 1997, с. 205].

Поэтому для акмеистов делается ключевым художественное освоение многообразного мира, яркого и красочного, определенного и отчетливого, зримо конкретного: осязаемого, видимого, слышимого.

Изображение этого реального земного мира, предметного, вещного, потребовало замену «поэзии намеков и настроений» на «искусство точно вымеренных и взвешенных слов», когда особенно ценится отточенность деталей, точно вымеренная композиция, предметная четкость стиха, «живописная, графическая четкость образов», «графичность в сочетании слов» [Жирмунский, 1916, с. 31], а также логическая ясность.

Возникшее требование логичности обусловило вовлечение в поэтический текст определенных грамматических построений. Как мы указывали ранее, «логико-лингвистическими построениями, свойственными русскому синтаксису, становятся у акмеистов разные сравнительные конструкции, особенно включающие грамматическую форму, способную самостоятельно выражать компаративную семантику

– степень сравнения имен прилагательных, наречий, слов категории состояния» [Твердохлеб, 2016а].

Опираясь на форму логического сравнения, в структуре художественного сравнения обычно выделяют три компонента [Ефимов, 1961, с. 224], выражающихся эксплицитно или имплицитно: субъект сравнения (то, что сравнивается), объект сравнения (то, с чем сравнивается) и основание (признак) сравнения (общее у сравниваемых предметов). Компаративы, предназначенные в языке для выражения градационного сравнения (по соотношению измеряемого, то есть вне действия, статически, становятся необходимыми для акмеистического обозначения предметов, «вещей» в состоянии статики.

Цель данной статьи – описание особенностей предикативного употребления компаратива в поэтических текстах С.М. Городецкого в связи с основными идейными установками акмеистов: требованием внимания к вещным деталям и требованием логичности.

Предметом исследования являются компаративные конструкции с материально выраженной незначительной связкой *быть* в поэтическом тексте С.М. Городецкого, функционирование которых способствует выполнению задач, заявленных акмеистами в их программных статьях.

Материалом исследования послужило более 2,5 тысяч конструкций с компаративами, обнаруженных нами путем сплошной выборки из поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка (НКРЯ) [Национальный...] и с разной степенью частотности используемых поэтами-акмеистами (анализ количественных данных приводится в нашей работе: [Твердохлеб, 2016б]).

При этом в подборке «компаративы» по подкорпусу «С.М. Городецкий» НКРЯ показал:

- 116 документов из найденных 333 общим объемом 4 103 предложения;

- 251 вхождение – 0,8% от 31 233 слов.

III. Под компаративами обычно понимают имена прилагательные, наречия и слова категории состояния (безличные предикативы, предикативные наречия) в сравнительной степени, являющиеся грамматическими омонимами. Компаративы как логические грамматические средства выражения неравной меры проявления

признака, присущего сопоставляемым предметам, в предложении номинируют основание сравнения. В предложении они выполняют разные синтаксические функции: сказуемого (именной части составного именного сказуемого), определения и обстоятельства.

Проведенный нами анализ полученных в результате этой выборки конструкций выявил, что в предикативном употреблении компаративы наиболее часто функционируют с нулевой связкой (около 70 случаев), гораздо реже с материально выраженной незначительной связкой *быть* (около 20).

Данная статья посвящена детальному описанию **модели «компаратив + нулевая связка»**.

С.М. Городецкий декларирует принятие земного мира в его многообразии, звучности, красочности: «Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру алилууй» [Городецкий, 1997, с. 205].

Призывая к «борьбе за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю», С.М. Городецкий заявляет: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» [Там же].

Эти художественно-философские принципы акмеизма потребовали не только возвращения литературы к жизни, к вещам, к природе, к человеку как части этой природы, но и простого поэтического языка, где слова прямо называли бы предметы. Именно с программным заявлением акмеизма оглянуться «ясным, зорким оком», «принять все, что увидел» и «пропеть жизни и миру алилууй» «здесь», «в русской современности» [Там же] и связано, на наш взгляд, широкое функционирование в поэзии С.М. Городецкого анализируемой модели с нулевой связкой, передающей значение настоящего времени.

Нулевую связку с компаративами поэт использует:

а) чаще в двусоставных предложениях, напр.: *В белой рубахе / Из чащи зеленой / Ярила идет, / Опoенный / Красною и силою, / Волосом*

русый, / Щеки але / Моркового сока. [С.М. Городецкий. Встреча Ярилы с Перуном (1907)]¹;

б) гораздо реже в односоставных (безличных), ср.: *Невольный голос ваш печален и суров, / Нет повести страшнее ваших повестей* [С.М. Городецкий. Людские лица [Сердце, 4] (1907)].

IV. Рассмотрим подробнее особенности сравнительных конструкций с компаративом в двусоставных предложениях.

В двусоставных предложениях модель «компаратив + нулевая связка» находим в сравнениях, имеющих:

— трехкомпонентную структуру, с тремя семантически обязательными компонентами сравнения (около 20 случаев), ср.: *Просторен мир и многозвучен, / И многоцветней радуг он, / И вот Адаму он поручен, / Изобретателю имен.* [С.М. Городецкий. Адам], где в составе сравнения находим субъект сравнения (*мир*) + основание сравнения (*многоцветней*) + объект сравнения (*радуг*);

— двухкомпонентную структуру (около 30 случаев), напр.: *А ветер в дебрях облачных сучает: / Ему стремленье тишины милей.* [С.М. Городецкий. Лето (1910)], где в состав сравнения включены только два элемента: субъект сравнения (*стремленье*) + основание сравнения (*милей*). Объект на поверхностном уровне не выражен, так как в предложении описывается абстрактная норма (обычное положение дел) признака. Абсолютивность таких конструкций особенно демонстрирует предложение с лексемой *каждый*, являющейся «универсальной» «в утверждениях, касающихся всех объектов некоторого класса» [Падучева, 2002, с. 134] и употребляемой со значением ‘один из ряда подобных, который взят подряд, без исключений, без пропусков, причем предметы, к которым оно применяется, вместе составляют единую совокупность’ [Синько, 2008, 21], ср.: *С каждым часом нестерпимей / Леса пламенного жар...* [С.М. Городецкий. Горящий лес [Осенний вихрь, 5] (1907)].

При этом Городецкий может употреблять обе указанные конструкции:

¹ Здесь и далее все примеры даются по НКРЯ [Национальный...].

а) в одном и том же стихе, ср.: *Ленивей летняя вода, / И деревя сонливей. / А в сердце алая руда / И жарче и гневливей.* [С.М. Городецкий. «Ленивей летняя вода...» [Полуденные песни, 3] (1912)], где находим двухкомпонентные сравнения *руда жарче; руда гневливей* и трехкомпонентные *вода ленивей дерева; вода сонливей дерева;*

б) с одним и тем же компаративом (*зеленей*), ср.: *Леса вековые сосновые, / Всё зеленей, всё гуще хвои* [С.М. Городецкий. «Я онемел и не дерзаю...» [Смерть, 1] (1906.05.14)]; *Луга зеленее зеленого / И неба, лазурью вспоенного, / Края, засмеяться готовые, / Нежно-лиловые.* [С.М. Городецкий. На массовку [Сердце, 7] (1906)], где представлены двухкомпонентное сравнения *хвои зеленей* и трехкомпонентное *луга зеленее зеленого*.

V. В сравнениях трёхкомпонентной структуры в роли субъекта и объекта сравнения представлены единицы разных уровней.

1. Субъекты сравнения, находящиеся в зоне творческого внимания поэта и оценивающиеся им, разнообразны по тематике. Они представлены:

а) именами существительными в форме именительного падежа (чаще), номинирующими:

- лирического героя, ср.: *Но Краса краснее мака: / «Разогнись да отойди!»* [С.М. Городецкий. Свагы (1909)]; *Русь! <...> У тебя в глуши родимой / Люд упорней, чем кремень, / Гнет терпел невыносимый / В темной жизни деревень.* [С.М. Городецкий. Русь (1907)];

- части тела лирического героя: *Щеки алее / Морковного сока.* [С.М. Городецкий. Встреча Ярилы с Перуном (1907)]; *Как первый – черноокий, / А щеки-то – заря. / А кудри-лежебоки / Светлее янтая.* [С.М. Городецкий. Яга (1907)].

- натурфакты: *Ленивей летняя вода, / И деревя сонливей.* [Полуденные песни, 3] (1912)];

- артефакты: *Уютней догово всех лож, / И лучше всех навесов, / Что на темницы не похож, / Родной навес Велесов.* [С.М. Городецкий. «Ленивей летняя вода...» [Полуденные песни, 3] (1912)]

- абстрактные понятия: *Прочь, солдат, с моей постели! / Память горше бедноты!* [С.М. Городецкий. Гость [Сердце, 6] (1907)]; *Горе горькое радости тленнее* [С.М. Городецкий. «Солнце любимое,

солнце осеннее!..» [Солнце, 3] (1906.10.12)]; *Там тень промелькнет, как из давнего сна, / Слышнее для уха, чем глазу видна.* [С.М. Городецкий. Осеннее утро (1909)];

б) местоимениями в форме именительного падежа (в единичных примерах), указывающими на:

- я-поэта, я-лирического героя, ср. строки с личным местоимением 1-го лица единственного числа я: *Уж лучше мы, Смеретушка, / Да будем как друзья! / На что уж ты смышленная, / А всё смышленной я.* [С.М. Городецкий. Смеретушка [Голоса смерти, 8] (1907)]; или лирического героя, ср. примеры с личным местоимением 2-го лица единственного числа ты: *Здравствуй, воля! <...> / Но миру ты нужней, чем мне...* [С.М. Городецкий. Воля [Воля, 1] (1907)] и множественного числа вы: *Городские дети, чахлые цветы! / Всё же в вас таится семя красоты. / В грохоте железа, в грохоте камней / Вы – одна надежда, вы всего ясней!* [С.М. Городецкий. Городские дети [Сердце, 3] (1907)]. Использование Городецким указанных личных местоимений для распределения коммуникативных ролей «говорящего и слушающего, обладающих одинаковым знанием о мире или способным к овладению таковым», позволяет миру поэта «заговорить» [Северская, 2015, с. 64], а следовательно, стать более зримым, вещным;

- лирического героя, ср. строки с личным местоимением 3-го лица единственного числа он: *«Мама, мама, я всё же венчаюсь, / По судьбе за него выхожу». / И глумилась, и горько смеялась: / «Он ведь старше тебя, он урод!»* [С.М. Городецкий. Червонец [Работа, 5] (1905)]; *Он страшен мудростью змеиной / И накипью бесстрастных глаз; / За тонкотканной паутиной / Он холоднее, чем алмаз.* [С.М. Городецкий. Поэту [Друзьям, 3] (1914)]; и с вопросительно-относительным местоимением кто: *Но тот, кто всех проворнее / И крыльями сильнее, / Покинет доли горние / Для дальних зеленей.* [С.М. Городецкий. Голуби [Тюремные, 8] (1907.08.24)]; *В ком душа тоски вечерней, / Сердце женских всех скорбей, / Кто ребенка суверней / И пугливей голубей.* [С.М. Городецкий. Лик Смугляны [Осенняя вихрь, 8] (1907)].

- мир природы: *Просторен мир и многозвучен, / И многоцветней радуг он, / И вот Адаму он поручен, / Изобретателю имен.* [С.М. Городецкий. Адам].

Субъекты сравнения в линейной структуре стиха расположены по отношению к компаративу:

► контактно: *краса краснее, люд упорней, щеки алее, уютней логово, память горше, смышленной я, ты нужней, он холоднее;*

► дистантно: *кудри-<лежебоки> светлее; многоцветней <радуг он>; ленивей <летняя> вода, <и дерева> сонливей; логово <всех лож. и> лучше; горе <горькое радости> тленнее; тень <промелькнет, как из давнего сна>, слышнее; вы <всего> ясней; он <ведь> старше; кто <всех> проворнее <и крыльями> сильнее; кто <ребенка> суеверней <и> пугливей;*

► в препозиции (обычно – прямой порядок слов, подчеркивающий логичность изображения): *краса краснее, люд упорней, щеки алее, кудри светлее, память горше, горе тленнее, тень слышнее, ты нужней, вы ясней, он старше, он холоднее, кто проворнее, кто суеверней,*

► в постпозиции: *ленивей вода, уютней логово, смышленной я, многоцветней он.*

2. Объект сравнения является наиболее индивидуальным, творческим компонентом сравнительной конструкции. В роли объекта сравнения, формирующего изобразительный образ у Городецкого, представлены:

а) имя существительное в форме родительного падежа (самый частотный случай), номинирующее:

○ людей: *Кто ребенка суеверней* [С.М. Городецкий. Лик Смугляны [Осенний вихрь, 8] (1907)];

○ животных: *Кто <...> пугливей голубей.* [С.М. Городецкий. Лик Смугляны [Осенний вихрь, 8] (1907)];

○ мир природы, растения, натурфакты: *Но Краса краснее мака* [С.М. Городецкий. Сваты (1909)]; *Щеки алее / Морковного сока.* [С.М. Городецкий. Встреча Ярилы с Перуном (1907)]; *А кудри-лежебоки / Светлее янтаря.* [С.М. Городецкий. Яга (1907)];

○ артефакты, здания: *Уютней логово всех лож, / И лучше всех навесов* [С.М. Городецкий. «Ленивей летняя вода...» [Полуденные песни, 3] (1912)];

○ абстрактные понятия: *Память горше бедноты!* [С.М. Городецкий. Гость [Сердце, 6] (1907)];

б) имя прилагательное (причастие) в форме родительного падежа (единично), номинирующее:

○ абстрактное понятие, признак: *Луга зеленее зеленого / И неба, лазурью впоенного, / Края, засмеяться готовые, / Нежно-лиловые.* [С.М. Городецкий. На массу [Сердце, 7] (1906)]. Здесь особенно яркими, индивидуальными являются сравнения с антонимичными лексемами (*горе / радость*) в позиции субъекта сравнения и объекта сравнения, ср., в частности, стих с нагнетанием однокоренных слов (*горе, горькое, горюй, горюющим*): *Горе горькое радости тленнее, / Не горюй же над миром горюющим!* [С.М. Городецкий. «Солнце любимое, солнце осеннее!..» [Солнце, 3] (1906.10.12)];

в) лексемы *все*, *всех*, при помощи которых обычно образуется сложная превосходная степень, выражающая «значение большой степени проявления признака» [Русская грамматика, 1980, § 1307], напр.: *Городские дети, <...> / вы всего ясней!* [С.М. Городецкий. Городские дети [Сердце, 3] (1907)]; *Но тот, кто всех проворнее / И крыльями сильней, / Покинет доли горние* [С.М. Городецкий. Голуби [Тюремные, 8] (1907.08.24)];

г) сравнительный оборот с союзом *чем*, номинирующий:

○ натурфакты: *Он холоднее, чем алмаз.* [С.М. Городецкий. Поэту [Друзьям, 3] (1914)]; *Люд упорней, чем кремень* [С.М. Городецкий. Русь (1907)];

д) придаточное сравнительное с союзом *чем*, номинирующее:

○ бытовое событие: *Там тень промелькнет, как из давнего сна, / Слышнее для уха, чем глазу видна.* [С.М. Городецкий. Осеннее утро (1909)].

Объекты сравнения расположены по отношению к компаративу:

▶ контактно: *ребенка суеверней, пугливей голубей; светлее янтаря; горше бедноты; радости тленнее; зеленее зеленого;*

▶ дистантно: *алее <морковного> сока; уютней <логово всех> лож; лучше <всех> навесов; холоднее, <чем> алмаз; упорней, <чем> кремень; слышнее <для уха, чем> глазу видна;*

▶ в препозиции: *ребенка суеверней, радости тленнее;*

► в постпозиции (чаще – прямой порядок слов): *пугливей голубей*; *светлее янтаря*; *горше бедноты*; *зеленее зеленого*; *алее сока*; *уютней лож*; *лучше навесов*; *холоднее*, чем алмаз; *упорней*, чем кремень; *слышнее для уха*, чем глазу видна.

VI. В сравнениях двухкомпонентной структуры в роли субъекта сравнения представлены:

а) имена существительные в форме именительного падежа (гораздо чаще), номинирующие:

● части тела лирического героя: *Краснее их лица / И спутанней волос* [С.М. Городецкий. Славят Ярилу (1905.07.16)]

● растения: *Всё зеленей, всё гуще хвои* [Смерть, 1] (1906.05.14);

● мир природы, натурфакты: *Голодный ветер злей и злей / С земли кричит под небеса*. [С.М. Городецкий. Снег (1908)]; *Всё круче горы впереди, / Я бурей мчусь и скалы рушу*. [С.М. Городецкий. «Мне тяжело, как в первый день...» [Голоса смерти, 1] (1907)]; *Всё круче горная стезя, / Под лавою всё тише пламя, / И никакими-то словами / Расколдовать судьбы нельзя!* [С.М. Городецкий. «Опять в печальной тишине...» [Голоса смерти, 4] (1907)]; *А в сердце алая руда / И жарче и гневливей*. [С.М. Городецкий. «Ленивей летняя вода...» [Полуденные песни, 3] (1912)];

● артефакты, здания: *И ниже сонные покои, / И вот он, синий небосвод*. [С.М. Городецкий. «Я онемел и не дерзаю...» [Смерть, 1] (1906.05.14)];

● действия, состояния, признаки: *Знаешь ты слова людские / И людей, / Но мученья заклые / Всё лютей*. [С.М. Городецкий. «Ветер носит, завивая...» [Наяда, 3] (1909-1912)]; *Умерло трое к девятому дню, / Всё-то Касьянову косит родню. / Дальше да гуще, да больше покос. / Месяц неведомо сколько унес*. [С.М. Городецкий. Касьян (1907)]; *А ветер в дебрях облачных скушает: / Ему стремленье тишины милей*. [С.М. Городецкий. Лето (1910)]; *Только пламенной желанья, / Только ярче ликования, – / Расколдуем мирозданье!* [С.М. Городецкий. [Из цикла «Хаос»] (1906)]; *С каждым часом нестерпимей / Леса пламенного жар...* [С.М. Городецкий. Горящий лес [Осенний вихрь, 5] (1907)]; *Но звонче их голос...* [С.М. Городецкий. Славят Ярилу (1905.07.16)]; *Но не яснеют воды темные, / Страшнее глубь их неизвестная*. [С.М.

Городецкий. «Два озера в лесу задумались...» [Скорбящая весна, 5] (1911)];

б) местоимение (вопросительное *что*) в форме именительного падежа (несколько единиц, но в одном стихотворении), указывающее на:

• абстрактные понятия: *Русь! Что больше и что ярче, / Что сильней и что смелей!* [С.М. Городецкий. Русь (1907)].

Как видим, наиболее часто С.М. Городецкий использует абсолютивный компаратив при субъекте сравнения, репрезентирующем абстрактные понятия (*мученья, покос, стремленье, желанья, ликованья, жар, голос глубь*), что продиктовано прагматикой: абстрактным действиям, отношениям, признакам достаточно трудно дать точную количественную или качественную оценку.

В стихотворном тексте С.М. Городецкого субъекты сравнения по отношению к компаративу расположены:

► контактно: *спутанней волос, круче горы, тише пламя, пламенней желанья, ярче ликованья, страшнее глубь, что больше, что ярче, что сильней, что смелей;*

► дистантно: *краснее <их> лица; круче <горная> стезя; ниже <сонные> покои; нестерпимей <леса пламенного> жар, звонче <их> голос, мученья <заклятые все> лютей, стремленье <тишины> милей;*

► контактно и дистантно в случае с нагнетанием компаративов в позиции однородных сказуемых: *зеленей, <все> гуще хвои; ветер злей <и> злей, руда жарче <и> гневливей; дальше <да> гуще, <да> больше покос;*

► в препозиции: *ветер злей и злей, руда жарче и гневливей, мученья лютей, стремленье милей, что больше, что ярче, что сильней, что смелей;*

► в постпозиции (чаще – обратный порядок слов): *краснее лица, спутанней волос, зеленой хвои, гуще хвои, круче горы, круче стезя, тише пламя, ниже покои, дальше покос, гуще покос, больше покос, пламенней желанья, ярче ликованья, нестерпимей жар, звонче голос, страшнее глубь.*

Наиболее частотный обратный порядок слов, позволяющий акцентировать внимание на основаниях сравнения, а также регулярное нагнетание оснований сравнений для одного субъекта сравнения обусловлены программным призывом к изображению с разных сторон

«многокрасочного» «этого мира», «звучащего, красочного, имеющего формы, вес и время», «нашу планету Землю [Городецкий, 1997, с. 205].

Данные нашей картотеки свидетельствуют, что поэт отдает предпочтение двухкомпонентным сравнительным конструкциям, хотя и более кратким в линейном плане, но достаточно информативным. Возможность «выразить не только то, о чём мы не хотим говорить прямо, но и то – более важное, что вообще не может быть полно и точно выражено эксплицитно» [Фэ, 1986, с. 399], обуславливает активное употребление конструкций с имплицитной формой, предполагающей самостоятельное достраивание ее слушателем (читателем), а потому и более сложное осмысление (и это делает текст более выразительным!).

Таким образом, проведенный анализ выявил наличие определенной связи между синтаксисом поэтических текстов С.М. Городецкого и акмеистическими эстетическими манифестами, провозгласившими требование логичности и требование вещности, предметности в изображении мира.

С целью создания четкой, логической синтаксической структуры при изображении увиденного «ясным, зорким оком», «здесь», «в русской современности», С.М. Городецкий широко использует сравнения с компаративами в функции сказуемого (именной части составного именного сказуемого) с нулевой связкой, передающей значение настоящего времени.

Предложенные здесь способы описания могут быть применены в дальнейшем при анализе поэтических текстов других поэтов-акмеистов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Акмеизм в критике. 1913–1917 / О. А. Лекманов и А. А. Чабан (сост.); вступ. ст., примеч. О. А. Лекманова. – Санкт-Петербург: Изд-во Тимофея Маркова, 2014. – 544 с.

Городецкий, С. Некоторые течения в современной русской поэзии / С. М. Городецкий // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. статья, сост. и примеч. Т. А. Бек. – Москва: Московский рабочий, 1997. – С. 202-207.

Гумилёв, Н. Наследие символизма и акмеизм [Электронный ресурс] / Н. Гумилёв // Аполлон. – 1913. – № 1. – С. 42-45. – URL: <http://www.gumilev.ru/clauses/2/> (05.06.2016).

Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – Москва: Изд-во МГУ, 1961. – 508 с.

Жирмунский, В. М. Преодолевшие символизм [Электронный ресурс] / В. М. Жирмунский // Русская мысль. – Москва. – 1916. – № 12. – С. 25-56. – URL: http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=39 (05.06.2016).

Мандельштам, О. Э. Утро акмеизма [Электронный ресурс] / О. Э. Мандельштам // Собрание сочинений: В 4 т. – Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. 1. – URL: http://rvb.ru/mandelstam /01text/vol_1/03prose/1_250.htm (05.06.2016).

Моисеева, А. А. Реконструкции славянских мифов в поэтических циклах К. Бальмонта, С. Городецкого, А. Кондратьева / А. А. Моисеева // Филологические заметки. – 2012. – Т. 1. – № 10. – С. 177-181.

Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – URL: <http://search.ruscorpora.ru/> (25.11.2015).

Островская, И. А. Поэтическое творчество С. Городецкого (проблематика и эволюция): автореферат дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / И. А. Островская. – Москва: Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской, 1988. – 17 с.

Павлова, Л. В. Парадигмы 1907 года: «Ярь» С. Городецкого и «Эрос» Вяч. Иванова: дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 / Л. В. Павлова. – Смоленск, 1994. – 272 с.

Падучева, Е. В. Высказывание и его соотносительность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений) / Е. В. Падучева. – Москва: Эдиториал УРСС, 2002. – 232 с.

Русская грамматика [Электронный ресурс] / под ред. Н. Ю. Шведовой. – Москва: Наука, 1980. – Т. 1-2. – URL: <http://rusgram.narod.ru> (11.07.2016).

Северская, О. И. Присутствие мира в поэтике О. Мандельштама и акмеистов / О. И. Северская // Новый филологический вестник. – 2015. – № 1 (32). – С. 56-67.

Синько, Л. А. Функционирование местоимений: коммуникативно-дискурсивный подход / Л. А. Синько // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2008. – № 2. – Москва: Изд-во МГОУ. – С. 21-27.

Твердохлеб, О. Г. Объекты сравнения, выраженные формой родительного падежа имени в акмеистическом языке М. А. Зенкевича [Электронный ресурс] / О. Г. Твердохлеб // NovaInfo.Ru. – 2016а. – № 47-3. – С. 199-205. – URL: <http://novainfo.ru/article/6704>. (26.06.2016).



Твердохлеб, О. Г. Простые формы сравнительной степени прилагательных, наречий и слов категории состояния в поэзии акмеистов (статистические данные) [Электронный ресурс] / О. Г. Твердохлеб // Научная интеграция. Сборник научных трудов. – Москва: Издательство «Перо», 2016b. – С. 1170-1172. – URL: [http://olimpiks.ru/d/797165/d/nauchnayaintegratsiya\(2\).pdf](http://olimpiks.ru/d/797165/d/nauchnayaintegratsiya(2).pdf) (05.06.2016).

Фэ, Хоанг. Семантика высказывания / Хоанг Фэ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. – Москва: Прогресс, 1985. – С. 399-405.

Чабан, А. А. О «Поэтическом манифесте» акмеистов работы С. Городецкого / А. А. Чабан // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2010. – № 3. – С. 212-217.

Щербакова, Т. В. Поэзия С. М. Городецкого (1906–1918): автореферат дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 / Т. В. Щербакова. – Москва, 2013. – 30 с.

Н.Ю. Абузова¹

Алтайский государственный педагогический университет

**МИФОПОЭТИКА ПОВЕСТИ
А.П. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН»**

Статья посвящена особенностям модели мира в повести А. Платонова с позиции космологической идеи всеединства мира. В статье рассматриваются основные мотивы, образы-символы, сюжетные ситуации повести «Котлован».

Ключевые слова: модель мира, мотив, архетип, мифологема.

N.Yu. Abuzova

Altai State Pedagogical University

**MIFOPOETICS OF A.P. PLATONOV'S STORY
"DITCH"**

The article is devoted to the features of the model of the world in A. Platonov's story from the position of cosmological idea of the unity of the world. In the article the main motives, images-symbols, plot situations of the story "Ditch" are considered.

Keywords: world model, motive, archetype, mytheme.

Интерес к творчеству А. Платонова в литературной науке настоящего масштабно проявился в конце XX – нач. XIX в. Писатель начала XX века, заставший эпоху социальных преобразований конца 20-х – нач. 30-х гг., по словам Э. Бальбурова, «этим веком (XX в. – Н.А.) до конца ... не понят» [Бальбуров, электронный ресурс, <http://philology.ru/literature2/balburov-99.htm>], что дает возможность интерпретации платоновских произведений с разных точек зрения.

¹ Наталья Юрьевна Абузова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы филологического факультета Алтайского государственного педагогического университета.



Точная датировка повести «Котлован», данная автором (декабрь 1929 – апрель 1930 гг.), указывает на то, что события в повести хронологически совпадают с событиями того времени: эпоха социальных преобразований конца 20-х – нач. 30-х гг. создает темпоральную ось и задает признаки «географичности».

В структурно организованной архетипическим мотивом блуждания/скитальчества/странничества повести предстаёт мифопоэтическая модель мира, ориентированная на тождество природы (мира) и человека, предполагающая художественное постижение окружающего героев мира в его основных пространственно-временных параметрах. Архитектоника повести определяется основной оппозицией: город / деревня, где «город» – свет, созидание, будущее; «деревня» – темнота, полумрак.

Изначально в повести задаются основные теллурические символы мира: дерево, гора («глиняный бугор»; глина как неплодородная почва), камень как явление инобытия, что обеспечивает полисемантизм понятия. Дерево, гора, камень символически взаимосвязаны и, наряду с рекой, впадающей в гипотетическое море, придают полноту модели мира.

Так, изначально лишенный дома, герой-скиталец (Вощев) отправляется в неизвестном направлении с целью найти истину человеческого существования (он «не знал, куда его влечет», [Платонов, 1988, с. 79]¹). Традиционный в литературе мотив блуждания даёт возможность панорамного описания мира, открывающегося пейзажем в духе Достоевского: «... воздух был почти пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге <...>. Дальше город прекращался – там была лишь пивная <...>, а за пивной возвышался глиняный бугор, и старое дерево росло на нём одно среди светлой погоды» (с. 79). Вечером Вощев видит в открытое окно пивной, как «дерево ... качалось от непогоды, и с тайным

¹ Далее цитируется по этому изданию. Номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

стыдом заворачивались его листья» (с. 80). Один из древнейших архетипов служит индикатором «здоровья бытия»: мир, где существует Вощев, за внешне правильным течением жизни в этот момент скрывает абсурдный смысл, основывающийся на распаде гармонии. Неполный календарный цикл (лето – осень – зима), видимое убывание света¹ также свидетельствует о дисгармонии мира.

Абсурдность мира проявляется в порубке мирового дерева на плоты для раскулаченных крестьян, для гробов, сделанных впрок, в сжигании «плетневого материала» в костре. Истребляемому мировому дереву в повести противостоит шинное железо и бороны зубы, которые кует Миша Медведев в колхозной кузнице. «Золотой век» уступает место «железному»: искоренение мирового дерева знаменует начало нового времени. И создается миф о «новом человеке» – человеке-функции. Новый герой, отличный от других, Миша Медведев предстает в облике зверя, «дьявола», «идола шерстяного» (с. 173), что закрепляет в повести основные свойства «нового человека» («пересозданного»): «обезличенность, стихийность» [Грязнова, электронный ресурс, <http://www.dissercat.com/content/kategorii-sirotstva-i-rodstva-v-khudozhestvennom-mire-andreya-platonova>].

Пустота, жара, неподвижность, попавшаяся по дороге усадьба с «бессемейными детьми», дом шоссежного надзирателя, который «привык к пустоте», сопутствующие скитанию Вощева, усиливают одиночество героя, его бесприютность и тем самым выявляют характер отношений между человеком и пространством мира: герой – «скиталец в пустыне».

Пустота – основа образа-символа пустыни, который утверждается в повести в качестве важного параметра мира. Древний образ пустыни – прибежища inferнальных, хаотических, деструктивных сил – переосмысливается в безмерность «вавилонского» проекта, захватившего и людей, и природу: мир видится им «порожним местом» (т.е. пустыней) (с. 137); «земля для них была пуста и тревожна» (с. 150-151); «сердце билось легко и грустно, как порожнее» (с. 151); «люди ... встали на ноги, свободные и пустые сердцем» (с. 157); «... неясная луна

¹ О дантовских аллюзиях см. подробнее: [Харитонов, 1995, с. 70-90].

выявилась на дальнем небе, опорожненном от вихрей и туч, на небе, которое было так пустынно...» (с. 166).

Будучи изначально амбивалентным образом, пустыня – это пустота, в которой страдают герои, и их мир. В этом пространстве, трудном для жизни, они терпят лишения, подвергаются испытаниям. Герои А. Платонова существуют в некоем пространстве лимба: с точки зрения символики, пустыня «связывает мир и рай, являясь между ними посредником» [Никитина, 1993, с.118]. В повести А. Платонова этот смысл замещен иным, десаكرализованным: пустыня – отсутствие осмысленности во внешнем мире. Абсурдность пустыни организует пространство строго горизонтально, наполняя его отрицательными коннотациями и, благодаря собственной динамике, постепенно включает в него новые топосы: город – пустырь – кладбище – кафельный завод – деревня. Образ пустыни создает пожирающее пространство-«перевертыш», в котором «общепролетарский дом» обращается могилой, а в зимнем пейзаже господствует инфернальное начало: «Полночь, наверно, была уже близка; луна высоко находилась над плетнями и над смирной старческой деревней, и мёртвые лопухи блестели, покрытые мелким смёрзшимся снегом. Одна заблудившаяся муха попробовала было сесть на ледяной лопух, но сразу оторвалась и полетела, зажужжав в высоте лунного света, как жаворонок под солнцем» (с. 167).

Архитектоника пустынного пространства в повести организована архетипами и символическими образами. Так, для сна Воцев выбирает овраг на пустыре с его отрицательной семантикой и коннотацией могилы («... лёг там животом вниз, чтобы уснуть и расстаться с собою», с. 80), отмеченный как «носитель признака зыбкости, пограничности, междумирия» [Фарино, 2004, с. 292]. Территория оврага символична: её междумирие оборачивается территорией мёртвых. На следующую ночь герой вновь «обнаружил тёплую яму для ночлега», где и засыпает. На пустыре «какой-то человек <...> с косой в руках начал сечь травяные рощи, росшие здесь испокон века. К полночи косарь дошел до Воцева <...>» и, изгнав его из ямы, отправил в дощатый сарай – «коллективный» гроб – где «все спящие были худы, как умершие <...>. <...> спящий лежал замертво, глубоко и печально скрылись его глаза, и охладевшие ноги беспомощно

вытянулись в старых рабочих штанах» (с. 86). Ситуация поиска ночлега дублируется, и в ней отчетливо проявляется апокалиптический мотив, связанный с пересотворением мира, вариацией космогонического сюжета: человек (Чиклин) косит траву, подготавливая площадь под котлован, и в то же время ситуация обыгрывается: Воцев – «умерший», Чиклин – «смерть с косой». «Ночной косарь» – символическая фигура колебателя и переустройщика вечных основ жизни. Полночь, пустырь, овраг, яма – ценностные ориентиры, придающие миру вид дисгармоничного, неорганизованного, требующего переустройства.

Такое пространство мыслится как конфликтное: рытье котлована окончено, но рабочие наталкиваются на овраг, который включают в площадь котлована. Затем его размеры планируют увеличить в шесть раз. Факт расширения и углубления котлована в произведении обнаруживает изменения в повествовательном дискурсе: в бытовой план вторгается экзистенциальное понятие «вечность».

Пустыне/пустырю традиционно противостоит сад с его райской символикой. В начале XX века сад – образ будущего – связан с идеей социального переустройства мира, что аллегорически выразилось в превращении пустыни в сад¹. Идея сада – в покорении пустыни.

В повести упоминается о двух садах: «фруктовый сад» инженера Прушевского и «культурный сад» функционера Пашкина. Первый – сад Прушевского – и должен покорить «пустыню»; второй – продемонстрировать облик будущего.

«Райский» сад Пашкина изначально футуристичен, что создается одной деталью: светящимися ночью цветами. Деталь моделирует пограничность реальности и запредельного.

Часть сада Пашкина – «основательный дом из кирпича», это утилитарная страна полноты быта, главная часть которой – «кухня, которая шумела, как котельная, производя ужин» (с. 103). Недаром герой сидит за столом над «жидкостями и баночками» – *наполненными*

¹ Ср.: В. Маяковский, «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка» (1929): «... здесь будет город-сад!», «Я знаю – саду цвествь...» [Маяковский, электронный ресурс, <http://poesias.ru/rus-stihi/stihi-mayakovskiy/stihi-mayakovskiy10176.shtml>].



сосудами; он «научно хранит свое тело» (с. 104) для вечного счастья. В пространство сада проникает инвалид Жачев, чья увечность носит социальный характер и символически воспроизводит ущербность и неправильное функционирование общества [Фарино, 2004, с. 241]. Образ Жачева символизирует деструктивное начало в повести¹ и нивелирует значимость райского локуса. Увечье тела (у Жачева нет ног), подкрепляемое действиями героя, – вторжение дисгармонии в изначально гармонизированный локус сада: «... инвалид вырвал из земли ряд роз, бывших под рукой, и, не пользуясь, бросил их прочь» (с. 104). Розы в саду символизируют, с одной стороны, небесное совершенство пространства сада, таинство жизни; с другой – земные страсти его обитателя – Пашкина.

«Культурный сад» Пашкина («Пушкина»?) аллюзирует к старинным приусадебным «паркам культуры» XIX века. Однако «культурность» Пашкина травмируется А. Платоновым, сводясь к употреблению перед открытым в сад окном «различных жидкостей и баночек для укрепления здоровья и развития активности...» (с. 104).

Пространство сада Прушевского, наполненное движением, звуком, светом, маркируется как сосредоточенная в себе внутренне изменчивая жизнь, что раскрывается через романтизированный образ героя. В его саду «слабый местный ветер начинал иногда шевелить листья», «позади сада кто-то шел и пел свою песню», «вдалеке, на весу и без спасения, светила неясная звезда» (с. 97); ночью инженер «сидел среди света и тишины, окруженный близкими яблонями» (с. 98). Примечательно уточнение: «фруктовый», т.е. «плодоносный», что связано с «плодотворной идеей» Прушевского – автора проекта «общепролетарского дома», туманно мечтающего о всеобщем счастье. В его грёзах о собственном будущем возникает образ «опавших, расцветших и вновь погибших садов» как аллегория текущего времени жизни человека.

¹ Жачев – «инвалид», «урод», вымогатель. Он в очередной раз требует у кузнеца табака путем угроз: «Опять замок ночью сорву!», «... убытков наделаю!», «... крышу с кузни сорву!» (с. 83).

Однако *слабый* ветер, песня, исполняемая *вне сада*, *неясная* звезда, невнятность мечтаний инженера профанируют главную идею сада.

Прушевский – герой-визионер: он прозревает посреди «мутного» и «неопределенного» дня, среди «туманной старости природы», в «день, когда дремлют растения и животные, а люди поминают родителей» (с. 127), призрачное футуристическое видение, пустынный мираж о новом городе: «отдаленные *монументы*», сложенные из камней; «как *остров*, стоял среди остального новостроящегося мира этот белый сюжет *сооружений* и успокоенно светился» (с. 128). В то же время облик чудесного будущего, представший в форме предчувствия, – признак утраты совместимости героя с миром (отсюда настойчивые мысли героя о самоубийстве). «Остров»¹, глухо отделенный от остального космоса, – архетип и модель мира в повести.

Мотив бездомья и поиска пристанища в повести, инициированный героем Вощевым, конденсирует один из важных образов произведения – образ дома, непосредственно связанный с образом камня. Камень – субстанциональный признак мифопоэтической модели в повести, поэтому камень предстает в разных образах: 1) «священные камни»: монументы, сооружения и остров в грёзах Прушевского, символизирующие будущий достаток, богатство, счастье в далёком будущем; «башня», строительство которой наблюдает Вощев, «каменистая конфета», которой активист угощает мальчика; 2) «строительные камни»: дом Пашкина; 3) «погребальные камни» – корреляты египетских пирамид, – символизирующие вечную жизнь: руины кафельного завода, башня, кости, «костлявый нос» Козлова, «вечный камень» могилы для Насти, «гранитная плита» на её могилу.

Как феномен культуры, камень (в повести – дома, монументы, строения) – «символ неизменного бытия» [Соловьев, 1990, с. 169] – порождает культурные ассоциации: это и жертвенные камни, и камни, порождающие людей (миф о Пирре и Девкалионе), и каменные скрижали

¹ Подробнее об архетипе см.: [Куликова, электронный ресурс, <http://rudocs.exdat.com/docs/index-12179.html>].

Моисея, и упоминание о доме, построенном на камне, в Нагорной проповеди Иисуса Христа, и камень Иакова, из которого вырос мир.

Метафора камня – основного материала зодчества – разворачивается, прежде всего, в образе «общепролетарского дома». Она обогащена метафорой деформации («от дерева – к камню»).

Герои повести, за редким исключением, не обременены собственным домом: «... мы все живем на пустом месте» (с. 108). Мифологема дома предстает в образах, формирующих мотив дома-башни [Гюнтер, 2011, с. 24]. Мотив амбивалентен: «единственный общепролетарский дом» – олицетворение всеобщей будущей счастливой жизни и, в то же время, смерти. Общепролетарский дом – фантомный образ; герои только мечтают и говорят о доме всеобщего счастья. Впоследствии строящийся дом становится метафорой «неподвижного» счастья, которого не испытывает никто из героев. Общепролетарский дом представляется «прочным домом», однако его строительство остаётся до конца повести. Писатель создаёт ситуацию о разрушении связей человека с домом-очагом, понимаемым широко: прошлое, культура, общество, слово.

После нескольких дней скитаний герой находит приют в бараке (первое подобие дома), где живут рабочие, строящие общепролетарский дом. Барак представляет собой «дощатый сарай на бывшем огороде» (с. 86). На протяжении всей повести пространство барака отмечено набором статичных характеристик: на стенах висят часы и карта СССР, освещение слабое, печь топят редко, и голос по радио произносит бессмысленные лозунги. Барак в повести – место временного пребывания людей и подчас место их смерти. Символично, что девочка Настя как символ будущего поколения, чья история вводит в повесть мотив Вифлеемского младенца, заканчивает свои дни в бараке. Её глаза сравниваются с умирающими листьями мирового дерева: «... она открыла опавшие свои, высохшие, как листья, глаза» (с. 181). По словам И.П. Максимовой, «барак становится метафорой противоположных условий существования мастеровых. Это точечное пространство наделяется признаками несвободы и бездуховности» [Максимова, 2009, с. 2].

Мотив невестречи «возвращает» Чиклина на кафельный завод, где его когда-то поцеловала молодая девушка: «Ни одна тварь, видно, не жила в этом помещении – ни крыса, ни червь, ничто, – не раздавалось никакого шума» (с. 495). Запустение, руины, отсутствие звука маркирует территорию как неодушевлённое пространство; упоминание крыс и червей подготавливает семантику кладбища. Чиклин находит женщину умирающей в полуразрушенном здании. В помещении нет окон, а рядом с заводом находится кладбище. Уходя, Чиклин «завалил дверь, ведущую к мертвой, битым кирпичом, старыми каменными глыбами и прочим тяжёлым веществом» (с. 499). Герой сделал склеп, и сырое, тёмное и тихое здание кафельного завода стало, таким образом, одним из фрагментов кладбища. Живое поглощается неживым: разрастается котлован-могила, кладбище наступает и поглощает завод, на котором некогда работали люди и где только что умерла последняя работница. Далее, по тексту: наступление «мёртвого» локуса на деревню – выселение кулаков, смерть активиста от руки Чиклина, смерть Насти, уход Жачева, чьё постоянное присутствие – материализованное дисгармоничное начало, вторгнувшееся в жизнь и разрушающее её исподволь.

Чиклин приводит в барак дочь покойной Настю. Ребёнок становится для его жителей опекаемым «элементом будущего», для которого и стоит возводить дом. Но будущее трагично – мотив смерти получает свое развитие в истории Насти: девочка спит в одном из открытых в котловане гробов, а в другом находятся её «мёртвые» игрушки, напоминающие «утильсырье»: «лапти», «оловянная серьга от пастушьего уха, штанина из рядна» – «вещественные остатки потерянных людей, <...> которые скончались ранее победного конца», (с. 169), в беспамятстве болезни она требует кости матери.

Амбивалентность жизни передана словами одного из хозяев гробов: «У нас каждый и живёт оттого, что гроб свой имеет» (с. 129). В скором времени умирают Козлов и Сафронов, и Настины гробы увозят для погребения их тел. Сцена с покойниками в деревне обретает абсурдную окраску: сначала на столе лежат два трупа, затем три, затем четыре.

В целом, котлован, овраг, завод, недействующая церковь – своеобразные делимитаторы пространства: остров связан/отрезан от «материка» водами реки.

Вода в повести играет сравнительно подчиненную роль, но при этом водный образ замыкает мифопоэтическую модель платоновского мира, привнося в нее эсхатологический смысл. Вода представлена рекой («речная долина», с. 165) и упоминанием о море. У А. Платонова река не просто географический объект: «снежная, текущая» с «тёмной, мёртвой водой, льющей среди охладелых угодий в свою отдаленную пропасть» (с. 165). Непрерывная плавность движения («Он *долго* наблюдал, как *систематически* уплывал плот... », с. 165) указывает на текучий характер водной стихии, уничтожающей пространственность, и время обретает атемпоральность и замкнутый характер [Ханзен-Лёве, 2003, с. 677]. Река в эпизоде высылки кулаков приобретает символические черты, ассоциируясь с Коцитом – мифологической ледяной рекой плача в подземном мире.

Ликвидация кулаков заканчивается тем, что их отправили в море. Таким образом, пространство в повести размыкается, наделяясь «признаком бесконечности и безграничности во всех направлениях» [Фарино, 2004, с. 365], и, соответственно, значением безвременья и забвения. Сакральность происходящего ощущает Жачев, которому «...сделалось скучно, печально в груди. Ведь слой грустных уродов не нужен социализму, и его вскоре также ликвидируют в далёкую тишину» (с. 165).

Далее весь колхоз собирается в кузнице, где усиленно работает медведь. Место, ситуация, центральный герой эпизода сакральны: в античной мифологии языческий культ Гефеста сопровождался человеческими жертвоприношениями. Образ медведя – коррелят Гефеста/Вулкана – косматого, хромого бога (или же, в христианских коннотациях, Сатаны). Ситуация у Платонова – массовые жертвоприношения грядущему. После изгнанных кулаков Настя – последняя жертва в повести. Она – главный идейный центр грядущего утопического мира – заболевает и вскоре умирает, подтверждая господство абсурдности в мире: «элементу будущего» нет места в грядущем «новом дивном мире». На протяжении пятнадцати часов

Чиклин роет для Насти могилу, в которую «не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод и чтоб ребенка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли» (с. 187). Гроб для Насти выдолблен «в вечном камне» и из гранитной плиты приготовлена крышка. Деревянный гроб, который уничтожит время, становится нерушимым, вечным. Финал романа – ночь, когда Чиклин хоронит Настю, дав медведю «прикоснуться к Насте на прощанье» (с. 187). Традиционная строительная жертва принята.

Дом, вытянувший все жизненные силы рабочих, становится теперь никому не нужным компонентом мира, потому что в нём некому жить: «... он работал, не помня времени и места, спуская остатки своей теплой силы в камень» (с. 95).

Чиклин произносит ключевую для развития сюжета фразу в диалоге с обессиленным Козловым: «Так могилы роют, а не дома» (с. 93). Смерть является единственным выходом для героев: «<...> все бедные и средние мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована» (с. 115).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бальбуров, Э. А. «"Художественная гносеология" Андрея Платонова в свете философских исканий русских космистов» // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск. – 1999. – № 4. – С. 32-39. – [Электронный ресурс] / Э. А. Бальбуров. – URL: <http://philology.ru/literature2/balbuov-99.htm>. (14.11.2016).

Грязнова, А. Ю. Категория сиротства и родства в художественном мире А. Платонова: дис. канд. филол. наук / А. Ю. Грязнова. – Воронеж, 2013. – 176 с. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dissercat.com/content/kategorii-sirotstva-i-rodstva-v-khudozhestvennom-mire-andreya-platonova>. (14.11.2016).

Гюнтер, Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова / Х. Гюнтер. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – 208 с.

Куликова, Е. В. Интерпретация творчества А. Платонова в современном английском литературоведении: автореферат дис. канд. филол. наук. – Москва, 2011. – [Электронный ресурс] / Е. В. Куликова. – URL: <http://cheloveknauka.com/interpretatsiya-tvorchestva-andreya-platonova-v-sovremennom-angliyskom-literaturovedenii>, <http://rudocs.exdat.com/docs/index-12179.html>. (14.11.2016).

Максимова, И. П. Функциональное значение хронотопа дороги в повести А. Платонова «Котлован» / И. П. Максимова // Вестник Чувашского

университета. – 2009. – №4. – С. 311-314.

Маяковский, В. В. «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка» / В. В. Маяковский. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://poesias.ru/rus-stihi/stihi-mayakovskiy/stihi-mayakovskiy10176.shtml> (14.11.2016).

Никитина, С. Е. Устная народная культура и языковое сознание / С. Е. Никитина. – Москва: Наука, 1993. – 187 с.

Платонов, А. П. Ювенильное море: Повести, роман / А. П. Платонов. – Москва: Современник, 1988. – 560 с.

Соловьёв, В. С. Оправдание добра / В. С. Соловьёв. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://mexalib.com/view/51730>. (14.11.2016).

Фарино, Е. Введение в литературоведение / Е. Фарино. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.

Хансен-Лёве, А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Хансен-Лёве. – Санкт-Петербург, Академический проект, 2003. – 816 с.

Харитонов, А. А. Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» / А. А. Харитонов // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. – Санкт-Петербург: Наука, 1995. – С. 70-90.

СОПРИКОСНОВЕНИЕ МИРОВ

А.В. Денисова¹

Санкт-Петербургский университет МВД России

ГАРСИА ЛОРКА И ДОСТОЕВСКИЙ: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

В статье рассматриваются типологические параллели стихотворения Гарсиа Лорки «Смерть луны» и романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Ключевые слова: творчество Достоевского, поэзия Гарсиа Лорки, мотивы смерти и луны, типологические параллели, диалогическое взаимодействие культур.

A.V. Denisova

St. Petersburg University of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation

GARCÍA LORCA AND DOSTOEVSKY: THE PROBLEM OF TYPOLOGICAL PARALLELS

The article deals with the typological parallels of Garcia Lorca's poem "Death of the Moon" and F.M. Dostoevsky's novel "Crime and Punishment."

Keywords: Dostoevsky's work, the poetry of Garcia Lorca, the motifs of the death and the moon, the typological parallels, dialogic interaction of cultures.

Диалогическое взаимодействие культур подразумевает не только сравнительно-историческое, но и типологическое их изучение. Типологические параллели академик А.Н. Веселовский применительно к фольклору связывал не с «миграцией» фольклорных мотивов и образов,

¹ Алина Валентиновна Денисова, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и социологии Санкт-Петербургского университета МВД России (ФГКОУ ВО СПбУ МВД РОССИИ, Санкт-Петербург); e-mail: avdenisova@mail.ru



а, напротив, с их возможным «самозарождением». В этом случае сходство возникает, как правило, *без непосредственного контакта*. Для Веселовского проблема заимствования была связана с вопросом о переосмыслении заимствованного в новой социальной и культурной среде: «Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречное течение, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии» [Веселовский, 1889, с. 115].

Примером блестящего использования типологического подхода является статья Р.Г. Назирова «Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива)» [Назиров, 2005, с. 7-19], в которой ученый пишет о том, что Бодлер и Достоевский *не были знакомы с произведениями друг друга*, а «рафинированная поэзия Бодлера и “хаотический роман” Достоевского выглядят полярно противоположными». Однако Бодлер и Достоевский обнаруживают точку соприкосновения: «это их подход к трагическому решению темы любви». Ученый доказывает, что мотив гибели женщины из стихотворения Бодлера «Мученица» переосмысливается Достоевским в финале романа «Идиот».

На первый взгляд, лирика Гарсия Лорки и произведения Ф.М. Достоевского лишены непосредственных точек соприкосновения. Однако думается, что это не совсем так. При типологическом сопоставлении неизбежно возникает вопрос о глубинной основе диалога культур, той основе, которая сближает, казалось бы, далеко отстоящие друг от друга явления литературы. Применительно к Гарсия Лорке и Достоевскому такой глубинной доминантой является созвучность испанской картины мира, какой она отразилась в творчестве поэта, – тому, какая картина мира и как воплощена в произведениях русского писателя. Иными словами: насколько художественный мир Достоевского мог быть воспринят Гарсия Лоркой? какие особенности поэтики произведений русского писателя были созвучны лирическому миру испанского поэта? Это круг вопросов, на которые необходимо ответить, говоря о Лорке и Достоевском. Однако есть и главный вопрос: был ли знаком поэт с произведениями русского писателя?

Исследователи отмечают много общего в Испании и России [Степанян, 2013, с. 46]: это и периферийное расположение по отношению

к остальной Европе и, как следствие, «пограничный» между Востоком и Западом характер их существования, и роль – моста, двери, границы или перекрестка (по выражению Вс. Багно) [Багно, 2006], – которую они играли и играют между Востоком и Западом. Ортега-и-Гасет соотносил Испанию и Россию как «два полюса великой европейской оси» [Ортега-и-Гасет, 1994, с. 80].

В культурологии отмечается антиномичность испанской картины мира: иррациональное – рациональное, божественное – земное, внутреннее – внешнее, жизнь – смерть, умеренность – избыточность, свое – чужое, реальное – ирреальное. Во многом эти особенности определяются историческим развитием страны [Мельчакова, 2007, с. 87-94]. В подобной антиномичности проявляется постоянное напряжение в формировании испанской идентичности, проходившее в условиях реконкисты и религиозной, культурной, пространственной изоляции, связанной с географическим положением страны. Все это порождает *амбивалентность* основных ценностей: сдержанность – воинственность, аскеза – страстность, самопожертвование – жестокость, суровая простота – избыточная роскошь, натурализм – фантастичность. Как отмечает Г.А. Химич, *национальная амбивалентность* является семиотическим кодом испанской культуры [Химич, 2011, с. 9]. Отсюда – тяготение испанцев к кризисным состояниям между жизнью и смертью, трезвостью и безумием, рациональным и иррациональным, днем и ночью.

Для испанцев мир иррациональный был столь же близок, что и рациональный, мир божественный – столь же, что земной. Об этом писал Мигель де Унамуно: «...трагическая история человеческой мысли есть не что иное, как борьба между разумом и жизнью, разум стремится к рационализации жизни, принуждая ее покориться безжизненному, мертвому; а жизнь стремится к витализации разума, принуждая его служить опорой ее витальным желаниям [Унамуно, 1996, с. 123].

Искания М. де Унамуно отразили то главное в художественном сознании и науке, что обозначилось на стыке XIX – XX веков – *загадки человека*, который почувствовал в себе бездну, дыхание смерти. Так, Унамуно отмечает в личном дневнике: «Я помню, как однажды остановился перед зеркалом, всматриваясь в отражение, пока образ не стал *раздваиваться*, и я не увидел самого себя неким странным



субъектом. Я тихо произнес свое имя, но услышал, будто незнакомый голос зовет меня. Я перепугался, будто бы мне почудилась бездна, ничто, и я ощутил себя иллюзорной преходящей тенью. Какая печаль! Как будто погружаешься в бездонные воды, которые перекрывают поток дыхания, – и все рассеивается и надвигается ничто, вечная смерть» [Unamuno, 2008, с. 46]¹.

Гарсиа Лорка в своих выступлениях не раз будет рассуждать о странных, на первый взгляд, но присущих испанской культуре особенностях: «На сцене пляшет тень, оплакивая все – горестное и радостное. Радость, честно говоря, призрачна, потому что в глубине сердец почти всегда ютится неизбывная печаль, растворенная в мироздании печаль печалей – боль существования» [Лорка, 2010, с. 30]. В другом его замечании раскрывается амбивалентность смерти, которая пронизывает испанскую культуру: «Головы, ледяные от луны, на полотнах Сурбарана, желтые зарницы в сливочной желтизне Эль Греко <...> образы Гойи <...> вся наша раскрашенная скульптура <...> смерть с гитарой из часовни Бенаvente в Медина-де-Риосек <...> неисчислимые обряды Страстной пятницы; все это, не говоря уже об изощренном празднестве боя быков, складывается в национальный апофеоз испанской смерти» [Там же, с. 105]. В литературоведении отмечалась антиномичность творчества и самого Гарсиа Лорки. Захарий Плавский называет эту особенность художественного мира поэта ощущением «разлада всех основ человеческого в человеке» [Плавский, 1982, с. 153].

Уже в первом сборнике Гарсиа Лорки «Впечатления и пейзажи» (1918) амбивалентность выступает в качестве одного из принципов отражения мира. Так, при описании монастыря романской архитектуры Санто Доминго де Силос поэт обращает внимание на статуи святых. Это византийская мадонна с ребенком на руках – «гигантская фигура, с головой, уходящей под самый свод, с широко распахнутыми и никуда не

¹ Везде в цитатах, где не оговорено специально, графические изменения мои. – А.Д.

глядящими глазами, с огромными ручищами, застывшая в характерной скованности своей эпохи». На балках – чудные рисунки: гротескная сцена, «представляющая явную профанацию религии <...> Осел служит мессу, служкой у него другой зверь. Священник в полном облачении и во всем подобающем убранстве. И все это на фоне большого черного креста». На капителях – фигуры, полные несказанных мук: «чудовищные гарпии с совиными телами, с орлиными крыльями и с головой женщины». Безусловно, Гарсиа Лорка описывает монастырь в его архитектурных и живописных подробностях. Но он понимает увиденное в сочетании *взаимоисключающих, с точки зрения веры, особенностей*. В зарисовке «Распятыя» речь идет об изображениях Христа в последние минуты его земной жизни. Простые люди воспринимают его как страдающего человека, соболезнуют ему не за безбрежную боль его души, а «ужасаются его синякам и кровоподтекам, крови ран его, и плачут над его терновым венцом» [Лорка, 1918]. Мир реальный, повседневный «заземляет» фигуру Спасителя, десакрализует его, разрушает святость, обесценивая сакральный смысл жертвы Спасителя. И одновременно в обыденном народном сознании происходит возвышение Христа – через священный мистический страх, через соотнесение с глубинными народными представлениями.

Три мира – земной (реальный), идеальный (небесный) и мистический образуют амбивалентное единство. И в каждой зарисовке книги они взаимопроникают, подобно взаимопроникновению трех планов в произведениях Достоевского – земного, небесного, inferнального [Мейер, 1967]. И взаимопроникновение этих миров у Гарсиа Лорки касается не только самих миров как таковых, но и их взаимопроницаемости при влиянии на душу человека [Степанян, 2014].

Думается, что амбивалентность художественного мира Гарсиа Лорки формируется не только под влиянием традиционной испанской культуры, но во многом является результатом знакомства с произведениями Ф.М. Достоевского, художественные принципы которого были близки поэту. С большой долей вероятности можно предположить, что Лорка был знаком с романом «Преступление и наказание» [Арсентьева; Морильяс, 2013, с. 308], который был переведен и издан в Испании в 1901 году [Dostoiiewsky, 1901].



Вероятно, творчество Достоевского вошло в мир Гарсиа Лорки во многом благодаря Мигелю де Унамуно, а знакомство с ним произошло в 1916 г., когда Лорка вместе с профессором Мартином Берруэтой путешествовал по Андалузии, Кастилии и Галиции. Известно, что Дон Мигель интересовался русской культурой [Корконосенко, 2002]. Он писал: «Образ России, сложившийся в моей душе, моя Россия, родилась из чтения произведений русских писателей, в особенности Гоголя, Тургенева, Толстого и Горького, но в большей степени всё же Достоевского. Признаюсь, Достоевский для меня – главный источник сведений о России. Моя Россия – это Россия Достоевского» [Унамуно, 1971].

Как утверждается в литературоведении, есть основания считать, что Лорка был сведущ в русской литературе [Могильный; Тамарли, 2005]. В лекции о канте хондо он упоминает Тургенева [Logsa García, 1960]. В 1932 г. он присутствовал на одном из литературных вечеров, где речь шла о Достоевском: «К ночи дом заполняется. Федерико, Рафаэль Мартинес, Пако Иглесиас и многие другие. Сернуда говорит о Достоевском» [Moría Lynch, 1957, p. 293].

В своей речи на открытии библиотеки в Фуэнте-Вакеросе (1931) Лорка, замечая о важности книг и чтения, прямо упоминает Достоевского: «Когда выдающийся русский писатель Федор Достоевский <...> был узником в Сибири, вдали от мира, в четырех стенах, окруженный пустынными равнинами бесконечных снегов, и просил о помощи в письмах к своей далекой семье, он говорил только: “Пришлите мне книг, книг, много книг, чтобы моя душа не умерла!” Он замерзал, но не просил огня, он мучился ужасной жаждой, но не просил воды: он просил книг, то есть горизонтов, то есть лестниц, чтобы подняться к вершине духа и сердца» [Лорка, 1931].

Произведения Ф.М. Достоевского оказались созвучными тому восприятию действительности, которое сформировалось у Гарсиа Лорки под влиянием национальной культуры, особенного – испанского – видения мира, открывавшегося поэту в противостоянии и – одновременно – сосуществовании разнополярных и, на первый взгляд, взаимоисключающих начал. Мир романов Достоевского отзывался в душе Гарсиа Лорки в подчас неуловимых, но усвоенных мотивах и

образах. Именно поэтому стихотворения испанского поэта дают основания для их типологического сопоставления с романами русского писателя, в частности – с «Преступлением и наказанием».

В литературоведении отмечалось ключевое значение сна Раскольникова, в котором ему снится «повторное убийство» старухи. Так же, как и предыдущие сны, это видение означает некий внутренний перелом. Забытые Раскольникова пронизано лунным светом. Вот он выходит на улицу. «Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, *полная луна* светлела всё ярче и ярче» [Достоевский, 1973, с. 212]. Комната старухи, куда он приходит, «была ярко облита лунным светом <...> Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. “Это от месяца такая тишина, – подумал Раскольников, – он, верно, теперь загадку загадывает”. Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось» [Там же, с. 213]. Обратим внимание на метаморфозу: полная луна может быть медно-красной, а месяц – нет. Смена лунных фаз в мифологии символизировала исчезновение, промежуточность. Луна вторгается в подсознание героя [Арсентьева, 2016]. Своеобразное превращение луны в месяц происходит в сознании Раскольникова, который подсознательно предчувствует собственное поражение. Такая функция снов была отмечена в литературоведении [Назирова, 1982, с. 150].

Раскольникову страшно. Мир, в который он попал, беспросветен и ужасен. Карен Степанян отмечает в этом сне наличие хохочущих сил зла. Царит безмолвие, которое взрывается мгновенным сухим треском, «как будто сломали лучинку», и жалобным жужжаньем мухи. Символика мух всегда негативна. Упомянутый в Библии Вельзевул – одно из сирийских божеств, которое евреи насмешливо называли «повелителем мух». Это один из злых духов, подручный дьявола. «Хохочущие силы зла» – это не только старуха, это еще и внутреннее зло в Раскольникове, которому страшно. Это лексема неоднократно повторяется: «Вот и третий этаж; идти ли дальше? И какая там тишина, даже страшно...». Георгий Мейер, комментируя этот эпизод романа, обращает внимание на *мертвенный* свет месяца. Именно поэтому тишина квартиры – это, по определению исследователя, «непереносимая всепоглощающая тишина смерти». Не только и не столько смерти старухи, сколько смерти внутри самого Раскольникова. Именно это он открывает в себе.

Раскольникову снится, что он бьет топором прячущуюся в углу старуху, но она, даже не шевельнувшись от его ударов, заливается тихим смехом. А в соседней комнате тоже как будто смеются. Страх Раскольникова усиливается: «Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице открыты настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз – всё люди, голова с головой, все смотрят, – но все притаились и ждут, молчат... Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли...» [Достоевский, 1973, с. 213].

Люди на площадке не смеются. Их много («голова с головой»), они притаились, в молчании ожидая чего-то... Это толпа, воспринимаемая как единое целое. Она как бы продолжает смеющихся в соседней комнате, которые «подхватывают» смех старухи. Раскольников словно окружен этими силами во сне. Он просыпается в смертельном ужасе. И словно продолжение сна – открытая настежь дверь и Свидригайлов, стоявший на пороге комнаты. «Сон это продолжается или нет», – думал он и чуть-чуть, неприметно опять приподнял ресницы поглядеть: незнакомый стоял на том же месте и продолжал в него вглядываться» [Там же, с. 214]. Свидригайлов словно материализуется из кошмарного видения. Об их связи свидетельствует одна деталь. В комнате Раскольникова при совершеннейшей тишине жужжит и бьется «какая-то большая муха», которая словно сопровождает появление Свидригайлова.

Как видим, мотив тишины – луны (месяца) – смерти пронизывает сон Раскольникова. Этот мотив является основным в стихотворении Гарсиа Лорки «Луна и смерть» (1919). Приведу его в подстрочном переводе с испанского¹.

ЛУНА И СМЕРТЬ

У луны зубы из слоновой кости.

¹ Благодарю за перевод Александра Овсянникова, доцента РГПУ им. А.И. Герцена.

Какая она высовывается старая и грустная!
Пересохшие русла,
Поля без зелени
И увядшие деревья
Без гнёзд и листьев.
Донна Смерть, морщинистая.

Гуляет в зарослях плакучих ив
Со своим абсурдным кортежем
Древних иллюзий.
Продаёт цвета
Из воска и бури,
Как сказочная фея.
Злая и плетущая интриги.

Луна купила
Картины у смерти.
В эту мутную ночь
Луна сошла с ума!
А я между тем впускаю
В свою мрачную грудь
Ярмарку без музыки
С тенистыми лавками.

Первые строки стихотворения представляют собой своеобразную экспозицию, лирический зачин. И первый стих в восприятии лирического героя контаминирует луну и месяц: цвет слоновой кости – это цвет месяца, зубы у луны могут быть лишь тогда, когда она имеет форму месяца, но вместе с тем она старая и грустная. Старость луны – это *умирание*: пересохшие русла, поля без зелени, увядшие деревья без гнезд и листьев – атрибуты смерти, которая называется далее – Донна Смерть, морщинистая. Она цвета воска и бури. Луна словно несет мертвенный свет (у Достоевского «мертвенный свет месяца», по выражению Мейера). Воск – это застывшая, обездвиженная материя. Восковой цвет бывает у лиц умерших. Причем цвет воска и цвет слоновой кости создают переключку, в которой луна и смерть, несущая цвет воска, уравниваются.



Символика луны отличается выраженной амбивалентностью, которая проявляется в том, что луна одновременно предстает связанной с жизнью и смертью. Луна умирает и воскресает, определяя возникновение идеи о возрождении времени в рамках года.

Амбивалентность луны у Гарсиа Лорки передается амбивалентными эпитетами: она и «сказочная фея» (здесь присутствует положительная коннотация) – и «злая и плетушая интриги» – одновременно. Вспомним: в «Преступлении и наказании» Достоевского «полная луна светлела», то есть лила свет, освещала, разгоняла тьму, когда Раскольников в своем сне выходит из дома на улицу. Но она одновременно оказывается «медно-красным» месяцем, который льет мертвенный свет: в комнате старухи совершается кровавое «повторное убийство».

В финале стихотворения появляется еще один амбивалентный образ: лунная ночь – светлая, она не может быть мутной, но она становится таковой, поскольку «Луна купила / Картины у смерти».

Последние восемь строк графически отделены от остального корпуса стихотворения. Они объединяют лирического героя и описание смерти, данное в предшествующем тексте. Лирический герой оказывается включенным в сумасшествие луны, купившей картины у смерти. Это подчеркивается эпитетом «мрачная» грудь и усилением «тем не менее». И, наконец, «ярмарка без музыки» означает опустошенность как доминанту чувств лирического героя.

Думается, что мировидение поэта, отраженное в стихотворении «Луна и смерть», во многом сформировалась под влиянием творчества Достоевского. Оговоримся, что речь не идет о конкретных заимствованиях, – мы имеем в виду рецепцию как *творческое понимание чужой культуры*. Механизм рецепции инокультурных явлений М.М. Бахтин выявляет через специфику диалога культур, в котором раскрываются глубины встретившихся смыслов, преодолевая свою замкнутость и односторонность [Бахтин, 1979, с. 369]. Рецепция как творческое понимание чужой культуры, по Бахтину, есть «превращение чужого в *«свое-чужое»*» [Там же, с. 371; курсив автора. – А.Д.]. При этом ученый подчеркивает активную позицию реципиента. «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не

ставила, мы ищем в ней ответа на эти вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого» [Там же, с. 335].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Арсентьева, Н. «Западная» и «восточная» мистика (суфизм) в контексте романа «Преступление и наказание»: Доклад на XVI Симпозиуме Международного Общества Достоевского / Н. Арсентьева. – Гранада, 2016 (не опубликован).

Арсентьева, Н.; Морильяс, Ж. Испанское достоевсковедение: истоки, итоги и перспективы / Н. Арсентьева, Ж. Морильяс // Достоевский. Мат-лы и исследования. Т. 20. – Санкт-Петербург: Изд-во РАН-«Нестор-История», 2013. – С. 305-329.

Багно, В. Е. Россия и Испания: общая граница / В. Е. Багно. – Санкт-Петербург: Наука, 2006. – 476 с.

Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 423 с.

Веселовский, А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. / А. Н. Веселовский. – Санкт-Петербург: Изд-во Тип. Имп. Акад. Наук, 1889. – 491 с.

Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1973. – 423 с.

Корконосенко, К. С. Мигель де Унамуно и русская культура / К. С. Корконосенко. – Санкт-Петербург: Европейский дом, 2002. – 400 с.

Лорка, Гарсиа Ф. Самая печальная радость / Ф. Гарсиа Лорка. – Москва: Изд-во Всероссийской гос. б-ки иностр. литературы им. М.И. Рудомино, 2010. – 272 с.

<Лорка, 1918> – Лорка, Гарсиа Ф. Впечатления и пейзажи. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.booksite.ru/fulltext/gar/sia/lor/ka/garsia_lorka_f/28.htm (14.11.2016).

Лорка, Гарсиа Ф. Выступление на открытии библиотеки в Фуэнте-Вакеросе в 1931 г. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://revedespagne.over-blog.com/article-discurso-pronunciado-por-federico-garcia-lorca-en-la-inauguracion-de-la-biblioteca-de-su-pueblo-natal-fuente-vaqueros-en-1931-689035> (14.11.2016).

Мейер, Г. А. Свет в ночи / Г. А. Мейер. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. – 515 с.

Мельчакова, Ю. С. Испанская картина мира: исходные условия формирования / Ю. С. Мельчакова // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2007. Серия 3. Обществ. науки. Т. 48. – Вып. 2. – С. 87-94.

Могильный, О.; Тамарли, Т. Чехов и Лорка / О. Могильный, Т. Тамарли // Чехов и мировая литература. – Москва: Изд-во ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 2. – С. 467-476. (Лит. наследство; Т. 100). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml2/ml2-467-.htm> (14.11.2016).

Назирова, Р. Г. Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива) / Р. Г. Назирова // Назирова, Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 208 с.

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

Ортега-и-Гассет, Х. Бесхребетная Испания / Х. Ортега-и-Гассет// **Ортега-и-Гассет, Х.** Этюды об Испании. – Киев: Изд-во «Новый круг-Пор Рояль», 1994. – 318 с.

Плавский, З. И. Испанская литература XIX-XX веков: Учеб. пособие.../ З. И. Плавский. – Москва: Высшая школа, 1982. – 247 с.

Степанян, К. А. Достоевский и Сервантес: Диалог в большом времени / К. А. Степанян. – Москва: Языки славянской культуры, 2013. – 368 с.

Степанян, К. А. Путеводитель по роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: Учеб. пособие / К. А. Степанян. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2014. – 208 с.

Унамуно, М. де. О трагическом чувстве жизни / де Унамуно. – Киев: Символ, 1996. – 416 с.

Химич, Г. А. Характерные черты испанской культуры как парадигма архетипов национального сознания / Г. А. Химич // Вестник РУДН. Серия «Всеобщая история». – Москва: Изд-во РУДН, 2011. – № 2. – С. 7-21.

Dostoiewsky, F. Crimen y castigo / Trad. de Francisco F. Villegas (Zeda). – Madrid: Editorial Fe, 1901.

Lorca García, F. Obras completas. – Madrid, 1960. – P. 1521.

Moría Lynch, C. En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo 1928-1936). – Madrid, 1957.

Unamuno, M. de. Obras completas. IX. Discursos y artículos. – Madrid: Editorial Escelicer, 1971. – P. 1246-1251.

Unamuno, M. de. Diario íntimo. – Madrid: Alianza editorial, 2008. – 383 с.

ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

М.В. Строганов¹

*Московский государственный университет дизайна и технологии
(Институт славянской культуры)*

**М. С. БАШИЛОВ – ИЛЛЮСТРАТОР Л. Н. ТОЛСТОГО
И М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА²**

М.С. Башилов был первым иллюстратором «Войны и мира» Л.Н. Толстого и один из первых иллюстраторов «Губернских очерков» М.Е. Салтыкова. Между тем при его жизни иллюстрации к «Войне и миру» не были опубликованы, так как Толстой отказался от замысла издать роман вместе с иллюстрациями, но неуспех этого замысла пал на одного Башилова. Иллюстрации к «Губернским очеркам» не получили признания Салтыкова потому, что они появились в конце 1860-х гг., когда художественная манера Салтыкова существенно изменилась. Потомки ценят Башилова как книжного графика, но он выпал из живой истории русской иллюстрации.

Ключевые слова. М.С. Башилов, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова, иллюстрация.

M.V. Stroganov

Moscow state University of design and technology

**MIKHAIL SERGEEVICH BASHILOV
AS AN ILLUSTRATOR OF LEO TOLSTOY'S
AND MIKHAIL SALTYKOV-SHCHEDRIN'S WORKS**

Mikhail Sergeevich Bashilov was the first illustrator of Leo Tolstoy's novel "War and Peace" and one of the pioneers who illustrated the "Provincial Sketches" of

¹ Михаил Викторович Строганов, доктор филологических наук, профессор кафедры общего и славянского искусствознания Московского государственного университета дизайна и технологии (Институт славянской культуры).

² Работа выполнена в рамках проекта РГНФ «М.Е. Салтыков-Щедрин и его современники» (№ 15-04-00389 а).



Mikhail Saltykov-Shchedrin. Meanwhile, the illustrations of the "War and Peace" were not published during his lifetime because Tolstoy denied the idea of publishing the illustrated novel. Yet the failure of such a decision was declared as Bashilov's fault. The illustrations of the "Provincial Sketches" were not approved by Saltykov as his manner had changed by the 1860s when the illustrations appeared. Descendants appreciate Bashilov as the book illustrator, but nevertheless he is out of the history of the Russian illustration.

Key words: Mikhail Bashilov, "War and Peace", Leo Tolstoy, "Provincial Sketches", Mikhail Saltykov, illustration.

Тема настоящей работы не нова: М.С. Башилов как первый иллюстратор Л.Н. Толстого и один из первых иллюстраторов М.Е. Салтыкова хорошо известен. Его иллюстрации к «Губернским очеркам» неоднократно воспроизводились в печати¹. Существует целый ряд специальных исследований; наиболее полная библиография Башилова: [Кольцова, 2008]; в основе этой книги лежит диссертация автора: [Кольцова, 1998]; см. также: [Сиротенко, 2011].

Однако, несмотря на это информация о Михаиле Сергеевиче Башилове² в целом весьма неточна и неполна. Родственные связи Башилова со стороны отца не осмыслены вообще. Например, за пределами внимания исследователей остались отношения отца Сергея Александровича Башилова с его старшим братом Александром (портрет в Военной галерее Зимнего дворца, окружение А.С. Пушкина), а потом и отношения самого М. Башилова со своим двоюродным братом известным поэтом пушкинского времени Александром Александровичем

¹ Впервые в 1868–1869 гг., потом несколько раз после 1968 г. Иллюстрации к «Войне и миру» – тоже неоднократно, начиная с 1913 г. Наиболее полное воспроизведение иллюстраций к «Войне и миру» см.: [Первые иллюстраторы, 1978, с. 7-20]; текст О. Ершовой; на с. 21-39 воспроизведены все 28 сохранившихся оригинальных рисунка Башилова и одна гравюра с несохранившегося рисунка.

² 22.12.1820 (3.1.1821), Жлобинский р-н Гомельской обл., Украина – 10.12.1870, Боцен, Австрия.

Башиловым¹. То же самое относится и к его родству по материнской линии. Даже в изданиях, подготовленных известными профессионалами, встречается указание, что Башилов был «дальним родственником» Софьи Андреевны Берс, жены Толстого [Лев Толстой и его современники, 2010, с. 61]. В сетевых ресурсах эта неточная формулировка встречается постоянно. Между тем Башилов был сыном Софьи Михайловны Исленьева, родной сестры Александра Михайловича Исленьева, который был отцом Любови Александровны Берс (урожд. Иславиной), матери Софьи Толстой. То есть Михаил Башилов был двоюродным братом Любови Берс и, таким образом, приходился Софье и Татьяне Берс двоюродным дядей, что даже по современным меркам не является далеким родством, а по нормам XIX в. было родством вполне близким. Литературное окружение М. Башилова осмыслено крайне недостаточно. Об отношениях М. Башилова и Салтыкова никто из исследователей вообще не упоминает. Живописное наследие Башилова (в отличие от его книжной графики) можно считать не описанным².

Но цель настоящей работы не сводится только к тому, чтобы уточнить важные эпизоды биографии и творческого пути Башилова, произвести атрибуцию некоторых его работ³ и оценить иллюстрации

¹ Наиболее полное освещение этих отношений см.: Башилов, 2013.

² Каталог живописных работ Башилова см.: Кольцова, 2008, с. 240-241.

³ В 1867 г. Башилов на выставке Московского Общества любителей художеств представил картину «Крестьянин в беде», изображающей крестьянина, склонившегося над павшей лошастью (местонахождение неизвестно, 1865, 85x121; эскиз в ГЛМ). Л.Н. Толстой писал о ней Софье Андреевне 14 ноября 1866 г.: «Есть картина Башилова. Чего-то недостает Башилову как в жизни, так и в искусстве, – какого-то жизненного нерва. – То, да не то» [Толстой, 1938, с. 123]. Картина считалась в числе лучших работ выставки; экспонировалась на выставке в Академии художеств (1867, одобрение Совета ИАХ), на выставке «25 лет русского искусства» (1880), на Всероссийской выставке в Москве (1882), заявлена на Всемирную выставку в Париже. Не путать с картиной Я.С. Башилова (1839–1896), автора картины «Лошадь пала».



художника к «Войне и миру» и «Губернским очеркам». Настоящее исследование имеет перед собой две цели. С одной стороны, мы должны понять, зачем Л. Толстому понадобилась помощь художника Башилова при подготовке первого отдельного издания «Войны и мира» и почему он отказался от этого проекта. А с другой стороны, нас интересует, кто инициировал создание иллюстраций к «Губернским очеркам» и как Салтыков оценил их. Однако эти конкретные исторические вопросы мы не сможем решить без постановки общих вопросов о связи и соотношении в книге словесного и изобразительного текстов. Здесь следует напомнить три столь очевидные истины, что мы о них не задумываемся. Во-первых, устное слово как форма мышления первично по отношению к рисунку; человек сначала стал говорить и лишь потом рисовать. Но, во-вторых, письменное слово вторично по отношению к рисунку, поскольку возникло на основе пиктограммы; человек сначала рисовал и лишь потом его рисунки превратились в буквы и слова. Тем не менее, в-третьих, слово в книге первично по отношению к рисунку; человек придумал книгу для записи слов и лишь потом стал использовать ее для воспроизведения рисунков.

Эти три презумпции актуальны для взрослого человека, у ребенка ситуация складывается иначе, поэтому мы будем говорить о книге, предназначенной для взрослого читателя. Гипотетически можно смоделировать две стратегии создания книги с картинками.

Первая стратегия: писатель и художник как соавторы вместе замышляют и готовят книгу одновременно, поэтому словесный и изобразительный тексты взаимно дополняют друг друга. Таковы в ближайшем к нам времени некоторые книги А. Битова и Р. Габриадзе, а во времена Башилова таким было отдельное издание повести В.А. Соллогуба «Тарантас» с политипажами А.А. Агина и князя Г.Г. Гагарина (1845) [Соллогуб, 1931, с. 648-649]. Современных исследователей больше всего волнует авторство каждого из рисунков в «Тарантасе» [Сидоров, 1956, с. 382], но гораздо важнее то, что словесный текст не является подписью к изобразительному ряду, а составляет с ним единый текст. В этом случае писатель и художник часто соединяются в одном лице (Уильям Блейк). Очевидно, что этот рисунок не является иллюстрацией словесного текста.

Вторая стратегия: инициатива по изготовлению книги с картинками оказывается в руках одного человека: либо художника как создателя иллюстраций, либо писателя как сочинителя подписей к существующим изобразительным сюжатам. Когда инициативу по изготовлению книги с картинками проявляет художник, он берет классическое произведение (уже покойного писателя) и делает к нему рисунки: Боттичелли или Г. Доре к «Божественной комедии» Данте, тот же Г. Доре к Библии, русские книжники Ивана Грозного к летописи (Лицевой свод). Художник выступает здесь в роли интерпретатора писателя, предлагая читателю свое прочтение известного произведения. Именно это и является в подлинном смысле иллюстрацией: художник объясняет, разъясняет читателю, проливает свет на то, что сам читатель не вполне понял по словесному описанию; от латинского *illustratio* ‘наглядное изображение’, далее из *illustro* – ‘освещать; обнаруживать, выявлять, приводить в известность; разъяснять’. Подобного рода иллюстрации могут быть опубликованы отдельно, не вместе с книгой. Собственно говоря, именно это мы и видим в случае иллюстрирования Башиловым «Губернских очерков» Салтыкова.

Иллюстрация в известной мере ограничивает творческую работу читателя литературного произведения, поскольку навязывает ему конкретное визуальное прочтение словесного образа. Поэтому теоретически Ю.Н. Тынянов был прав, когда в статье «Иллюстрация» (1923) писал, что «иллюстрированная книга – плохое воспитательное средство», что «танцевальное иллюстрирование Шопена и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету и танцу и графике» [Тынянов, 1977, с. 318]. Но хотя теоретически это именно так, на практике всё, как всегда, гораздо сложнее [Иллюстрации, 1988].

Писатель очень редко проявляет инициативу по изготовлению книги с картинками, очень редко предлагает художнику подготовить иллюстрации, так что мы не можем назвать прецеденты к тому случаю, который нам предстоит описать, к случаю Л. Толстого. А поскольку прецедентов на самом деле либо нет, либо настолько мало, что их трудно типологизировать, наш анализ поневоле приобретает гипотетический характер. Известный случай с «Посмертными записками Пиквикского клуба» подтверждает общее правило. Диккенс начал роман по предложению издателя У. Холла; в предисловии к изданию 1847 г. он



вспоминал: «Сделанное мне предложение заключалось в том, чтобы я ежемесячно писал нечто такое, что должно явиться связующим звеном для гравюр, которые создаст мистер <Р.> Сеймур. <...> Подумав, я возразил, <...> что было бы гораздо лучше, если бы гравюры естественно возникали из текста, и что мне хотелось бы идти своим собственным путем, с большей свободой выбирать людей и сцены из английской жизни, и я боюсь, что в конце концов я так и поступлю, независимо от того, какой путь изберу для себя, приступая к делу. С моим мнением согласились» [Диккенс, 1957, с. 7]. Диккенс не сам задумал книжку с картинками, этот проект навязал ему издатель. И только для того, чтобы не писать подписи к картинкам, Диккенс настоял на том, чтобы художник шел вслед за ним. Очевидно, это был на самом деле более естественный путь, так как издатель уступил писателю.

1. «Война и мир» с картинками

Теперь напомним общую ситуацию в России. Книга с картинками была очень модной в эпоху барокко, когда изобразительные «символы и эмблематы» довели словесному тексту. В русской культуре поздним отголоском этой эстетики была попытка Г.Р. Державина издать свои стихи с рисунками современников, что осуществил Я.К. Грот. В первой трети XIX в. иллюстративное начало сводится к оформлению титула книги («Руслан и Людмила», 1820; рисунок Гоголя обложки «Мертвых душ»). Но гораздо чаще титул имеет эмблематический характер: неизбежные лиры, цветы, звезды и облака на стихотворных сборниках и альманахах пушкинского времени [Строганов, 1994, с. 69-72]. Иллюстрации к нашумевшим произведениям появлялись в виде отдельных листов за пределами самой книги.

В эпоху демократизации чтения книга стремится стать дешевле и, следовательно, проще. Всякое «украшательство» падает, вследствие чего к 1860-м гг. относится упадок книжного искусства: «Все эти знаменитые романы <Тургенева, Достоевского, Л. Толстого> выглядят чуть-чуть не на одно лицо, несмотря на разницу их типографий и даже городов» [Сидоров, 1925, с. 269]. «Обращает на себя внимание бедность книг, иллюстрирующих оригинальные произведения наших писателей, из которых в течение всего XIX в. мы не можем назвать ни одного,

полное собрание сочинений которого было иллюстрировано литографиями. Лучшие же издания с литографиями относятся к многочисленным „увражам“ [Адарюков, 2008, с. 432]. Это, конечно, преувеличение: именно к 1860-м гг. относится уже упомянутое гrotовское издание сочинений Державина. Но в целом это совершенно справедливо, так как П.М. Боклевский никогда не иллюстрировал книжные издания, и все его работы издавались именно увражами.

И вот именно на этом фоне Толстой решает сделать первое издание «Войны и мира» иллюстрированным, хотя произведение, которое иллюстрирует Башилов, называется пока еще «Тысяча восемьсот пятый год». Толстой, как и во всех иных случаях при работе над «Войной и миром», сознательно идет поперек эпохи.

Почему в качестве иллюстратора был выбран именно Башилов – это самый простой вопрос из всех, которые стоят перед нами. Разумеется, важную роль сыграло то, что Башилов был родственником Берсов и оказался, что называется, под рукой. Но, кроме того, в 1862 г. вышло первое полное издание «Горя от ума» Грибоедова с иллюстрациями Башилова. Сразу вслед за ним в Москве в 1863 г. появилось новое издание «Горя от ума» с весьма посредственными рисунками Иогансена, а в 1866 г. издательство «Общественная польза» выпустило комедию Грибоедова с 32 рисунками Павла П. Соколова. Но «Общественная польза» находилась в Петербурге, а Толстой договорился с Башиловым об иллюстрировании романа в свой приезд в Москву между 21 января и 6 марта 1866 г., поэтому он, скорее всего, еще не знал о существовании рисунков Соколова. Башилов же привлек Толстого точностью бытовой детали и драматургией рисунка: в иллюстрациях к «Горю от ума» преобладают мизансцены, а портретные рисунки представляют персонажей в действии. В итоге Толстой обратился к Башилову.

Мы не будем проследивать всю историю иллюстрирования романа, поскольку это уже сделано основательно и подробно. Мы сразу перейдем к интересующему нас вопросу, почему это намерение Толстого не было реализовано. Исследователи видят причину неудачи толстовского проекта в том, что Башилов медленно работал. Однако следует учесть, что письма Башилова к Толстому не сохранились, поэтому обо всех перипетиях создания иллюстраций мы имеем



свидетельства лишь одной заинтересованной стороны. В своих письмах Толстой всегда спрашивает Башилова: успеет ли тот сделать иллюстрации к такому-то времени. Например, в письме от 28 июня 1866 г. Толстой писал: «Я уже писал вам, что непременно кончу роман в нынешнем году, и потому мне нужно не 30, а, по крайней мере, 60 рисунков. Согласны ли вы сделать еще 30 рисунков по той же цене и уплату половины суммы подождать до нового года, т. е. выхода романа» [Толстой, 1953, с. 144]. 19 ноября 1866 г. Толстой понял, что «непременно... в нынешнем году» не получится, но, забывая о собственной неисполнительности, вновь запрашивал Башилова: «Вчера я решил себе, что не только с картинками, но и вообще печатать отдельным изданием я в нынешнем году не буду. Всё придется делать второпях, и потому всё будет сделано плохо. – И то сказать, что, ежели не переставая работать и мне, и вам, и граверу, то дай Бог нам только успеть к началу осени 1867-го. Поэтому все наши предначертания остаются те же, и я прошу вас работать и заставлять работать граверов...» [Толстой, 1953, с. 150]. Те же самые мотивы звучат и в письме от 8 декабря: «Теперь я вполне уверен, что весь роман будет кончен к будущей осени; и вы знаете, что успех распродажи зависит от того, чтобы он вышел к началу зимы, т.е. в Ноябре – *au plus tard*.

Рисунков должно быть всех, по крайней мере, два раза столько, сколько есть теперь, включая и те, которые вы назначили для 2-ой части, т.е. *minimum* рисунков 65.

– Можете ли вы и граверы успеть их сделать к Ноябрю? Пожалуйста, напишите. Это *conditio sione qua non*» [непременное условие; Толстой, 1953, с. 152].

К этой же теме Толстой возвращается и в 1867 г. Письмо от 8 января: «Я спрашиваю и беспокоюсь об этом и потому, что меня, как автора, ужасно волнует и радует успех вашего дела, а во-вторых, интересует с денежной стороны. Ежели печатать роман в 67, то надо печатать его не позже осени, иначе придется отложить до 68 года. Ежели начаты картинки, то надо печатать со всеми картинками (а их теперь планируется 70. – *М.С.*). Ежели к осени все картинки не будут готовы, то все расходы и труды для рисования и гравирования их пропадут даром» [Толстой, 1953, с. 155]. Письмо от 30 января: «Судя по вашему письму,

нужна большая поспешность для того, чтобы быть готовым к осени. Дело же очень важное (для меня), и не следует его делать кое-как. Я рукописи могу вам присылать не раньше как с марта (и то конца).

Не лучше ли нам сделать так: не торопясь готовить иллюстрации к следующему изданию или вообще к тому времени, когда они поспеют не торопясь. Издам же я к осени непременно, ежели буду жив и здоров, весь роман – *без иллюстраций* или с иллюстрациями. Это решите вы. Условия моего заказа при этом как относительно вас, так и относительно граверов остаются те же...» [Толстой, 1953, с. 159]. Башилов, как можно судить по ответному письму Толстого от 28 февраля, решительно взялся за дело. Другое дело, что он не имел еще полного текста романа, готового к иллюстрированию и потому предложил чуть отодвинуть время издания до полной готовности. Толстой писал: «На все ваши предложения о времени печатания и месте я совершенно согласен. Только мне кажется, не мешало бы выпустить раньше» [Толстой, 1953, с. 162]. Так и хочется сказать Толстому: конечно, не мешало бы, так что же ты тянешь?

Менее чем через месяц, к 28 февраля Башилов присылает семь иллюстраций к имеющемуся у него тексту, а Толстой обещает прислать очередную часть текста. Но потом вновь возникают трудности с граверами, и 31 мая 1867 г. Толстой пишет последнее письмо к Башилову: «...я прошу вас (тем более что и без того есть затруднения) приостановиться работой. Теперь я повторяю то же. Что я издам с картинками, это верно, но издам ли первое издание с карт<инами> нынче осенью или второе на будущий год, этого я еще не знаю» [Толстой, 1953, с. 170]. Однако Толстой слово свое не сдержал: он и осенью 1867 г. не издал роман, ни с картинками, ни без картинок. А к замыслу издать с иллюстрациями он более не возвращался. Но свой замысел издать роман с иллюстрациями он всё же осуществил, когда написал «Воскресение».

Вне всякого сомнения, что Башилов со всей серьезностью отнесся к предложенной работе и старался уложиться в предложенные ему сроки. Работа была творческой, и всё же к первому тому он успел сделать более 20-ти рисунков. И если бы к каждому тому их было по 20, то это было бы даже больше иллюстраций, чем планировал сам Толстой. Именно поэтому часть уже готовых к 1-му тому портретов Толстой намеревался перенести во 2-й том. И в тот момент, когда же Башилов



начал работу над иллюстрациями ко 2-му тому, Толстой остановил его работу. Однако исследователи переносят всю ответственность на Башилова: «Башилов был болен и понимал всю серьезность порученного ему дела. Поэтому он не мог работать быстро – так, как того требовали условия издания» [Первые иллюстраторы, 1978, с. 18]. И еще более определенно (коллективное мнение): «Башилов из-за болезни не смог завершить начатый труд, и роман вышел без рисунков художника» [Государственный музей Л.Н. Толстого, электронный ресурс, <http://www.tolstoy-museum.ru/collect/graphics.html>].

Но это коллективное мнение является, конечно, не только неверным, но и крайне пристрастным, что, впрочем, вполне естественно для Государственного музея Л.Н. Толстого. Разумеется, Башилов был болен. Однако болезнь не помешала ему создать накануне смерти, в 1868–1870 гг., серию иллюстраций к «Губернским очеркам» М.Е. Салтыкова-Щедрина (15 рисунков). Разумеется, были задержки и с граверами, и, разумеется, сам Башилов не вполне поспевал с рисованием. Но главная причина была всё же в самом Толстом. Он остановил работу Башилова в мае 1867 г., но сам закончил четвертый том романа лишь в феврале 1868 г., а роман целиком завершил только в октябре 1869 г. Так что у художника было достаточно времени, чтобы сделать все необходимые рисунки, а граверы вполне успешно могли перенести их на доски.

Таким образом, вновь обостряется наш главный вопрос: почему история с иллюстрированием «Войны и мира» завершилась столь безуспешно. Но для того, чтобы ответить на него, мы должны вновь вернуться к вопросу, почему Толстой задумал иллюстрированное издание художественного произведения. Ведь ни Пушкин, ни Гоголь, ни Тургенев – никто другой из русских писателей не думал ни о чем подобном. Писатель и не должен думать об этом, ведь он как писатель должен все свои силы полагать в слове и стремиться именно словом убедить читателя в художественной достоверности того, что он рассказывает. Использование с этой целью другого искусства выглядит в данной ситуации как признание писателем собственной творческой несостоятельности. По сути, получается, что писатель расписывается в том, что он не может достаточно убедительно описать внешность

Наташи Ростовой и поэтому прибегает к помощи художника. Получается, что не только теоретически, но и практически Ю.Н. Тынянов был более чем прав. Однако многовековое существование иллюстрации и до, и после того, как Тынянов всё теоретически верно разложил в своей статье, заставляет нас искать новые ответы на этот вопрос.

Книжка с картинками – это, по сути, одна из реализаций постоянно возжеленного человечеством синтеза искусств. Толстой, который был ярко выраженным рационалистом, вовсе не чуждался, как известно, этой проблемы. В частности, в 1887 г. он задумывал арт-проект, согласно которому одновременно актер-чтец должен был читать его «Крейцерову сонату», музыкант-исполнитель должен был играть сонату Бетховена с этим названием, а живописец представлять этот сюжет на картине. Именно как арт-проект следует интерпретировать и презентацию «Войны и мира» как книжки с картинками, хотя без музыкального сопровождения этот арт-проект во многом редуцирован. Иначе сказать, в «Войне и мире» Толстой пытался реставрировать тот синтез искусств, который был похоронен вместе с романтизмом. Мы уже упомянули проект иллюстрированного «Воскресения» с Леонидом Пастернаком, но теперь подчеркнем отличие его от того, что было задумано в «Войне и мире». Иллюстрированное «Воскресение» – это был проект мэтра и молодого художника, поэтому ни о каком равноправии речи быть не могло; кроме того, Пастернак получил уже законченную рукопись романа. И хотя Толстой, как обычно, в процессе печати продолжал делать в ней большие исправления, сюжетная линия была завершена.

Но реализовать идею синтеза искусств можно было только в условиях реального партнерства всех творцов и реального равноправия самих искусств. Толстой и предложил Башилову как будто равноправное сотрудничество, и Башилов, который был старше Толстого почти на восемь лет, на раннем этапе работы именно так и понял это предложение и пытался сделать проект своим, пытался стать соавтором писателя. Однако, как оказалось, Толстой видел в иллюстраторе не равноправного партнера, а только исполнителя своего замысла. Энергия заблуждения была у Толстого гораздо активнее, чем у Башилова, и художник вынужден был уступить. Башилов оказался в странном положении: он должен был реализовывать то видение героев, которое и для самого



Толстого на определенных этапах работы было не вполне ясно и которое он сам уточнял в процессе работы. Толстой был авторитарен и настойчив, он диктовал и оплачивал работу. В итоге труд Башилова пропал для современников, и его иллюстрации начали свою жизнь в публике практически через пятьдесят лет после их создания. Башилов, конечно, мог отказаться от предложения Толстого и издать свои иллюстрации отдельно, но тогда он должен был бы вернуть Толстому деньги за сделанные иллюстрации. Да и издание иллюстраций отдельным увражем можно было сделать только после того, как роман был опубликован полностью. И Башилов, даже если бы очень захотел, да и не успел воспользоваться этим вариантом.

2. Картинки без «Губернских очерков»

Мы еще вернемся к Толстому, а сейчас должны рассмотреть историю иллюстраций Башилова к «Губернским очеркам» Салтыкова. Эта история, полагаем мы, поможет нам понять тот вопрос, который перед нами стоит.

Определяя место «Губернских очерков» в литературе 1850-х гг., В.Р. Зотов отвел им «третье почетное место подле двух лучших произведений нашей современной литературы» – «Мертвых душ» и «Записок охотника» [Зотов, 1857, с. 449]. А среди книг 1857 г., считал он, книга Салтыкова «имела *самый значительный успех*» [Зотов, 1858, с. 367]. Н.Г. Чернышевский назвал «Губернские очерки» «прекрасным литературным явлением» и «историческим фактом русской жизни» [Чернышевский, 1948, с. 302]. М.С. Щепкин писал сыну: «„Губернские очерки“ чрезвычайно живы и верны – о них теперь всеобщая молва» [Щепкин, 1952, с. 17]. Е.А. Штакеншнейдер отметила в дневнике 28 декабря 1856 г.: «Читающий мир занят <...> „Русским вестником“, где печатаются „Губернские очерки“ Щедрина. Его уж ставят выше Гоголя...» [Штакеншнейдер, 1934, с. 145]. М.Н. Лонгинов сообщал И.С. Тургеневу 20 января 1857 г.: «Я виделся на днях с Салтыковым, автором „Провинциальных <!> очерков“, производящих фурор» [Сборник Пушкинского Дома, 1922, с. 180]. Н.А. Мельгунов извещал А.И. Герцена 28 февраля: «Успех „Русского вестника“ невероятный, небывалый. Но знаешь ли отчего? По милости Щедрина (провинциальные <!>

очерки)...» [Литературное наследство, 1955, с. 346]. Наконец, даже Л. Толстой отметил в дневнике 2 августа 1857 г.: «Салтыков талант, серьезный» [Толстой, 1937, с. 150]. Возможно, ни одно другое произведение Салтыкова не имело такого всеобщего и безусловного успеха.

Еженедельная газета «Сын отечества» (выходила по воскресеньям), которую во второй половине 1857 г. редактировал А.В. Старчевский, в качестве приложения своим подписчикам выдала портрет Салтыкова и выделила специальный отдел «Эскизы к „Губернским очеркам“» для публикации 12-ти рисунков художника П.И. Анненского на темы книги Салтыкова, которые стоят отдельного изучения¹. Кроме того, вслед за этими 12-тью рисунками в газете появились еще шесть рисунков в манере и на темы, близкие книге Салтыкова².

Это был истинный, головокружительный успех. Пускай И.С. Тургенев критично оценил отдельные очерки; Салтыкову это было неприятно, но ворчание Тургенева с лихвой искупалось общим восторгом и таким объективным показателем, как тираж. Первое издание «Губернских очерков» в двух томах вышло в 1857 г. и разошлось в течение месяца. В том же году было сделано переиздание, в котором к этим двум томам было добавлен третий. Третье издание в 2-х томах, вобравших в себя все очерки из второго издания, вышло в свет в 1864 г.

Но на протяжении последующих десяти с лишним лет Салтыков писал мало, потому что, не надеясь на литературные гонорары, он

¹ Анненский, 1857а, с. 646; Анненский, 1857б, № 28, 14 июля, с. 674; Анненский, 1857в, № 29, 21 июля, с. 702; Анненский, 1857, № 30, 28 июля, с. 726; Анненский, 1857д, № 31, 4 августа, с. 750; Анненский, 1857е, № 32, 11 августа, с. 778; Анненский, 1857ё, № 33, 18 августа, с. 806; Анненский, 1857ж, № 34, 25 августа, с. 830; Анненский, 1857з, № 35, 1 сентября, с. 858; Анненский, 1857и, № 36, 8 августа, с. 882; Анненский, 1857й, № 37, 15 сентября, с. 906; Анненский, 1857к, № 38, 22 сентября, с. 930.

² Анненский, 1857л, с. 954; Анненский, 1857м, с. 974; Анненский, 1857н, с. 1002; Анненский, 1857о, с. 1028; Анненский, 1857п, с. 1054; Анненский, 1857р, с. 1076.



рассчитывал только на служебный оклад. Однако в 1868 г. он вынужден был уйти в отставку, к тому же Некрасов предложил ему постоянную работу и совладельчество в «Отечественных записках». К этому времени писатель существенно изменился и работал над первой своей настоящею гениальной книгой «История одного города», которая печаталась в 1869–1870 гг. в «Отечественных записках». Однако оценки критики, которые и отражали, и формировали читательское мнение, изменились. С.С. Окрейц называет «Историю одного города» «старой дребеденью, запоздавшей на белом свете» [Homo Novus, 1870, с. 1], и сетует, что она «к несчастью, продолжается. «Письма о провинции» г. Щедрина, к несчастью, тоже продолжают» [Homo Novus, 1870, с. 2]. Демократическая «Неделя» обходится без грубостей, но сводит всё значение произведения к утилитарной пользе: «История одного города» «тянется в обеих книжках и обещает продолжаться и в следующих. Это превосходная, мастерски написанная сатира на градоначальников, и мы советовали бы нашим влиятельным людям познакомиться с этим новым произведением талантливого рассказчика прежде, чем они решатся подать свой голос за проект о расширении губернаторской власти» [Журналистика, 1870, с. 369]. Нечто сходное пишет и С.Т. Герцог-Виноградский: «Произведения г. Щедрина касаются только небольшого числа администраторов среднего полета и известного направления», читая их, «вы часто недоумеваете, куда бьет его сатира» [N.N., 1869, с. 2]. И только консервативное «Новое время» нашло нечто положительное, что выделяло Салтыкова среди других авторов: большинство русских сатириков «ловко умеют подсмеяться, подшутить, но немногие из них настолько могут возвыситься над окружающей средой, чтоб вполне явиться нравственными бичами общества. <...> Представителем такого рода сатиры у нас является Щедрин» [Л.Л., 1870, с. 1]. Как видим, ругани здесь особой нет, но и похвалы не безусловны. Салтыков тяжело переживает это как неуспех.

И вот на фоне этих оценок в «Художественном листке», приложении к газете «Неделя», в 1868–1870 гг. появляются иллюстрации к «Губернским очеркам», сделанные Башиловым. Перечислим здесь

только те иллюстрации, которые были литографированы и опубликованы, поэтому могли стать известны Салтыкову¹. Все гравюры были сделаны на отдельных больших нумерованных листах, что предполагало дальнейшее бытование их в специальных папках или даже увражах. Большую часть рисунков переводил для гравировки П. Борель, а гравировал их Р. Хорн (Итальянская ул., 6). Всего было сделано 16 литографий, но предварительных и окончательных рисунков для гравирования было приготовлено гораздо больше, однако за нехваткой подписчиков издание прекратилось. 45 сохранившихся рисунков отражают разные этапы работы над сюжетом². Впрочем, в этой работе допущены некоторые неточности, которые требуют исправления. В частности, мы уже привели имя гравера, нигде не указанное. Кроме того, согласно описанию Л.А. Кольцовой, существует литография «Приютное семейство» (она даже бытует в Интернете), но публикация ее не отмечена [Кольцова, 2008, с. 252]. Одну литографию Л.А. Кольцова по традиции неправильно называет «Администратор» вместо правильного названия: «Озорник».

Мы имели возможность ознакомиться с оригиналами десяти гравюр из фондов музея М.Е. Салтыкова-Щедрина в Твери (филиал Тверского государственного объединенного музея), которые, кстати сказать, не были известны Л.А. Кольцовой. Эти гравюры были приобретены в 1975 г. (акт приема 12 октября)³. В результате этой работы выяснилось, что разные гравюры оформлены различным путем. Литографии «Озорник» (КП 5201), «Г-жа Музовкина» (КП 5205), «Порфирий Петрович» (КП 5200) имеют типичное оформление: сверху над гравюрой стоит имя Башилова, под гравюрой указаны исполнители:

¹Башилов, 1868а, № 14; Башилов, 1868б, № 20; Башилов, 1868в, № 22; Башилов, 1868г, № 23; Башилов, 1869а, № 1; Башилов, 1869б, № 5; Башилов, 1869в, № 6; Башилов, 1869г, № 7; Башилов, 1869д, № 10; Башилов, 1869е, № 11; Башилов, 1869ё, № 13; Башилов, 1869ж, № 15; Башилов, 1870а, № 2; Башилов, 1870б, № 3.

² Археографически полное описание их см.: [Кольцова, 2008, с. 251-253].

³ Благодарю О.М. Зиминову, помогавшую мне в работе с этим материалом.



«рис. П. Борель, лит. Р. Хорн» с адресом и заказчик: «Изд. В. Генкеля СПб.». Внизу страницы – дата цензурного разрешения; соответственно: 12 марта 1869 г., 28 ноября 1870 г., 12 марта 1869 г. Гравюры «Неприятное посещение» (КП 5203) и «Обманутый подпоручик» (КП 5202) оформлены одинаково, но отлично от трех описанных выше. Над гравюрой стоит имя Башилова, под гравюрой – имена исполнителей (тех же Бореля и Хорна), но имя издателя и дата цензурного разрешения отсутствуют, зато под названием указано: «Губернские очерки Щедрина». Мы сейчас затрудняемся определенно ответить на вопрос, в чем причина этих различий, и только хотим обозначить их в целях дальнейшего исследования.

Но самое главное открытие состоит в ином. В монографии Л.А. Кольцовой и других описаниях зафиксирована гравюра «Княжна Анна Львовна», на которой юная героиня изображена сидящей в комнате у стола, на полу кот следит за мышью, а в проеме дверей видна фигура пришедшего кавалера [Кольцова, 2008, с. 218]. В коллекции музея Салтыкова-Щедрина сюжет гравюры «Княжна Анна Львовна» (КП 5199) отличается от этого сюжета: далеко не юная княжна стоит в саду около скамьи, а перед ней на коленях стоит молодой человек. Техническое исполнение гравюры совершенно иное: сверху указано имя Башилова, под гравюрой стоят имя П. Бореля и гравера «лит. А. Мюнстер ВО 2 л.» (Васильевский остров, 2 линия); издатель же и дата цензурного разрешения не указаны. Гравюра сделана с неизвестного рисунка Башилова и технически выполнена в манере, отличной от манеры других гравюр цикла: тонированная бумага, ксилография. Сатирическое начало сохраняется, конечно, но сама техника гравюры придает общественному конфликту психологический характер.

Заказчиком всех иллюстраций был, как мы видим, не сам автор. Однако странно, что на гравюрах не только 1869, но и 1870 г. издателем назван В.Е. Генкель, хотя известно, что он был издателем «Недели» в 1868 и до ноября 1869 г., а позднее газету издавали редакторы-сотрудники П.А. Гайдебуров, Е.И. Конради, Ю.А. Россель, Е.И. Рагозин и др.

Здесь кстати будет сделать одно любопытное замечание. По этическим и юридическим нормам середины XIX в. литературное

произведение считалось собственностью автора, и актеры, желавшие читать со сцены фрагменты литературных новинок, испрашивали разрешение на это у самих авторов. Так было, в частности, и с «Губернским очерками» Салтыкова, фрагменты из которых были в репертуаре М.С. Щепкина, П.М. Садовского, П.И. Григорьева и других актеров [Макашин, 1969, с. 503]. Но на художников, как показывает практика, это правило распространялось не вполне, и иллюстрации к тем же «Губернским очеркам» появлялись и сразу после публикации книги, и некоторое время спустя без разрешения автора. При этом под некоторыми иллюстрациями воспроизводился небольшой фрагмент текста, который пояснял изображение. Очевидно, подпись под изображением понималась как цитата, право на которую имел каждый читатель.

Легко представить себе, что Салтыков пережил появление иллюстраций Башилова как вмешательство в его творческую жизнь. Напоминание о былом успехе в период читательского непонимания могло расстроить любого человека. Кроме того, Салтыков уже ушел от «обличительной литературы» к «Истории одного города», а художник возвращал его и его читателей на десять лет назад. Ясно, что Салтыков в этой ситуации не мог по достоинству оценить работу Башилова и пристрастно молчал о ней, как будто ее и не было. Его могли считать желчным, но трудно быть всем довольным, когда видишь абсолютное непонимание окружающих. Поэтому не удивительно, что когда художник Е.Е. Бернарнский выразил желание награвировать и издать его портрет, Салтыков его сразу же отклонил [Артемьев, 1975, с. 92]. Ему хотелось спрятаться и не быть.

Всю эту ситуацию поясняет письмо к Салтыкову от А.М. Жемчужникова от 25 ноября 1870 г. При этом само письмо поясняется этой ситуацией: «Благодарю Вас за слишком снисходительный отзыв об „Истории одного города“. Теперь я издал ее вполне, но без иллюстраций, как Вы подаете мне мысль. Иллюстрации ведут за собой цензуру, и притом неизвестно еще, как публика примет это новое мое сочинение. Я должен Вам сознаться, что публика несколько охладела ко мне, хотя я никак не могу сказать, чтоб я попятился назад после „Губернских очерков“. Не считая себя ни руководителем, ни первоклассным писателем, я все-таки пошел несколько вперед против „Губернских»



очерков», но публика, по-видимому, рассуждает об этом иначе. Вот ежели это издание разойдется быстро, я подумаю и об иллюстрированном и иллюстрации поручу академику Ге, который по моим наставлениям может сделать нечто хорошее. Кстати: я вместе с сим распорядился, чтоб книгопродавец Звонарев выслал Вам экземпляр „Историй одного города“, который и прошу Вас принять в знак моего сердечного к Вам уважения» [Салтыков-Щедрин, 1976, с. 58].

Письмо А.М. Жемчужникова, на которое отвечает Салтыков, неизвестно. Но следует полагать, что Жемчужников видел иллюстрации Башилова и поэтому написал Салтыкову, что было бы очень хорошо издать «Историю родного города» с картинками, подобными тем, какие появились у «Губернских очерков». Салтыков, несомненно, и сам «Неделю» читал, и иллюстрации видел. Если не он сам, то кто-либо из его окружения обратил его внимание на приложение к ней – «Художественном листке». Салтыков прекрасно понял, о чем пишет его собеседник. И поэтому-то он и взорвался.

Он упрекает своих читателей, которые не видят огромной разницы между «Губернскими очерками», еще как-то укладывавшимися в жизнеподобную поэтику реализма, и «Историей одного города», в которой полностью господствуют условные формы художественного обобщения, вследствие чего жизнеподобные формы иллюстрирования даже не предполагаются. И поэтому он нарочито противопоставляет несановному Башилову «академика Ге», хотя такое противопоставление вовсе не в духе самого Салтыкова, крайне демократичного и далекого от всякого академизма. Следует напомнить, что Салтыков высоко оценил картину Ге «Тайная вечеря» в цикле «Наша общественная жизнь» (1863), а Ге написал портрет писателя (1872). При этом, однако, Салтыков подчеркивает, что Ге «по моим наставлениям может сделать нечто хорошее». «Мои наставления» намеренно выдвигаются на передний план, поскольку без них ничего хорошего получиться не может даже у Ге, как не получилось у Башилова. В.Э. Боград в примечаниях к этому письму отмечал, что Салтыков высоко ставил историческую живопись Ге, «однако кисть этого художника вряд ли подходила для иллюстрирования гротесковой поэтики „Истории одного города“» [Салтыков-Щедрин, 1976, с. 59]. Мы же, со своей стороны, полагаем

иначе. Поздние страшные библейские картины Ге еще не были написаны, но Салтыков весьма проницательно угадал направление развития таланта Ге в сторону больших художественных обобщений.

Как видим, Салтыков ни полслова не сказал в этом письме о Башилове, но всё письмо его становится понятным только на фоне башиловских иллюстраций.

Нисколько не умаляя талант Башилова и его вклад в русскую книжную графику, мы не можем тем не менее не заметить, что иллюстрации его к «Губернским очеркам» на самом деле оказались излишне жизнеподобными. Они, конечно, много выигрывают на фоне уже упомянутых работ П.И. Анненского, которые предшествовали им¹. Но для 1869 г. иллюстрации Башилова оказались излишне конкретными и приземленными. Словесные описания Салтыкова давали поле для воображения, а иллюстрации заземляли его. Одетые в халаты, опустившиеся Лузгин и Буеракин изображены чуть не как одно лицо, невзирая на разность их психологического состояния. В Корепанове трудно найти нечто интеллектуальное, что позволило бы отнести его к провинциальным Печориным. Все остальные работы более или менее предсказуемы. Можно судить об особенностях наложения штриховки, о композиции, но содержание их: сатирическо-обличительное изображение русского провинциального помещичьего и чиновничьего общества – дано как бы заранее и никаких неожиданностей для зрителя не предполагается. Более того, в иллюстративной сюите отсутствовали крестьянские типы, а это лишало всю сюиту ярко выраженного положительного начала. В карандашных набросках мы находим два варианта взыскующей Господа Пахомовны и два варианта сюжета «Нил везет Аринушку», но зрителю они были неизвестны.

Настоящий интерес представляют только те работы, в которых изображен Николай Иванович Щедрин. Тут Башилов столкнулся с совершенно неожиданной для себя и его времени задачей. То, что прототипом Щедрина во многих отношениях был Салтыков,

¹ Ср. один и тот же сюжет: «Змеищев и Марья Гавриловна» в изображении обоих художников.



современники понимали вполне отчетливо. Но как представить это зрительно – этим еще никто не озабочивался. На двух работах «Щедрин у Буеракина» и «Г-жа Музовкина» мы видим героя-рассказчика, однако это совершенно разные лица, что видно, несмотря на то, что они даны в прямо противоположных ракурсах. В сцене с Буеракиным мы видим Щедрина как «мужа совета»: опытного, уже вполне чиновного, хотя и достаточно молодого еще человека. В сцене же с Музовкиной изображен еще почти не оперившийся юноша, которого легко могла провести опытная просительница. Несовпадением внешних черт лица одного и того же персонажа Башилов подчеркивает необязательность внешнего облика рассказчика, поскольку главное для него был его статус «точки зрения».

Частичная републикация рисунков произошла только через сто лет [Салтыков-Щедрин, 1968].

В заключение нашего анализа следует вернуться к Толстому. Считается, что Башилов как художник вполне устраивал Толстого. Между тем должна же быть какая-то причина, по которой Толстой резко прекратил сотрудничество с Башиловым и не возобновлял его даже тогда, когда завершение «Войны и мира» близилось, а Башилов еще не уехал на лечение в Австрию, где, впрочем, и умер. Ведь Толстой в этом случае потерял довольно большие деньги, потраченные на подготовку гравюр (оплата труда самого Башилова и граверов). Предполагать, что отказался Башилов, мы не можем: он нуждался в деньгах и не отказался бы от работы, рисовать же он мог и в Австрии.

Как мы полагаем, ситуация была гораздо сложнее. Толстой не всё высказывал вслух (всё-таки двоюродный дядя жены), но его вряд ли мог устраивать тот избыток сатиры и откровенной социализации при изображении князя Василия и других людей света, который совершенно отчетливо прослеживается в рисунках Башилова. Иногда художнику не вполне удаются и персонажи с тонкой психологической прорисовкой. Толстой, например, хвалит рисунок, на котором Наташа целует Бориса Друбецкого, но лицо маленькой героини представлено на нем достаточно грубо, резко, да и ростом Наташа здесь не так мала, чтобы ей нужно было становиться на кадку из-под цветов. Среди иллюстраций Башилова мы находим очень изящных Петю Ростова и Пьера Безухова в одиночных

(портретных) рисунках. Мы видим абсолютно адекватные сцены Данилы Купора и пляски Наташи. Но рядом с этими иллюстрациями есть у Башилова и менее удачные работы. Поэтому мы имеем право предположить, что когда Толстой осознал неизбежность таких работ в своей книге, он и отказался от своего замысла. В принципе, обращаясь к Башилову (как, впрочем, если бы он обращался к любому другому художнику), он покупал кота в мешке. Но в данном случае Толстой и изначально не был абсолютно увлечен Башиловым как художником. Напомню то, что Толстой писал Софье Андреевне 14 ноября 1866 г. о картине «Крестьянин в беде»: «Есть картинка Башилова. Чего-то недостает Башилову как в жизни, так и в искусстве, – какого-то жизненного нерва. – То, да не то». Само слово *картинка* вместе *картина*, самого уместного для станковой живописи, уже выражает оценку Толстого.

И когда Толстой понял, что читатель встретится в книге в первую очередь не с его, а с башиловской Наташей Ростовской, лишенной «какого-то жизненного нерва», он и стал искать выход из положения. За отсутствием точных данных можно только строить предположения, но эти предположения кажутся нам достаточно убедительными. Толстого привлекала манера Башилова-портретиста (портреты сестер Берс), и он рассчитывал увидеть эту манеру и в гравированных иллюстрациях. Но при переносе рисунка в гравюру манера изменяется, и сам Башилов понимал это хорошо, поэтому его портретные рисунки, не предназначенные для книжной иллюстрации, существенно отличаются от рисунков, которые изготавливаются для печати. Толстой же не ожидал этого эффекта, и это также могло повлиять на его решение.

В историях отношений Башилова с Толстым и Салтыковым проявляется одна и та же модель. Художник такого уровня, как Башилов, уступает писателю и в известной мере упрощает авторскую концепцию в своих иллюстрациях. Мало того, что сама иллюстрация как таковая упрощает замысел писателя, поскольку из множества возможных роящихся в сознании читателя смутных образов иллюстрация выбирает только один и придает ему значение подлинника, кодифицирует его как единственно возможное. Башилов в «Губернских очерках» выдвинул на первый план сатиру, а все интенции, выходящие за рамки сатиры, притушил. В «Войне и мире» из иллюстраций явно ускользнула «мысль

народная», которая, впрочем, и для самого Толстого становилась ясной далеко не сразу. Башилов оказался в ответе и за то, что Толстой сам не сразу всё понял в своей «Войне и мире», и за то, что Салтыков за десять с лишним лет далеко ушел от того, каким он был, когда писал «Губернские очерки». Но как можно судить, отвечать за писателей приходилось не одному Башилову. Такова, видимо, судьба иллюстратора вообще.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адарюков, В. Я. Гравюра и литография в книге XIX века / В. Я. Адарюков // Книга в России: сборник. Ч. 2: Русская книга девятнадцатого века / ред. В. Я. Адарюков, А. А. Сидоров. 2-е изд. – Москва: Изд-во ГПИБ, 2008. – С. 347-434.

Анненский, П. И. Рис.: Введение к «Губернским очеркам». Встреча приятелей / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857а. – № 27. – 7 июля. – С. 646.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». I / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857б. – № 28. – 14 июля. – С. 674.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». II / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857в. – № 29. – 21 июля. – С. 702.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». III / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857г. – № 30. – 28 июля. – С. 726.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». IV / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857д. – № 31. – 4 августа. – С. 750.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». V / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857е. – № 32. – 11 августа. – С. 778.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». VI / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857ё. – № 33. – 18 августа. – С. 806.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». VII / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857ж. – № 34. – 25 августа. – С. 830.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». VIII. Княжна Анна Львовна / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857з. – № 35. – 1 сентября. – С. 858.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». IX / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857и. – № 36. – 8 августа. – С. 882.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». X / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857й. – № 37. – 15 сентября. – С. 906.

Анненский, П. И. Рис.: Эскизы к «Губернским очеркам». XI / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857к. – № 38. – 22 сентября. – С. 930.

Анненский, П. И. Рис.: Управляющий / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857л. – № 39. – 29 сентября. – С. 954.

Анненский, П. И. Рис.: Деревенские впечатления / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857м. – № 40. – 6 октября. – С. 974.

Анненский, П. И. Рис. [Без названия] / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857н. – № 41. – 13 октября. – С. 1002.

Анненский, П. И. Рис.: Романсы по обстоятельствам / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857о. – № 42. – 20 октября. – С. 1028.

Анненский, П. И. Рис.: Взгляд и мысль / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857п. – № 43. – 27 октября. – С. 1054.

Анненский, П. И. Рис.: Не внял – да понял / П. И. Анненский // Сын отечества. – 1857р. – № 44. – 5 ноября. – С. 1076.

Артемьев, А. И. Из дневника 1856–1857 годов / А. И. Артемьев // М.Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников: В 2 т. – Москва: Художественная литература, 1975. Т. 1. – С. 87–99.

Башилов, А. А. Собрание сочинений / Изд. подгот. М.В. Строганов, Е.А. Чистякова. – Тверь: СФК-Офис, 2013. – 368 с.

Башилов, М. Литография: Из прошлых времен. Рассказ подьячего / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1868а. – № 14.

Башилов, М. Литография: Типы из «Губернских очерков». Фейер и Живолот / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1868б. – № 20.

Башилов, М. Литография: Княжна Анна Львовна / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1868в. – № 22.

Башилов, М. Литография: Обманутый подпоручик / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1868г. – № 23.

Башилов, М. Литография: Неприятное посещение / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869а. – № 1.

Башилов, М. Литография: Озорник / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869б. – № 5.

Башилов, М. Литография: Порфирий Петрович; Владимир Константинович Буеракин / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869в. – № 6.

Башилов, М. Литография: Змеищев и Марья Гавриловна. «Ну, вот вы и пришли, душенька...» / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869г. – № 7.



Башилов, М. Литография: Аринушка / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869д. – № 10. – КП 5206.

Башилов, М. Литография: Хрептюгин и его семейство / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869е. – № 11. – КП 5204.

Башилов, М. Литография: Приятное семейство / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869е. – № 11.

Башилов, М. Литография: Корепанов; Лузгин / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869ё. – № 13.

Башилов, М. Литография: Г-жа Музовкина / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1869ж. – № 15.

Башилов, М. Литография: Просители / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1870а. – № 2.

Башилов, М. Литография: Горехвастов / М. Башилов // Художественный листок. Альбомное приложение к газете «Неделя». – 1870б. – № 3.

Государственный музей Л.Н. Толстого. Коллекции. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tolstoy-museum.ru/collect/graphics.html>.

Диккенс, Чарльз. Собрание сочинений: В 30 т. – Москва: ГИХЛ, 1957. Т. 2. – 519 с.

[**Зотов, В.Р.**] Губернские очерки, из записок отставного надворного советника Щедрина, собрал и издал М.Е. Салтыков. Статья первая // Сын отечества. – 1857. – № 19. – 12 мая. – С. 449-451.

[**Зотов, В.Р.**] Очерк истории русской словесности в 1857 г. Статья третья // Иллюстрация. Всемирное обозрение. – 1858. – № 23. – 12 июня. – С. 366-367.

Журналистика. Отечественные записки. – № 1 и 2, 1870 // Неделя. – 1870. – № 11. – 15 марта. Стлб. 368-376.

Иллюстрации: Сборник статей и публикаций / сост. Г.В. Ельшевская. – Москва: Советский художник, 1988. – 416 с.

Кольцова, Л. А. Художественная иллюстрация в России середины XIX века. М.С. Башилов и его современники / Л. А. Кольцова. – Москва: Галарт, 2008. – 320 с.

Кольцова, Л.А. М.С. Башилов и проблемы русской иллюстрации середины XIX века, 1840–1860 гг.: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Л.А.

Кольцова. – Москва: НИИ Теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 1998. – 20 с.

Л.Л. Русская журналистика // Новое время. – 1870. – № 71. – 13 марта. – С. 1, 2.

Литературное наследство. – Москва: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 62: Герцен и Огарев. Кн. II. – 899 с.

Макашин, С.А. Примечания // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. – Москва: Художественная литература, 1969. Т. 2. – С. 481-551.

Первые иллюстраторы произведений Л.Н. Толстого / Авторы-составители Т. Поповкина, О. Ершова. – Москва: Изобразительное искусство, 1978. – 96 с.

Салтыков-Щедрин, М. Е. Губернские очерки / Вступит. статья С. А. Макашина / М.Е. Салтыков-Щедрин. – Москва: Художественная литература, 1968. – 543 с.

Салтыков-Щедрин, М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. – Москва: Художественная литература, 1976. Т. 18-2. – 366 с.

Сборник Пушкинского Дома на 1923 год. Пушкин, Дельвиг, Крылов, Жуковский, Тургенев, Писарев, Герцен, Чернышевский, Полонский, Стасов, Л. Толстой. – Петроград: ГИЗ, 1922. – 232 с.

Сидоров, А. А. Искусство русской книги XIX–XX веков // Книга в России: сборник. Ч. 2: Русская книга девятнадцатого века / ред. В. Я. Адарюков, А. А. Сидоров. 2-е изд. / А. А. Сидоров. – Москва: ГПИБ, 2008. – С. 139-346.

Сидоров, А. А. Рисунок старых русских мастеров / А. А. Сидоров. – Москва: Изд-во АН СССР, 1956. – 526 с.

Сиротенко, В. В. Незнайомий вам Тарас Шевченко та його друзі / В. В. Сиротенко. – Львів: Lulu, 2011. – 270 с.

Соллогуб, В. А. Воспоминания / В.А. Соллогуб. – Москва; Ленинград: Academia, 1931. – 652 с.

Строганов, М. «Полярная звезда». К символике авантюра и альманаха К.Ф. Рыльева и А.А. Бестужева / М. Строганов // Литературное обозрение. – 1994. – № 11-12. – С. 69-72.

Лев Толстой и его современники: Энциклопедия / Ред. Н.И. Бурнашева. 2-е изд., испр., доп. – Москва: Парад, 2010. – 656 с.

Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Москва: ГИХЛ, 1937. Т. 47: Дневники и записные книжки. 1854–1857 / Л. Н. Толстой. – 618 с.

Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. – Москва: ГИХЛ, 1938. Т. 83: Письма к С. А. Толстой. 1862–1886 / Л. Н. Толстой. – 635 с.

Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. / Л.Н. Толстой. – Москва: ГИХЛ, 1953. Т. 61: Письма 1863–1872. – 421 с.

- 
- Тынянов, Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. – Москва: Наука, 1977. – 574 с.
- Чернышевский, Н. Г.** Полное собрание сочинений. – Москва: ГИХЛ, 1948. Т. IV. – 982 с.
- Штакеншнейдер, Е. А.** Дневник и записки / Е.А. Штакеншнейдер. – Москва; Ленинград: Academia, 1934. – 586 с.
- Щепкин, М.С.** Записки. Письма. Современники о М.С. Щепкине / Сост. А. Клиггин. – Москва: Искусство, 1952. – 372 с.
- Ното Novus. Библиографические заметки. XV // Петербургский листок. – 1870. – № 16. – 27 января (8 февраля). – С. 1, 2; – № 68. – 2/14 мая. – С. 1, 2.
- Н.Н.** Фельетон. «Отечественные записки» за август и сентябрь. «Письма из провинции. Письмо осьмое Н. Щедрина. «Испорченные дети», его же // Новороссийский телеграф. – 1869. – № 219. – 29 октября. – С. 1, 2.

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

О.В. Вороничева¹

Брянский государственный инженерно-технологический университет

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА: БРЯНСК

Художественное пространство Брянска анализируется с точки зрения отражения в нем социально-экономических сдвигов в российском обществе. Изменения последних десятилетий свидетельствуют об активизации процессов поиска региональной идентичности на фоне коммерциализации искусства. Художественная культура Брянска предстает как целостное и динамичное образование, интегрирующее явления классического и авангардного искусства.

Ключевые слова: городская художественная культура, искусство, динамика, Брянск, духовные ценности, общество, регион, идентичность, смысл, память.

O. Voronicheva

Bryansk State Engineering Technological University

THE ARTISTIC COMPONENT OF SOCIOCULTURAL SPACE OF THE CITY (ON THE EXAMPLE OF BRYANSK)

Artistic space of Bryansk is analyzed as the reflection of social and economic changes in the Russian society. Changes in the last decades indicate the activation of the processes of regional identity search on the background of commercialization of art. Artistic culture of Bryansk is presented as a holistic and dynamic formation integrating the phenomena of classical and avant-garde art.

Keywords: urban artistic culture, art, dynamics, Bryansk, values, society.

На рубеже XX–XXI вв. в науке значительно возрос интерес к культурологическим методам изучения художественной культуры,

¹ Ольга Викторовна Вороничева, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории и социологии Брянского государственного инженерно-технологического университета; voronicheva.olga@yandex.ru.



понимаемой как полиструктурное динамичное образование, реализующее не только эстетическую, но и широкий спектр социальных функций и дающее образное представление о концентрирующихся в городской среде социокультурных трансформациях. Г.Е. Гун справедливо считает, что без понимания художественных процессов жизни города невозможно решать многие насущные проблемы городской культуры: «искусство реконструирует воплощаемое в культуре человеческое сознание, а значит, может выступать источником культурологического анализа явления, которое осмыслено в категориях искусства и отражено в художественной жизни» [Гун, 2011, с. 38].

Взаимобусловленность художественных процессов процессами социальными, политическими и даже экономическими диктует необходимость изучения художественной культуры в совокупности ее внутривидовых и видовых (социальных, функциональных, коммуникативных и пр.) аспектов. Например, с точки зрения выражения в динамике городской культуры эволюции духовно-эстетических ценностей и изменений в идеологической парадигме общества.

По распространенной социолого-демографической типологии городских сообществ Брянск относится к крупным городам (до 500 тыс. населения), в условиях которых «с большей или меньшей степенью полноты наличествуют и функционируют все системные элементы художественной культуры» [Гун, 2012, с. 51]. В городе есть областной колледж искусств и культуры, готовящий специалистов художественного профиля, сеть учреждений культуры, включенных в общественную практику и повседневную жизнь горожан; работают творческие объединения и союзы. Благодаря наличию кинотеатров, библиотек, музеев, театров, филармонии в нем представлены все виды искусства.

Культурная жизнь социалистического Брянска отличалась достаточной интенсивностью, системностью, но не имела ни самобытного содержания, ни собственной специфики. Советская власть высоко ценила искусство как эффективное средство пропаганды ценностей социализма, поэтому художественная культура занимала достойное место в городском пространстве. Особенно это касалось литературы, способной наиболее полно реализовывать функцию

идеологического воздействия. Так, в 1985 году Брянске были драматический театр, ТЮЗ и театр кукол, областная филармония, более 200 библиотек, 9 кинозалов. Огромной популярностью пользовались книготорговые организации, активная деятельность которых во многом способствовала развитию культуры чтения. При книжных магазинах работали клубы книголюбов, регулярно проводились вечера-встречи с писателями, лекции о литературе, читательские конференции. Разнообразием форм отличались расположенные на главных улицах магазины «Дом книги» и «Мысль», регулярно обновлялись постоянно действующие тематические выставки в «Технической книге». Обязательно был книжный магазин в каждом микрорайоне города.

Наследие советского прошлого составляет подавляющее большинство современных годонимов, 7 % которых являются производными от имен писателей (иногда персонажей), реже – композиторов или художников. «Уличная» топонимика Брянска мало чем отличалась от того же явления другого советского города, поскольку создавалась с учетом общероссийского календаря. Так, улица Тимуровская и Корчагина встречается в ряде топонимов бывшего Советского Союза. И даже вполне в духе времени использование имени Анри Барбюса: в Астрахани, Волгограде, Екатеринбурге, Нижнем Новгороде, Перми отдали дань уважения этому французскому писателю и общественному деятелю, искренне воспевавшего революционные завоевания раннего СССР. Ситуация с выбором годонимов вполне соответствовала отношению к региональной идентичности в Советском Союзе: с 1920-х до 1950-х годов исторический облик городов размывался, а всплеск интереса к местной культуре произошел уже в конце 1980-х. Впрочем, и в современном Брянске художественная специфика нашего региона отражена всего в 7 годонимах: улицы Тютчева, А.К. Толстого, Татьяны Николаевой, Вяльцевой, братьев Ткачевых, переулок Тенишевой и сквер Проскурина. При этом имя Тютчева в тех же целях используется в Омске, Чебоксарах, Астрахани, Воронеже, Донецке, Орле и других городах, принадлежавших советскому пространству.

Официальный характер художественной жизни советского периода выражался в динамике ее протекания: периоды активности соответствовали знаменательным датам. Так, открытия памятников



Пушкину (1958 и 1959) были приурочены к очередной годовщине со дня его рождения. Явления, не вписывающиеся в рамки официальной идеологии, уничтожались без сожаления. Так, в 1982 г. по решению Брянского горсовета народных депутатов был снесен весь комплекс усадебных построек Добычиных, в том числе переживший оккупацию старинный купеческий дом (первое архивное упоминание о нем относится к 1897 году). Между тем именно здесь провел последние годы своего пребывания в Брянске и принял решение об отъезде в Ленинград самобытный писатель XX столетия Леонид Добычин.

Неординарными событиями отмечены 1960-е годы: в центральном городском парке был установлен первый в России бюст А.К. Толстого (1960, скульптор Г.П. Пензев), а затем парку было официально присвоено имя писателя (1967). Случилось это на фоне полного отсутствия интереса советской власти к Толстому – графу и представителю чистого искусства. Его бюст в парке появился благодаря твердой воле и нестандартному мышлению поэта и бывшего фронтовика В.Д. Динабургского. В преобразованном им парке в 1971 г. «поселилась» еще и деревянная скульптура Козьмы Пруtkова (художник В.О. Херувимов).

Реализация «масштабного социального проекта коммунистического типа» [Горбачев, 2014, с. 84] на Брянщине, несмотря на невосполнимые потери, имела массу положительных результатов. Высокая оценка роли искусства, прежде всего словесности, в воспитании советского человека обуславливала стабильность культурной жизни и, несмотря на ее унифицированность и пропагандистский характер, обеспечивала достаточно основательную эрудицию среднеобразованного человека в вопросах искусства. Было сформировано позитивное отношение к искусству, труду художника, чтению.

На конец 1980-х – 1990-х гг. в Брянске, как и в СССР, приходится всплеск интереса к региональному компоненту культуры. Так, в 1987 году статус города как областного центра был подтвержден открытием Литературного музея, сам факт существования которого, во-первых, выражает признание ценности не только литературы в целом, но и литературы, созданной писателями, имеющими отношение к Брянщине. Во-вторых, свидетельствует о высоком уровне духовных

запросов горожан и о развитости культуры региона в целом. В-третьих, что особенно важно, организационно оформляет и задает направление духовной деятельности, связанной с определением «гения места», который выступает в качестве «фактора формирования образа, некоей духовной проекции места, его одухотворения. “Гений места” – своеобразная совесть места, указующая не столько на то, что можно здесь делать, сколько предостерегающая от этически невозможные действия». Он дает «шанс стать человеком каждому»: не пропасть в «периферийной рутине», а выстроить свой диалог с Богом [Левинтов, 2013, с. 95].

Заметным событием отмечен 1986 год – проведением первого международного фестиваля современного искусства в честь выдающихся уроженцев Брянщины: композитора и скрипача Николая Рославца и скульптора Наума Габо (Певзнера). В силу идеологических причин тогда имя Габо еще не вошло в название мероприятия, вдохновителем и организатором которого был композитор и скрипач Марк Белодубровский. В рамках фестиваля состоялись российские и мировые премьеры музыки Н. Рославца, Е. Гольшера, В. Дешеева, А. Лурье, А. Мосолова, С. Протопопова и других представителей музыкального авангарда; в российскую историю культуры возвращалось творчество писателей Л. Добычина и Л. Андреева, художника-исследователя А. Левита, ученого А. Чижевского. На фестивальных афишах значились имена исполнителей из Брянска, Воронежа, Риги, Петрозаводска, Тбилиси, Москвы, Петербурга, Нью-Йорка. В 2000 году в Брянске Любовью Пчелкиной и Марком Белодубровским был создан Культурный фонд «РАГД» (Рославца, Андреева, Габо, Добычина). В тесном сотрудничестве с ним в городе развивается Центр современного искусства им. Н. Рославца и Н. Габо. Как видим, авангард находят в Брянске постоянного зрителя.

К перестройке Брянск подошел с довольно интенсивно протекавшей в нем культурной жизнью, в которой четко обозначился региональный компонент. «Лихие» 90-е в очередной раз продемонстрировали неравномерность культурного и социально-экономического развития. На фоне глубочайшей экономической депрессии, накала политических страстей и правового беспредела, связанного в первую очередь с переделом собственности, произошла



заметная активизация культурной жизни. Накопленный художественный потенциал и глубоко укоренившиеся в России традиции уважения к художественному слову (русская культура тогда еще оставалась литературоцентричной) создали основу для ряда интереснейших начинаний, до сих пор во многом определяющих литературную жизнь края. Так, в 1988–1993 гг. удалось реализовать проект воссоздания главного дома усадьбы А.К. Толстого, подготовленного брянским архитектором В.Н. Городковым ещё в 1960-е годы; в 1994 начал выходить журнал «Десна»; в 1996 учреждена Всероссийская литературная премия «Русский путь» им. Ф.И. Тютчева; в 1998 Брянской областной Думой и администрацией Брянской области учреждена премия имени А.К. Толстого «Серебряная лира». На 90-е годы приходится исследовательская и издательская активность Владимира Петровича Парыгина, основателя издательства «Придесенье», автора серии книг «Брянщина литературная». В 1999 году здесь вышла книга С.П. Кизимова об Анастасии Дмитриевне Вяльцевой, первое издание которой увидело свет еще в 1976 году [Кизимова, 1976]. Оно явилось результатом начатой пятью годами раньше Брянским архивом деятельности по увековечиванию памяти знаменитой певицы. С начала 90-х годов вечера ее памяти стали традиционными в Брянске; формы их менялись – от праздничных концертов, музыкальных салонов до межрегионального конкурса вокалистов-любителей «Гори, звезда приветная!» имени А.Д. Вяльцевой, впервые проведенного в 1999 году. Сегодня конкурс является визитной карточкой Брянской области и проходит раз в два года. Перечисленные явления свидетельствуют об активизации поиска региональной идентичности в противовес советской традиции унификации городов.

На исходе века стало очевидным, что перестроечные ожидания не оправдались. В начале нового столетия они трансформировались в беспросветную безнадегу нулевых. Символика чисел вполне определяет процессы угасания, соответствующие этому глухому безвременью: Россия «вошла в состояние потребительского общества, где, как известно, доминируют ценности иного рода (товары, услуги, комфорт). В таком обществе индивидуальное вытесняет общезначимое, а общие ценности ослабляют свою регулятивную роль» [Горбачев, 2014, с. 83-84].

Тем не менее ростки художественного творчества продолжали пробиваться, постольку мощная тяга к самовыражению не зависит от того, какое «у нас тысячелетье на дворе».

Под влиянием социально-экономических процессов существенно меняется содержание и предназначение искусства: забытое властью, оно не используется в идеологических целях и, как следствие, перестает финансироваться. Сложившаяся ситуация определила зарождение противоречивых тенденций в развитии культурного процесса. С одной стороны, отпущенные на волю хлеба художники, переживая тяжелейшие времена, получают свободу творчества и открывают для себя новые темы и сюжеты. С другой – отсутствие *руководящей и направляющей* отрывает дорогу посредственности и размывает критерии художественности.

На взлеты и падения в художественной культуре города существенное влияние оказывают действия местной власти. Так, на период губернаторства Ю.Е. Лодкина (1993–2004) приходится наиболее активное насыщение литературного пространства, которое, впрочем, далеко не всегда было последовательным и целенаправленным и, как в советский период, ориентировано на календарь. В 2003 году к юбилейным датам в центре Брянска открыли памятник Тютчеву (скульптор А. Ковальчук; арх. А. Петров) и учредили стипендию имени П.Л. Проскурина администрации Брянской области для одаренной молодежи, воссоздали мемориальный кабинет писателя в литературном (позже – краеведческом) музее, а тремя годами позже поставили памятник на его могиле (скульптор А.А. Ромашевский).

В современном прагматическом мире, в котором человеку труднее реализовать свои духовные потребности, повышается значимость городской художественной культуры, поскольку «она гармонизирует функционирование общества и общественных институтов и противостоит деструктивным социальным тенденциям» [Гун, 2011, с. 39]. Между тем сегодня происходит сужение художественной составляющей в культурном пространстве города. Последнее пятилетие напоминает ровные воды, поглотившие Китеж-град, и вполне определенно свидетельствует о снижении интереса к гуманитарным, в том числе художественным, ценностям. Проявлением негативной тенденции служит, например, и тотальная *оптимизация* по-брянски (т.е.



объединение учреждений культуры), и катастрофическое сокращение площадей книжных магазинов, и трагическая гибель некогда главной городской достопримечательности – парка, не пережившего ремонта 2007–2009 годов.

Пожалуй, самая большая потеря брянской культуры последних лет – это бесславное окончание деятельности Литературного музея, здание которого ушло с молотка в начале 2012 года. Город лишился не только хранилища мемориальных ценностей, но и, что самое главное, демонстративно отказался от важнейших приоритетов в духовном развитии региона. Замена культурного центра на питейно-развлекательный – это явная, шокирующая своей обыденностью смена парадигмы ценностей в сторону прагматизма и утилитаризма, признание и поддержка безоговорочной победы пищевых инстинктов над духовными потребностями. «Уникальные экспонаты, являющиеся национальным достоянием» теперь пылятся в запасниках краеведческого музея. Каждый из них вбирает в себя множество культурных смыслов, самым фактом своего существования воплощает связь времен и поколений. Это еще одно свидетельство утраты словесностью ведущей роли в русской культуре. Между тем еще Д.С. Мережковский отмечал, что «падение русского языка и литературы есть в то же время падение русского духа. Это воистину самое тяжкое бедствие, какое может поразить великую страну» [Мережковский, 1995, с. 522].

Несмотря на отчетливо проявившиеся негативные тенденции тотальной коммерциализации сферы искусства и превращения его в товар, художественная культура Брянска остается полнокровной и разнообразной. В Брянске каждый год при поддержке Министерства культуры Российской Федерации традиционно проходят Международный фестиваль современного искусства им. Н. Рославца и Н. Габо и Международный фестиваль театрального искусства «Славянские театральные встречи» (с 1989 г.), межрегиональный конкурс вокалистов-любителей «Гори, звезда приветная!» имени А.Д. Вьяльцевой. Активно, целенаправленно и последовательно расширяют свое влияние в городе, приобщая к художественной культуре своих читателей, библиотеки города, в первую очередь Брянская

областная универсальная библиотека им. Ф.И. Тютчева и Центральная городская библиотека им. П.Л. Проскурина.

В художественном пространстве современного Брянска аккумулированы «следы» культур 3-х эпох: советской, перестроечной и современной. Его динамика отражает социокультурные изменения России в целом, в частности возобновившийся интерес к региональной истории и культуре, свидетельствующий о стремлении к национальной самобытности. В литературе, живописи, театре воссоздается утраченная за годы советской власти уникальность места; средствами искусства насыщается новыми смыслами непосредственно окружающая человека культурная среда, названная русским поэтическим гением *животворящей святыней*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гун, Г. Е. Городская художественная культура: сущность, структура, функции / Г. Е. Гун // Новый университет. – 2011. – № 9. – С. 37-39.

Гун, Г. Е. Художественная культура городов как фактор геобрендинга / Г. Е. Гун // Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы. – Екатеринбург, 2012. – С. 49-54

Горбачев, В. Г. Идеологическое самоопределение российского общества как проблема / В. Г. Горбачев // Философия в контексте современных социальных практик: материалы II научных философских чтений (Брянск, 25 марта 2014 г.). – Брянск, 2014. – С. 82-87.

Кизимова, С. П. «Чайка русской эстрады». Анастасия Дмитриевна Вяльцева / С. П. Кизимова. – Брянск, 1976. – 83 с.

Левинтов, А. Е. Гений места, совесть места, проклятые места // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. – 2013. – № 3. – С. 88-96.

Мережковский, Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – Москва: Республика, 1995. – С. 522-560.

ЛАБОРАТОРИЯ АНАЛИТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

А.В. Толстокорова¹
Независимый аналитический центр
(Киев)

ДАМА В ДИЛИЖАНСЕ: ЖЕНСКАЯ ГЕОГРАФИЧЕСКАЯ МОБИЛЬНОСТЬ И ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ЭМАНСИПАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ МОДЕРНА

Статья преследует цель проблематизировать социально-культурные импликации такого важного, но недоосмысленного и потому недостаточно изученного исторического процесса как обретение женщинами пространственно-физической свободы в публичной сфере и их массовой географической мобильности женщин на рубеже XIX – XX ст., а также проследить его отражение в художественной литературе эпохи модерна. Для достижения этой цели вводится понятие женской пространственной эмансипации.

Ключевые слова: женская пространственная эмансипация, географическая мобильность, новая девочка, новая женщина, публичное и приватное пространства.

¹ Алиса Валерьевна Толстокорова, кандидат филологических наук, доцент, научный эксперт, Независимый аналитический центр, Киев, Украина, член 8 международных профессиональных сетей и ассоциаций.

Tolstokorova Alissa V.
Independent analytical centre
(Kyiv)

**A FEMALE IN A PHAETON: FEMALE GEOGRAPHIC MOBILITY
AND SPATIAL EMANCIPATION IN FICTION OF ART NOUVEAU
ERA**

The paper sets out the problem of the socio-cultural implications of such an important but underconceptualized historical process as the acquisition of spatio-physical freedom in the public sphere by women and their en masse geographic mobility on the turn of the 19th and 20th centuries. It also traces the reflection of this process in the fiction of the art nouveau period. The concept of female spatial emancipation is introduced to reach this aim.

Key words: female spatial emancipation, geographic mobility, new girl, new woman, private and public spaces.

«Сколько дорог должен пройти мужчина, чтобы считаться мужчиной?» – этот вопрос ставит американский рок музыкант и лауреат Нобелевской премии по литературе за 2016 г. Боб Дилан в своей песне «В дуновении ветра», считающейся гимном движения за гражданские права. В данной статье ставится аналогичный вопрос – в метафорическом смысле – но применительно к женщине. Работа преследует цель проблематизировать социо-культурные импликации таких важных, но недоосмысленных и недостаточно изученных исторических трендов, как обретение женщинами пространственно-физической свободы в публичной сфере и их массовая географическая мобильность во второй половине XIX – начале XX ст., а также проследить их отражение в художественной литературе этого периода. Теоретическая задача статьи заключается в том, чтобы выявить значимость гендерного фактора в художественной рефлексии на тему трансформации философии пространственного поведения женщин в эпоху модерна. Практической задачей является выявление влияния пространственной эмансипации на личность женщины и ее самоидентификацию на основе анализа способов художественной репрезентации процесса пространственной эмансипации

женщин в художественной литературе второй половины XIX – начала XX ст.

Для решения поставленных задач вводится аналитический концепт «*пространственная эмансипация*», через призму которого рассматривается обозначенная научная проблема. При этом данное понятие предлагается понимать как расширение социально-пространственного контекста жизнедеятельности женщин в процессе их исторической релокации из приватной сферы в публичную на рубеже XIX и XX вв. с целью достижения пространственной свободы и завоевания права на автономную географическую мобильность [Толстокурова, 2012].

Женская пространственная эмансипация: исторический контекст

На протяжении всей истории современной цивилизации, вплоть до эпохи модерна, участие женщин в культурном процессе было ограниченным, поскольку им было позволено осваивать лишь приватное пространство дома и семьи. Их присутствие в публичном пространстве не приветствовалось патриархальным обществом, а доступ к нему, особенно для представительниц привилегированного класса, жестко ограничивался на основе убеждения, что сам факт нахождения женщины за порогом дома означает физическую доступность. Для того, чтобы выйти на улицу без сопровождения, приличная замужняя дама, или в терминах Оноре де Бальзака женщина “*comme il faut*”, вынуждена была прибегать к разнообразным уловкам, как это делала, например, госпожа Бовари в одноименном романе этого французского писателя. Хотя некоторые послабления допускались для женщин простого сословия, для благородной дамы географическая мобильность на дальние расстояния была возможна только при наличии сопровождения.

С началом индустриальной революции в ряде регионов мира, вступивших на путь правовой и бытовой эмансипации, начали рушиться социальные и культурные нормы, поддерживавшие стратификацию поведения и потребления. Сложилась новые условия, предоставившие женщинам доступ к технологическим, торговым и транспортным инновациям и позволившие их участие в рынке труда, общественной

деятельности и спорте. Это открыло перед женщинами новые возможности, среди которых завоевание права на мобильность стало их «исключительным достижением» [Braidotti, 2011].

Процесс вхождения женщин в публичное пространство сопровождался формированием новых социальных ценностей и норм поведения, обусловив появление поколения «новых женщин»¹, отвергавших незыблемое правило «место женщины – в доме» и стремившихся завоевать собственное место в сфере общественной деятельности.

Пространственная эмансипация женщин была преимущественно городским явлением и уделом представительниц среднего класса. Она проявлялась, в частности, в увлечении женщин различными новыми видами телесно-двигательных практик, физкультурой и спортом [см. Толстокорова, 2013]. Одной из форм проявления этого тренда стало новомодное увлечение женщин независимым туризмом, или в терминах теории проксемики, – «пространственной коммуникацией» [Hall, 1966]. Этому способствовало расширение сети железных дорог и туристического бизнеса в результате научно-технической революции, совпавшее с первой волной женского движения и появлением «женщины нового типа». Свободе передвижения женщин в публичном пространстве также благоприятствовало формирование на рубеже веков женской городской культуры и «феминной «культурной среды»»² [Толстокорова, 2016]. Немалую роль в этом сыграло возникновение буржуазной потребительской культуры, позволившей легитимировать физическую

¹ Этот термин был предложен англичанкой Сарой Гранд [Grand, 1898] для визуализации женщины нового типа, которой свойственно стремление к независимости и свободе, в том числе пространственной автономии, осознание своей самооценности как личности.

² Под культурной средой здесь понимается вслед за Андреем Флиером, «специфическое пространство ритуализированного социального поведения людей, которое формируется и функционирует в ходе осуществления нескольких процессов коллективной жизнедеятельности», в данном случае прежде всего – «культурного регулирования» [Флиер, 2014].



мобильность женщин за пределами дома [Walker, 1995; Rappoport, 2000; Lysack, 2008]. Благодаря этому исчезала домашняя изоляция, в которой женщина жила до тех пор. Новая культура женского урбанизма способствовала формированию «новой парадигмы пространственного самоопределения женщины» [Толстокорова, 2016], предполагавшей ее интеграцию в публичное пространство города, новый контекст повседневного существования и новые нормы и правила поведения в нем.

Образ пространственно свободной «новой женщины» в культуре и литературе

Этот новый социо-исторический контекст отражал возникновение интереса общества к реалиям повседневной жизни женщин из разных слоев общества и сопровождался появлением реалистических романов, центральным персонажем которых становилась «новая женщина», и новых литературных женских образов, отстаивающих свое право на пространственное самоопределение.

Пространственной свободой в полной мере пользуется «новая женщина» Вера Павловна – героиня романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863). Главную героиню романа И.С. Тургенева «Ася» (1857) рассказчик характеризует так: *«Я не видел существа более подвижного. Ни одно мгновение она не сидела смирно; вставала, убегала в дом и прибежала снова»* [Тургенев, 2009, с. 10]. Эта целеустремленная девушка смело нарушает гендерные конвенции пространственного поведения, предписываемые женщине, хотя и знает, что окружающие находят ее поведение неприличным. Она то карабкается по развалинам, то сидит над пропастью или даже мечтает *«пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг»* [Тургенев, 2009, с. 32].

В романе Уилки Коллинза «Закон и жена» (1875) решение главной героини Валерии Вудвилл одной отправиться в путь на важную встречу наталкивается на недоумение ее дядюшки: *«Ты хочешь отправиться по разным городам и сама разыскать незнакомых тебе людей, рискуя встретить Бог знает какой прием? Ты, молодая женщина, брошенная своим мужем! Одна, без покровителя!»* [Коллинз,

2016, с. 129]. Но это предостережение не имеет воздействия, а напротив, лишь укрепляет стремление молодой женщины самостоятельно решать свою судьбу. На предостережения родственника она уверенно отвечает: *«Предоставьте мне действовать и сделать попытку, какой бы она ни показалась вам безрассудной... Я сама очень хорошо осознаю, что меня ожидает множество затруднений и препятствий»* [Коллинз, 2016, с. 130].

Пространственно свободные «новые женщины» выгодно отличаются от своих предшественниц домодерной эпохи, автономное передвижение которых вне дома считалось нелегитимным и ассоциировалось с интимной доступностью. Дама из высшего общества, оказавшись по каким-то причинам в публичном пространстве одна, вынуждена была скрывать свою идентичность либо чадрой, как на мусульманском Востоке, либо вуалью, как в Европе, либо мантилейей, как в Испании и Латинской Америке, либо даже маской, как в Венеции. Даже в более поздний период модернизации это явление не изжило себя. Например, в таком «модернизованном» городе, как бразильский Буэнос Айрес, если женщина из «приличной семьи» отваживалась появиться за пределами дома одна, то непременно сталкивалась с недоброжелательными взглядами и даже освистыванием [John 1993].

Образы «новой девочки» в детской литературе

В этот период на повестку дня общества встал вопрос о необходимости формирования нового образа женщины для новой эпохи, поиска новых женских идентичностей, идеалов феминности и «символов «правильной» экипировки будущей женщины» [Рудова, 2012], соответствующих реалиям времени. Было очевидно, что начинать этот процесс следует с раннего возраста. На страницах периодических изданий и художественных произведений для детей стали появляться образы «новой девушки и девочки», призванные помочь будущей гражданке сформироваться как личности, идущей в ногу с прогрессом. Этому способствовала популярная в педагогической мысли того времени идея Руссо о том, что ребенка нельзя считать просто маленьким, несозревшим взрослым, а детство и юность следует рассматривать как жизненные циклы, имеющие свою собственную социальную ценность



для развития и становления человеческой личности. В этом контексте новый жанр «роман для девочек» оказался востребованным читательской публикой, поскольку служил именно этим целям. Как отмечает Елена Трофимова [Трофимова, 2007, с. 166], в нем были поставлены весьма актуальные не только в то время, но даже сегодня вопросы: как должна репрезентировать себя женщина в современном обществе, каким традициям необходимо следовать, а какие – преодолевать, до каких границ распространяется женская свобода и в чем она заключается? Наконец, каково иерархическое соотношение мира мужчин и мира женщин?

По словам Буэль Вестин [Вестин, 1999, с. 20], произведения этого жанра быстро стали популярными во многих странах мира, так как благодаря им «юная женщина наконец-то обрела собственное место в литературе». Кроме того, создатели романов для девочек хорошо понимали, какую важную роль может сыграть книга в воспитании ребенка и считали своей задачей создание такого жанра, который дал бы возможность обсуждать с детьми серьезные вопросы девочек в доверительной и занимательной форме. Достоинством произведений этого жанра был уникальный синтез элементов просветительского и воспитательного романа, нравоучительной повести, и даже готического романа, хотя и с оглядкой на детскую аудиторию [Шишкова, 2002]. Неудивительно, что романы для девочек были популярны не только среди женской детворы и молодежи, ими зачитывались мальчики и даже взрослые.

Пространственная эмансипация образа «новой девочки» в романах российских и зарубежных русских детских писательниц

Процесс пространственной эмансипации образа «новой девочки» нашел отражение в книгах для девочек, принадлежащих перу популярных российских детских писательниц второй половины XIX в.¹

¹ Евгении Авенировны Аверьяновой (Офросимовой, 1853 – ?) – «Иринкино счастье» и «Кити пусть»; Варвары Павловны Андреевской (1848 –

К примеру, в повести «Подруги» Веры Петровны Желиховской (1835–1896) пространственно независимая девочка представлена образом главной героини Нади, своенравной и свободолюбивой особы, отказавшейся жить с мачехой, с которой не смогла найти общего языка и предпочла жить в пансионе: «... *“бедная сиротка” оказалась гораздо развитее, сметливее и характернее, чем ожидала того её мачеха: она сразу протестовала против <...> этих роскошных нарядов <...>, которые её стесняли. Еще сильнее восстала она против деспотизма гувернантки, приставленной к ней по выбору мачехи. Надя, по привычке, говорила все, что было на уме, вычурной парижанке, приходившей в ужас от её дурных манер и невоспитанности; она не считала нужным слушаться гувернантки в том, что казалось ей дурно и несправедливо. Девочка открыто и смело восстала против неё*” [Желиховская, 2014, с. 14].

Образы географически мобильных девочек-путешественниц представлены в сочинениях русской детской писательницы Августы Пчельниковой¹ «Дачная жизнь девицы Насти» (1870), «Путешествие для открытий, предпринятое Настей и двоюродным братом Колей» (б. д.), в которых главная героиня совершает дальние путешествия самостоятельно. В рассказе детского писателя и основателя российской научной педагогики Константина Дмитриевича Ушинского (1823–1871) «Поездка из столицы в деревню» (1861) девочка Лиза и ее брат Володя, никогда раньше не покидавшие Петербурга, уезжают на лето за 600 верст в деревню и путешествуют по российской глубинке без сопровождения взрослых. Оставив знакомое пространство родного дома и оказавшись в чуждом для них публичном пространстве «взрослого мира», дети сталкиваются с его сложностями и пытаются их осмыслить.

после 1915) – «Записки куклы», «Девочкам о девочках», «Олины затеи»; Лидии Филипповны Нелидовой (Маклаковой) (1851–1936) – «Мои две племянницы», «Надежда семья», «Анна», «Девочка Лида. Рассказ для детей»; Софьи Буткевич (Бугашевской, пригл. 1830–1880) – «Дневник девочки»; Марии Федоровны Ростовской (1816–1872) – «Солдатка»; Надежды Лухмановой (1844–1907) – «Девочки: воспоминания институтки» (1896) и т.д.

¹ Настоящее имя Августа Андреевна Цейдлер, урождённая Рыхлевская (1830–1891).



Следует отметить, что уже сам факт экстраполяции образа девочки в публичную сферу, где она путешествует не только без взрослых, но еще и в компании с мальчиком-ровесником, был неординарным явлением для того времени и откровенным вызовом гендерным стереотипам, встроенным во всю предшествующую детскую литературу, которая определяла домашнее пространство как единственно допустимую сферу существования девочки и предписывала территориальную сегрегацию детей разного пола. Исключения допускались лишь для неординарных ситуаций, как например, в сказке немецких писателей-сказочников братьев Гримм «Гретель и Гензель» (1812), где дети оказываются в лесу одни по злой воле взрослых.

И хотя до сих пор не утихают споры о том, был ли роман для девочек эффективным инструментом формирования сознания «новой женщины» или скорее увековечивал традиционные женские роли, очевидно, что посыл к трансформации гендерных стереотипов в нем явно присутствовал [Szabo, 2009]. Эти произведения, исполнявшие социальную роль «введения в постмодерн для детей» [Разумовский, 2008], привлекли внимание общественности к системе межличностных связей девочки-подростка и помогли ей обрести свою собственную нишу в мире взрослых [Шишкова, 2003]. «Маленькая женщина» в романах этого жанра могла отправляться в длительные рискованные прогулки и даже в увлекательные заморские путешествия без сопровождения взрослых, осваивая незнакомое пространство вне родного дома. Она хочет «быть сильной, уметь все и жить без ограничений» [Славова, 1987].

Властительница детских сердец и дум: пространственная эмансипация в «девчоночьих романах» Л.А. Чарской

Читательская публика России и русскоязычной Украины с упоением зачитывалась «девчоночьими романами» детской писательницы Лидии Алексеевны Чарской (1875–1937) – «властительницы сердец и дум» [Фриденберг, 1912, с. 5] и кумира нескольких поколений детворы рубежа веков, особенно школьниц. Считавшиеся бестселлерами своего времени, ее задушевные, искренние,

хотя немного наивные и сентиментальные сочинения, воспевавшие женскую дружбу, человечность и порядочность, открывали перед читателями увлекательный мир своих юных героинь, в полной мере пользующихся пространственной свободой. Они убегают из дому («Смелая жизнь», 1905), становятся укротительницами диких зверей («Сибирочка», 1910) или сестрами милосердия в холерном бараке («Сестра Марина», 1913) и даже живут на природе, вдали от людей как героиня повести «Лесовичка»: *«Лесная девочка» шла в Розовое. Шла под вечер, чтобы никто ее не заметил в графской усадьбе. В смуглой руке она держала пачку книг – милых книг, которые несла обменять на другие, неведомые. Ксаня шла легко и быстро, подпрыгивая, как коза, с упоением вдыхая в себя свежий смолистый запах и глядя разгоревшимися от удовольствия глазами по сторонам. <...> Милый, старый лес, который она знает вдоль и поперек и в чащу которого ее влечет всегда неодолимо. <...> Каждая былинка ей в нем знакома, каждая травка. Нет нужды, что велик старый лес: она его избегала вдоль и поперек, беспечно напевая себе под нос»* [Чарская, 2016, с. 44-45].

Несмотря на то, что действие большинства романов Чарской происходит в закрытом мире женского института, мотив пространственной эмансипации в них присутствует, поскольку он приобретал социальную и культурную значимость в обществе того периода.

“Les Malhereus de Sofie”¹: пространственная свобода «новой девочки» в романах Софи де Сегюр

Среди популярных образов пространственно свободных «новых девочек» была главная героиня русских переводов франкоязычных романов для девочек «Приключения Сонечки» (1864)², «Сонечкины проказы» (1869) и «Примерные девочки» (1868) – шалунья Сонечка-

¹ Фр. «Сонечкины проказы» – название французского оригинала одного из романов Софи де Сегюр.

² Здесь указываются даты выхода в свет русскоязычных переводов данных сочинений.

Софи, смышленная и своенравная девочка, не желающая слушаться взрослых. Эти сочинения принадлежат перу французской детской писательницы русского происхождения Софи де Сегюр (урожденная София Федоровна Ростопчина, 1799-1874)¹. В XIX–XX вв. её произведения были бестселлерами как во Франции, так и в России, и до сих пор продолжают переиздаваться, экранизироваться и представляться на театральной сцене. В них наряду с привычными для той поры морализаторскими наставлениями детям отстаивалось право девочки быть самой собой, иметь свои вкусы и предпочтения, проявлять характер, проказничать как мальчишка и нарушать нормы гендерной сегрегации пространства.

“*L'enfant terrible*”²: Пространственная эмансипация девочки в европейской и американской литературе для детей

Большой популярностью среди детей как в Старом, так и в Новом свете, стали пользоваться образы независимых, оригинально мыслящих девочек, которые самостоятельно исследовали сложный новый мир вокруг себя и отваживались не только бросать ему вызов, отстаивая свою собственную точку зрения, но даже спорить со взрослыми. Оставаясь внешне послушными, вежливыми, благочестивыми, они тем не менее уже не были «невидимыми и неслышимыми», как того требовали правила того времени, а демонстрировали необычные внутренние качества, проявляя силу характера и неординарную индивидуальность. Именно такими были юные героини романов англоязычных писателей: «Алиса в стране чудес» (1865) Льюиса Кэрролла (1832–1898), «Маленькие женщины» (1868)

¹ Дочь графа Федора Ростопчина, генерал-лейтенанта, министра иностранных дел и губернатора Москвы (1812). В 1814 г. отец Софии по политическим мотивам был вынужден покинуть Россию и семья жила в Польше, Германии, Италии и Франции, где София вышла замуж и осталась жить, приняв католичество.

² Фр. «ужасный ребенок».

«Луизы Мэй Олкотт (1832-1888), «Полли, девочка нового типа» (1889) Элизабет Томасины Мид (1844–1914) и др.

Пространственной свободой в полной мере пользуются юные сказочные героини, в частности девочки из сказок Ганса Христиана Андерсена (1805–1875). В «Снежной королеве» преданная Герда отправляется на северный полюс через Лапландию, чтобы спасти Кая от чар Снежной королевы. Крохотная Дюймовочка на своем сложном пути преодолевает множество препятствий, чтобы избежать нежеланного замужества. В сказке «Елка»¹ страстные мечты юной героини об увлекательных путешествиях осуществляются, хотя и не так счастливо, как ей хотелось бы, отчасти потому, что она не настоящая девочка, а лишь юное деревце женского пола.

Свободой передвижения пользуется Венди Дарлинг – героиня нескольких произведений английского писателя Джеймса Барри о «вечном мальчике» Питере Пене. Путешествуя в сказочную страну Нетландию, эта идеализированная викторианская девочка завоевала одно из центральных мест в «Списке 10 самых популярных путешествующих женщин в англоязычной художественной литературе» [Rooney, 2010].

Популярная среди англоязычной детворы героиня сказки «Златовласка»², как и ее русский аналог Машенька, безмятежно обживаются в лесной избушке медвежьего семейства после неудачной прогулки по лесной чаще. Сестры Элли и Энни из сказки «Удивительный волшебник из страны Оз»³ (1900) американского писателя Лаймена Фрэнка Баума (1856–1919) в сопровождении верных друзей смело отправляются в поход по сказочной стране и царству семи подземных королей. Самостоятельно путешествуют в поисках счастья девочка Митиль и ее брат Гильтиль из сказки-феерии «Синяя птица» (1908)

¹ Среди русскоязычной читательской публики эта сказка была известна в переложении детского писателя А.Е. Разина под названием «Счастье и несчастье молодой елки» (1860).

² В переложении на русский язык Л.Н. Толстым эта сказка стала популярной под названием «Три медведя», известная среди литературоведов как «патриотическая «Война и мир» для малышей» [Hellman, 2013, p. 89].

³ В русском пересказе Александра Волкова – «Волшебник Изумрудного города» (1939).



бельгийца Мориса Метерлинка (1862–1949 гг.). Красная шапочка в сказке французского писателя-сказочника Шарля Перро, как и ее сестрицы – немецкая девочка Красный колпачок и англосаксонка Красный капюшончик, не страшась злого волка, отправляются в лес, чтобы навестить захворавшую бабушку. Кэрролловская Алиса отважно спускается по кроличьей норе, чтобы совершить свое рискованное путешествие в загадочную страну чудес, а затем, не пасуя пред злобными обитателями Зазеркалья, успешно достигает заветной восьмой горизонтали шахматной доски.

“Les voyageuse”¹: Женщины-путешественницы и путевые записки

Сказочные путешественницы стали появляться на страницах детских книг не случайно. Они отражали реалии времени, свидетельствовавшие о новом социальном явлении – появлении путешествующих женщин, пионерок независимой географической мобильности и пространственной эмансипации. Тенденция совершать длительные путешествия самостоятельно и особенно – отражать свои дорожные впечатления в мемуарах и путевых записках-травелогах, означала радикальную трансформацию в социальном положении женщин и достижении ими личной самодостаточности. В этот период на общественную сцену выходит целая плеяда женщин-путешественниц². В

¹ Фр. «путешественницы».

² Наиболее известными из них являются Александра Давид Неэль (1868–1969), французская оперная певица, поэтесса и композитор, более известная как путешественница, писательница и исследовательница Тибета, написавшая о нем несколько книг; российские исследовательницы Центральной Азии Александра Викторовна Потанина (1843–1893) и Ольга Александровна Федченко (1845–1921), известная также как выдающийся ботаник, Елена Ивановна Рерих (1879–1955), путешественница, востоковед, писательница; участницы экспедиции на Памир 1898 г. Юлия Головнина и Надежда Бергенева и др. Среди них была и уроженка украинского Екатеринослава (нынешний Днепр), популярный

период с 1849 по 1875 гг. она практически осуществила трехкратное кругосветное путешествие. Впечатления о своих странствиях по Индии путешественница отразила в книге «Из пещер и дебрей Индостана», которая была по достоинству оценена читательской аудиторией.

Как справедливо отмечает А. Афанасьева [2014], деятельность путешественниц свидетельствует о многообразии вариантов социальной активности женщин того периода. Ее исследование в русле гендерной теории дает возможность, с одной стороны, выявить стратегии, позволявшие женщинам выходить за пределы предписанного им круга занятий, с другой стороны, – проследить определенные изменения в восприятии гендерных ролей, происходившие в общественном сознании в то время. В то же время английские исследователи отмечают, что женщин-путешественниц считали «юбками на верблюдах», ведущими себя «не по-дамски» [Kelhawk, 2010]. Но сами дамы, понимая нестандартность своего положения, в путевых записках обычно извинялись перед читателями, уверяя, что не посягают на главенство мужчин в сфере путешествий и не только не нарушают нормы феминности, а напротив, укрепляют их [Siegel, 2004, p. 3].

”À la garçon”: Тема холостячки как символ пространственной эмансипации женщины в литературе

Новое явление независимой географической мобильности женщин нашло отражение не только в детской литературе, но и в произведениях для взрослых. Популяризации образа пространственно эмансипированной женщины способствовал успех развиваемой в художественной литературе темы «холостячки», начало которой было положено скандальным романом французского писателя Виктора Маргеритта “À la garçon” – «Под мальчика» (1921), в русском переводе – «Женщина-холостяк» (1924), составившим первую часть трилогии

религиозный философ и ученый XIX ст., основательница Теософского общества Елена Петровна Блаватская (1831–1891) – Родная сестра вышеупомянутой В.П. Желиховской.



«Женщина в пути» (1925). Его главная героиня Моника Лербье после ссоры с отцом и разрыва с неверным женихом поселяется отдельно от семьи и решает жить по своим законам, хотя и далеким от норм морали того времени.

**“*Odyssey au féminin*”¹: пространственная эмансипация
в английской женской прозе**

Тематика пространственной эмансипации женщин ярко представлена в жанре английской «женской прозы» конца XIX – начала XX вв. В романах британских писательниц викторианского периода² центральными персонажами выступают женщины, пользующиеся свободой передвижения в полной мере, дотоле не доступной для городской дамы. Хотя эти женщины отличаются друг от друга своим социальным положением, их объединяет новое качество пространственной свободы и географической мобильности в публичной сфере: они самостоятельны, без сопровождения мужчин, путешествуют в каретах, дорожных дилижансах, на поездах, по морю или даже пешком, преодолевая большие расстояния в силу жизненных обстоятельств, или же просто совершают длительные пешие и велосипедные прогулки, наслаждаясь «эстетикой пути» [Enevold, 2004].

¹ Фр. «одиссея в женском стиле» – название, иногда применяемое для обозначения литературы о женских путешествиях. См. [Bluemel 1997, с. 184].

² Период правления британской королевы Виктории (1837–1901). Элизабет Гаскелл (1810–1865), сестер Бронте – Шарлотты (1816–1855), Эмили (1818–1848) и Анны (1820–1849), Джордж Элиот (1819–1880), Мэри Элизабет Брэддо (1837–1915), а позже, в эдвардианскую эпоху², Кэтрин Мэнсфилд (1888–1923), Дороти Ричардсон (1873–1957), Вирджинии Вулф (1882–1941) и др.

**“En route”¹: Одинокие путешественницы в романах
Шарлотты Бронте**

В произведениях Шарлотты Бронте (1816–1855), которая считается основоположницей женского движения в новеллистике, художественная литература сама выступает как фактор, способствующий пространственной эмансипации ее героинь. Уже с первых страниц романа «Джен Эйр» (1847) повествование о дальних странах будоражит воображение юной читательницы, пробуждая в ней жажду путешествий, самостоятельного познания внешнего мира. В эпизоде, где 10-летняя Джен читает книгу «Жизнь английских птиц» Бьюика, она грезит о *«суровых берегах Лапландии, Сибири, Шпицбергена, Новой Земли, Исландии, Гренландии, «всего простора полярных стран...»*. Сидя над книгой, девочка *«счастлива, по-настоящему счастлива, по-своему, но счастлива»* и боится только одного – что ей помешают [Бронте, 1956, с. 4-6]. Дальние страны выступают здесь как неведомое пространство за пределами привычной домашней сферы, мечты о котором играют роль фактора, помогающего юной героине понять себя, определить свое отношение к «большому миру» и найти собственное место в нем. Уже повзрослев, она не перестает мечтать об этом «деятельном мире», хотя и понимает, что для женщины он малодоступен: *«порой, когда я одна бродила по парку, или выходила за ворота и смотрела на дорогу <...>, открывала дверь чердака и, выбравшись на крышу, окидывала взором далекие поля и холмы и всматривалась в туманный горизонт; <...> мне хотелось тогда обладать особой силой зрения, которая помогла бы мне проникнуть за эти пределы, достигнуть иного, деятельного мира, увидеть города и местности, полные жизни, о которых я слышала, но которых никогда не видела; <...> я мечтала о большем жизненном опыте, о более широком общении с людьми, о знакомстве с более разнообразными характерами, чем те, которые меня окружали до сих пор <...>. Кто будет порицать меня? Без сомнения, многие»* [Бронте, 1956, с. 116-17]. «Многие» – это те, кто убежден, что *«призвание*

¹ Фр. «в пути» – иногда применяется для обозначения жанра путешествий.

женщины только печь пудинги да вязать чулки, играть на рояле да вышивать сумочки» [Бронте, 1956, с. 117]. Между тем, сама Джен считает, что «женщины испытывают то же, что и мужчины; у них та же потребность проявлять свои способности и искать для себя поле деятельности, как и у их собратьев мужчин; вынужденные жить под суровым гнетом традиций, в косной среде, они страдают совершенно так же, как страдали бы на их месте мужчины <...>. Неразумно порицать их или смеяться над ними, если они хотят делать нечто большее и учиться большему, чем то, к чему обычай принуждает их пол» [Бронте, 1956, с. 117]. Для выпускницы закрытого женского пансиона с его строгими правилами и изолированностью от внешнего мира такие независимые взгляды – неслыханная дерзость. Но твердость духа Джен, ее вера в свои силы и в собственную значимость как женщины позволяют ей бросить вызов консервативной пуританской морали английского общества. Смело нарушая викторианские гендерные конвенции пространственного поведения, она выступает как активный агент формирования новой гендерной нормативности в территориальной саморепрезентации женщины. Эта образованная девушка с ее камерным образом жизни воспринимает необходимость преодолеть «всего две мили»¹ до соседней деревушки в полном одиночестве лишь как «приятную прогулку» [Бронте, 1956, с. 118]. Можно констатировать, что образом Джен Эйр Шарлотта Бронте вносит методами художественной литературы собственную лепту в институционализацию идеи пространственно эмансипированной женщины в общественном сознании читателей своей эпохи.

В романе «Городок» (1853), который К. Лоуренс определяет как «переписывание “Джен Эйр” в иностранном ключе» [Lawrence, 1994, с. 26], главная героиня путешествует по Англии и за границей в поисках средств существования. Эта типичная для своего времени «странствующая европейская Золушка» [Назаренко, 2013, с. 29] в полной мере пользуется своей пространственной свободой и географической

¹ Более 3 км.

мобильностью. По ее мнению, *«только трус согласится провести всю жизнь в деревне и похоронить там все свои способности»* [Бронте, 1990, с. 59]. Прекрасно понимая *«какие трудности могут возникнуть у нее на пути»*, Люси Сноу относится к своим поездкам *«скорее как к кратковременному отдыху, который в кои-то веки разрешил себе измученный работой человек, чем как к смертельному риску»* [Бронте, 1990, с. 55-56]. Одинокая прогулка по британской столице внушает ей *«радостное, праздничное настроение»* [Бронте, 1990, с. 60], знакомство с лондонским Сити вызывает *«глубокое волнение»* [Бронте, 1990, с. 60], путешествие по морю и созерцание морских пейзажей приводит девушку в *«божественный восторг»* и доставляет *«несказанное наслаждение»* [Бронте, 1990, с. 67], а зрелище пустынной дороги *«вливает <...> новые силы»* [Бронте, 1990, с. 55].

Поскольку в викторианской культуре мир является пространственно организованным по классовому и гендерному параметрам, восприятие города молодой женщиной противоречит традиционной викторианской морали, ассоциирующей домашнюю сферу с защищенностью, а городскую улицу – с риском и соблазном. Стены зданий вызывают у нее ощущение ограничения пространственной свободы, а открытые городские пространства доставляют радость и чувство безопасности: *«ничего страшного я не обнаружила и решила выйти на улицу одна»* [Бронте, 1990, с. 60]. Поражает удивительная способность молодой женщины, впервые попавшей в мегаполис, с одной стороны, к *пространственной интеграции* в городской ландшафт, а с другой стороны – к созданию собственной *«гендерной панорамы»* [Agathocleous, 2011] в его восприятии. Разгуливая по улицам британской столицы, взбираясь на купол собора Св. Павла, чтобы увидеть панораму Лондона, она в полной мере наслаждается своей пространственной свободой в большом городе. Для нее *«прогулка по Лондону в полном одиночестве казалась сама по себе веселым приключением»* [Бронте, 1990, с. 60]. В то же время, отправляясь бродить по улицам мегаполиса без сопровождения и осознавая, что одним своим появлением она нарушает *«гендерные кодексы, свойственные определенным пространствам»* [Jones, 2015, с. 55], Люси одевается в серое неприметное платье, чтобы не привлекать к себе внимания прохожих, особенно мужчин, и не бросать открытый вызов общественному мнению. Это

можно расценить как *гендерную чувствительность в вопросах «пространственной компетентности»*, т.е. способность героини романа различать коннотации, предопределяемые гендерными конвенциями поведения в определенных общественных местах, и реагировать на них с целью избежания рисков и опасностей, свойственных пребыванию женщины в открытом публичном пространстве.

Затрагивая тему географической мобильности женщин, произведения Бронте визуализируют проблему взаимосвязи между пространственной свободой женщины и ее самоидентификацией, ощущением «принадлежности». Так, героиня романа «Городок» Люси Сноу воспринимает пространственную свободу женщины как особенность своей английской национальной идентичности: *«Иностранцы считают, что из всех женщин разрешить путешествовать в одиночку можно только англичанкам, но и то их крайне удивляют бесстрашие и доверие, проявляемые отцами и опекунами. Что же касается самих “jeunes mees”, то одни чужеземцы называют их смелость мужеподобной и “inconvenante”, а другие провозглашают их жертвами такой системы образования и религиозного воспитания, которая непредусмотрительно отвергает необходимый “surveillance”»* [Бронте, 1990, с. 64]. Сталкиваясь во время странствий с неизвестностью, а порой и опасностью, с новыми местностями, людьми и обстоятельствами, героини переосмысливают себя и окружающий мир с точки зрения классовых, гендерных, профессиональных и этнических отношений, начинают осознавать себя как «социальных и политических агентов» и прежде всего – как «настоящих современных женщин» [Short, 2015, с. 5], которых не пугают *«ни расстояние, ни путешествие»* [Бронте, 1956, с. 275]. Они адаптированы к географической мобильности, интегрированы в публичное пространство и комфортно ощущают себя в нем. В том же романе «Городок» семнадцатилетняя Джиневра Феншо на вопрос о том, нравится ли ей путешествовать по морю одной, с вызовом отвечает: *«Вот еще! Я об этом и не думаю. Я уже десять раз переправлялась через Ла-Мани одна, но я всегда стараюсь найти на судне друзей, а не бродить в одиночку»* [Бронте, 1956, с. 65].

“*La flâneuse*”¹: Феномен женского фланерства и образ фланерки в художественной литературе

Одной из форм пространственной эмансипации женщин на рубеже веков стал феномен «фланерства» или «фланирования» (от фр. *flâneur*) как сугубо городское явление, воспринимаемое как синоним и архетип модерна. Этот термин принадлежит Бодлеру, но был популяризован в литературном творчестве Вальтера Беньямина, давшего ему вторую жизнь. Его можно интерпретировать как прогулочный стиль свободного времяпрепровождения, при котором эстетическое наслаждение городским габитусом является самоцелью. Фигура фланёра ассоциируется с празднующимся горожанином, наслаждающимся динамикой большого города. По меткому выражению Тома Греттона, фланер блуждает по городу подобно читателю, блуждающему взглядом по страницам воскресной газеты [Gretton, 2006]. Как утверждает Елена Трубина, фланерство предполагает такую форму созерцания городской жизни, в которой отстраненность и погруженность в ритмы города являются нераздельными [Трубина, 2011]. Причем эта созерцательность имеет гендерную специфику, поскольку пространственная свобода традиционно считалась прерогативой мужчин, чей «обеспокоенный взгляд стоически фиксировал вызов патриархальной мысли и существованию, обусловленный присутствием женщин в городе» [Wilson, 1991, с. 110].

Феминизация городской рабочей силы, требовавшая большей свободы в пространственном поведении женщин, привела к ослаблению социального контроля их пространственной мобильности, предоставив возможности для самостоятельного передвижения по городу и даже фланирования, «не компрометируя собственной респектабельности» [Iskin, 2006, с. 122]. Появление среди фланеров женщин было вызовом Бодлеровскому образу фланера как отстраненного мужчины – созерцателя городских красот. Требовался новый концепт для обозначения дамы-фланерки, и он появился. Термин “*flâneuse*”

¹Это французское слово употребляется для обозначения женщины-фланерки в научной литературе на разных европейских языках.



предложила Элизабет Уилсон [Wilson, 1992], которая считала, что фигура дамы-фланерки была типичной в западных городах, но «невидимой» в общественном сознании и дискурсе, требуя визуализации и осмысления. В образе “*flâneuse*” Уилсон видела образ феминизированного мужчины».

В произведениях мужчин-романистов город обычно описывался «отстраненным фланерским взглядом» [Jones, 2015, p. 51] мужчин, разгуливающих по улицам города и наслаждающихся тем, что Эмиль Золя назвал «легкими удовольствиями» городской жизни. Например, в «Лавке древностей» Чарльза Диккенса главный герой Мистер Хамфри является любителем ночных прогулок по Лондону. В романе Джеймса Джойса «Улисс» (1918-20) протагонист Леопольд Блум разгуливает по улицам Дублина.

Первый литературный образ “*flâneuse*” был создан популярной английской романисткой Дороти Миллер Ричардсон (1873–1957). Героиня главного труда ее жизни, цикла из 13 романов под названием «Пилигримаж», издававшегося между 1914 и 1967 гг.¹, – молодая женщина Мариам Хендерсон – разгуливает по английской столице, изучая ее достопримечательности. В центральном романе этой серии под названием «Туннель» Лондон представлен как лабиринт, изучаемый героиней во время ее интеллектуального, психологического и духовного пилигримажа по нему.

Во французском урбанистическом романе город также обычно представлен с мужской точки зрения. Например, во вступительной главе романа Ги де Мопассана «Милый друг» (1885) Париж видится читателю глазами фланеров-мужчин: отставного гусара Жоржа Дюруа и его друга, журналиста Форестье. Разгуливая по французской столице в поисках приключений, они оценивают ее с сугубо мужской точки зрения: *«Уверяют, будто в Париже фланер всегда найдет, чем себя занять, но это не так. Иной раз вечером и рад бы куда-нибудь пойти, да не знаешь куда. В Булонском лесу приятно кататься с женщиной, а женщины не*

¹ Последние романы серии были изданы посмертно.

всегда под рукой. Кафешантаны способны развлечь моего аптекаря и его супругу, но не меня. Что же остается? Ничего. В Париже надо бы устроить летний сад вроде парка Монсо, который был бы открыт всю ночь и где можно было бы выпить под деревьями чего-нибудь прохладительного и послушать хорошую музыку. Это должно быть не увеселительное место, а просто место для гуляния. Плату за вход я бы назначил высокую, чтобы привлечь красивых женщин. Хочешь – гуляй по дорожкам, усыпанным песком, освещенным электрическими фонарями, а то сиди и слушай музыку, издали или вблизи. Нечто подобное было когда-то у Мюзара, но только с кабацким душком: слишком много танцевальной музыки, мало простора, мало тени, мало древесной сени. Необходим очень красивый, очень большой сад. Это было бы чудесно» [Мопассан, 2016, с. 11].

В то же время, появление фланирующих женщин на городских улицах без сопровождения имело гендерные импликации: оно привлекало внимание мужчин, царивших в публичном пространстве, и превращало их в объект созерцания и желания. Это способствовало эротизации урбанистического пространства, создавая новые вызовы для безопасности женщин и повышая их уязвимость в публичной сфере мегаполиса [см. Walkowitz, 1992]. Так, упоминавшаяся выше героиня романа Ш. Бронте «Городок» Люси Сноу во время прогулки по улицам города Виллет (прототипом которого был Брюссель) становится объектом домогательств со стороны фланеров-мужчин: *«Как раз когда я проходила вдоль какого-то портика, из-за колонн внезапно выскочили двое усатых мужчин с сигарами в зубах.<...> Они заговорили со мной наглым тоном и не отставали от меня ни на шаг, хотя я шла очень быстро. К счастью, нам встретился патруль и моим преследователям пришлось ретироваться»* [Бронте, 1990, с. 74-75].

Как видим, даже гендерная чувствительность героини в вопросах пространственной компетентности оказалась недостаточной, чтобы уберечь ее от гендерных рисков, свойственных публичному пространству города.

Транспортная революция, ставшая возможной благодаря расширению международной транспортной сети, совершенствованию технологий дорожного строительства и появлению новых средств передвижения в конце XIX в. позволила сделать дальние поездки и



путешествия более быстрыми, легкими, безопасными и дешевыми и, соответственно, более доступными для широких слоев населения, в том числе для женщин. Как отмечает С. Смит, «благодаря появлению более быстрых, безопасных, опрятных и удобных средств передвижения многие женщины стали уезжать из дома под влиянием притягательной силы дороги» (Smith, 2001: xi). Появились новые формы географической мобильности, например, культурный туризм и развлекательные путешествия как форма «досуга на показ» [Veblain, 2008]. Они имели гендерные коннотации, т.к. женщины не просто стали больше путешествовать, но получили возможность совершать дальние поездки без сопровождения мужчин и для этого уже не требовалось разрешение мужа или отца.

Формирование «культуры мобильности» как нового исторического тренда находит отражение в литературе того времени, сочетавшей «позднеромантические традиции с позитивистскими идеями» [Трофимова, 2007, с. 166]. В романе путешествие начинает приобретать значимость структурного, тематического и репрезентативного средства [Mathieson, 2015, с. 1]. Завоевывает популярность литературный жанр путевых записок или травелог. Однако, как отмечает Карен Лоуренс, в бесчисленных парадигмах книжных сюжетов о путешествиях, как например, приключениях, паломничестве и т.д., женщины отсутствовали и их исключенность способствовала тому, что мир странствий предстал перед читателем царством, в котором мужчина сражается с неизведанным, чуждым миром. Женские образы, например жена Одиссея Пенелопа, служили символическим воплощением дома, а другие, как Цирцея¹, сами были олицетворением чуждого мира [Lawrence, 1994, с. 1].

Указанные тенденции, протекавшие в контексте индустриализации и урбанизации, дали толчок общественным дискуссиям об усилении видимости женщин в публичном пространстве и общественной

¹ В греческой мифологии дочь Гелиоса и океаниды Персеиды. Богиня Луны, чародейка и колдунья, на чей остров был занесён во время своих блужданий по морю герой поэмы Гомера [Одиссей](#).

деятельности. Они вызвали к жизни появление плеяды женщин-писательниц, освещавших вопрос о праве женщин на свободу передвижения с точки зрения женщин разного возраста – от девочек и юных девушек до молодых матерей и умудренных жизнью дам, предопределив появление женских литературных персонажей нового типа – пространственно независимых и географически мобильных. И хотя в этих произведениях в основе странствий героинь иногда лежит не только потребность в «капитале мобильности» [Kaufmann et al, 2004] как самоценности, но и «романтический мотив эскапизма» [Назаренко, 2013, с. 29], они по сути выполняли функцию флоберовского «романа о воспитании чувств», визуализировавшего сквозь гендерную призму то, как обретение физического, сенсорного, визуального, эмоционального и эстетического опыта пространственной свободы влияло на качественную трансформацию женской личности и ее субъективацию средствами художественной литературы. Перефразируя терминологию Мераба Мамардашвили [Мамардашвили, 2014], можно сказать, что это были романы о «психологической топологии женского пути» – пути как в буквальном, феноменологическом, так и в онтологическом смысле, в значении «пути к себе» как индикаторе личностного роста героинь.

В этот период доминирование мужского начала в публичном пространстве начинает уступать место пространственному гендерному равенству и женской гео-пространственной эмансипации, что находит отражение не только в литературе для взрослых, но и в сказочном мире литературы для детей, в частности, для девочек. Увлеченность странствиями и приключениями больше не является привилегией Одиссеев и Синдбадов, Маленьких Муков и Иванов-царевичей, Ивасиков-Телесиков и Котигорошков. Жизненное кредо «покинуть дом и увидеть мир» перестает быть монополией «храброго малого», ассоциируясь уже и с «храброй малышкой». Начиная с безрассудной лягушки-путешественницы в одноименной сказке Вс. Гаршина (1887), армия сказочных туристов пополняется образами целеустремленных, пытливых и бесстрашных девочек-странниц, выгодно отличавшихся от затворниц Царевны-несмеяны и Рапунзель и домоседки Мальвины. И хотя эта литература страдала излишней сентиментальностью и дидактизмом, она выполняла важную социо-культурную функцию адаптации будущей гражданки к новым условиям эпохи модерна.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Афанасьева, А. Английские женщины-путешественницы второй половины XIX века / А. Афанасьева // Ярославский педагогический вестник. – 2002. – №2. – С. 28-32.

Бронте, Ш. Джен Эйр / Ш. Бронте. – Киев: Радянський письменник, 1956. – 500 с.

Бронте, Ш. Городок / Ш. Бронте. – Москва: Правда, 1990. – 479 с.

Вестин, Б. Детская литература в Швеции / Б. Вестин. – Москва: Детская литература; Стокгольм: Швед. ин-т, 1999. – 72 с.

Желиховская, В.П. Подруги / В.П. Желиховская. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 160 с.

Коллинз, У. Закон и жена. Пер. с английского А. Пиге / У. Коллинз. – Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2016. – 440 с.

Мамардашвили, М.К. Психологическая топология пути / М.К. Мамардашвили. – Москва: Фонд Мераба Мамардашвили, 2014. – 1232 с.

Мопассан, Ги Де. Милый друг / Ги де Мопассан. – Москва: Издательский союз «Андронум», 2016. – 296 с.

Назаренко, Н.И. «Женский вопрос» в романах сестер Бронте и Марка Вовчка / Н.И. Назаренко // Мировая литература в контексте культуры. – 2013. – № 2. – С. 25-30.

Разумовский, Д.А. Теология в эпоху постмодерна, или постмодерн в эпоху теологии / Д.А. Разумовский // Научный богословский портал. – 2008. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bogoslov.ru/text/361826.html>.

Рудова, Л. Девочки, красота и женственность. Постсоветские «потребительские сказки» / Л. Рудова // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – 2012. – № 23. – С. 10-39.

Славова, М.Т. Игра и игровое начало в беллетристике для детей / М.Т. Славова // Проблемы детской литературы. Межвуз. сб. – Петрозаводск: ПГУ, 1987. – С. 50-57.

Толстокорова, А.В. Пространственная эмансипация украинских женщин как способ освоения публичного пространства / А.В. Толстокорова // Культура и искусство. – 2012. – № 5 (11). – С. 46-58.

Толстокорова, А.В. Роль пространственной эмансипации в формировании гендерной идентичности украинских образованных женщин (конец XIX - начало XX вв.) / А.В. Толстокорова // Человек и культура. – 2013. – № 1. – [Электронный ресурс]. – URL: http://e-notabene.ru/ca/article_316.html.

Толстокорова, А.В. Лебеди на мостовой: Пространственная эмансипация женщин в контексте формирования женской городской культуры на

рубеже XIX-XX веков / А.В. Толстокурова // Электронный журнал «Культура культуры». – 2013. – №4. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://cult-cult.ru/swans-on-the-pavement/>

Трофимова, Е.И. «Институтки» Лидии Чарской vs «маленькие женщины» Луизы Мэй Олкотт / Е.И. Трофимова // Общественные науки и современность. – 2007. – № 3. – С. 166-173.

Трубина, Е. Город в теории: опыт осмысления пространства / Е. Трубина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.

Тургенев, И.С. Ася. Вешние воды. Накануне / И.С. Тургенев. – Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», Белгород: ООО Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2009. – 384 с.

Флиер, А.Я. Культура как среда: опыт аналитического структурирования / А.Я. Флиер // Культура культуры. – 2014. – № 1. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://cult-cult.ru/kulitura-kak-sreda-opyt-analiticheskogo-strukturirovaniya/>

Фриденберг, В. За что дети любят и обожают Чарскую? / В. Фриденберг // Новости детской литературы. – 1912. – № 6. – С. 1-6.

Чарская, Л.А. Лесовичка / Л.А. Чарская. – Москва: Директ-Медиа, 2016. – 483 с.

Шишкова, И.А. Развитие жанра «романы для девочек» в литературно-художественном процессе викторианской эпохи и образ «новой девочки» в произведениях Л.Т. Мид / И.А. Шишкова // Филологические науки, – 2002. – № 2. – С. 38-45.

Шишкова, И.А. Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков (Конец XIX - XX вв.): Дис. д-ра филол. наук / И.А. Шишкова. – Москва, 2003. – 426 с.

Agathocleous, T. Urban Realism and the Cosmopolitan Imagination in the Nineteenth Century: Visible City, Invisible World / T. Agathocleous. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 294 p.

Bluemel, K. Experimenting on the borders of Modernism: Dorothy Richardson's *Pilgrimage* / K. Bluemel. – Athens & London: University of Georgia Press, 1997. – 215 p.

Braidotti, R. Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Differences in Contemporary Feminist Theory / R. Braidotti. – New York: Columbia University Press, 2011. – 352 p.

Enevold, J. The Daughters of Thelma and Louise: New Aesthetics of the Road / J. Enevold // Gender, Genre and Identity in Women's Travel Writing / Ed. K. Siegel. – New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien: Peter Lang, 2004. – P. 73-97.

Grand, S. The New Woman and the Old / S. Grand // *Lady's Realm*. – 1898. – № 4. – P. 466-470.

Gretton, T. Not the flâneur again: reading magazines and living the metropolis around 1880 / T. Gretton // *The invisible flâneuse: Gender, public space and visual culture in nineteenth century Paris* / Eds. A. D'Souza, T. McDonough. – Manchester & New York: Manchester University Press, 2006. – P. 94-112.

Iskin, R. The *flâneuse* in French fin-de-ciècle posters: advertizing images of modern women in Paris / R. Iskin // *The invisible flâneuse: Gender, public space and visual culture in nineteenth century Paris* / Eds. A. D'Souza, T. McDonough. – Manchester & New York: Manchester University Press, 2006. – P. 113-128.

John, M. The Antinomies of Ruling Class Culture: The Buenos Aires Elite, 1880-1910 / M. John // *Journal of Historical Sociology*. – 1993. – vol. 6, issue1/3. – P. 85-88.

Jones, M.C. Fashioning Mobility: Navigating Space in Victorian Fiction / M.C. Jones. PhD Dissertation. – University of Kentucky, 2015. – 167 p.

Hall, E.T. *The Hidden Dimension* / E.T. Hall. – Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966. – 304 p.

Hellman, B. *Fairy Tales and True Stories: The history of Russian literature for children and young people (1574-2010)* / B. Hellman – Leiden: Koninklijke Brill, 2013. – 218 p.

Kaufmann, V., Bergmann, M.M., Joye, D. Mobility: Mobility as Capital / V. Kaufmann, M.M. Bergmann, D. Joye // *International Journal of Urban and Regional Research*. – 2004. – № 28. – P. 754-756.

Kelhawk, T. *Skirts on Camels: Early Women Travel Writers* / T. Kelhawk // *The Huffington Post*, 10.21.2010. – [Electronic resource]. – URL: http://www.huffingtonpost.com/terry-kelhawk/skirts-on-camels-early-wo_b_748789.html

Lawrence, K. *Penelope Voyages: Women and Travel in British Literary tradition* / K. Lawrence – Ithaca, London: Cornell University Press, 1994. – 288 p.

Lysack, K. *Come Buy, Come Buy: Shopping and the Culture of Consumption in Victorian Women's Writing* / K. Lysack – Athens, Ohio: Ohio University Press, 2008. – 256 p.

Mathieson, Ch. *Mobility in the Victorian Novel: Placing the Nation* / Ch. Mathieson – London, New York: Palgrave MacMillan, 2015. – 217 p.

Rappaport, E.D. *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End* / E.D. Rappaport – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. – 344 p.

Rooney, J. Jennie Rooney's top 10 women travellers in fiction / J. Rooney // *The Guardian*, 23.06.2010. – [Electronic resource]. – URL:

<https://www.theguardian.com/books/2010/jun/23/jennie-rooney-top-10-women-travellers-fiction>.

Siegel, K. Intersections. Women's travel and theory // Gender, genre and identity in women's travel writing / K. Siegel // Gender, Genre, and Identity in Women's Travel Writing / Ed. K. Siegel – New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien: Peter Lang, 2004. – P. 1-14.

Smith, S. Moving Lives: Twentieth-Century Women's Travel / S. Smith – Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2001. – 288 p.

Szabo, A. 19th Century Girls' Literature: Stories of Empowerment or Limitation? / A. Szabo. A Thesis for the degree of Master of Arts in Liberal Studies. – Georgetown University, Washington, DC, 2009. – 104 p.

Short, E. Introduction: Women Writing Travel, 1890–1939 / E. Short // Journeys. Special issue “Women Writing Travel, 1890-1939”. – vol. 16, issue 1. – 2015. – P. 1-7.

Veblen, Th. The Theory of the Leisure Class. An economic study of the evolution in institutions (1899) / Th. Veblen – Oxford and New York: Oxford University Press, 2008. – 184 p.

Walker, L. Vistas of Pleasure: women consumers of urban space in the West End of London 1850-1900 / L. Walker // Women in the Victorian Art World / Ed. C. Campbell Orr. – Manchester: Manchester University Press, 1995. – P. 70-85.

Walkowitz, J. City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London / J. Walkowitz – London: Virago Press, 1992. – 382 p.

Wilson, E. The Sphinx in the City / E. Wilson – London: Virago Press, 1991. – 191 p.

Wilson, E. The invisible flâneur / E. Wilson // New Left Review, No I /191. – 1992. – P. 90-110.

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

Е.Н. Проскурина¹

*Институт филологии СО РАН
(Новосибирск)*

ОТЗВУКИ ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА В ГАЗЕТЕ «ЛИТЕРАТУРНАЯ СИБИРЬ» (1933–1934)²

В статье представлены общие сведения о малоизвестном сибирском издании: газете «Литературная Сибирь». Газета выходила в Новосибирске в 1933–1934 гг. Показывается соответствие редакционной политики газеты идеологической платформе метода соцреализма. Особое внимание сосредоточено на анализе поэтики двух редких исключений из общего правила, где слышны отзвуки отошедшего в прошлое литературного авангарда: стихотворениях В. Непомнящих «Письмо другу» и Э. Багрицкого «ТВС».

Ключевые слова: сибирская периодика, газета «Литературная Сибирь», метод соцреализма, литературный авангард.

E.N. Proskurina

*Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy
of Sciences*

ECHOES OF THE LITERARY AVANT-GARDE IN THE NEWSPAPER "LITERARY SIBERIA" (1933–1934)

The article presents general information about the little-known Siberian edition of the newspaper «Literary Siberia». The newspaper was published in Novosibirsk in 1933–1934. The compliance of the editorial policy of the newspaper with the ideological platform of the method of socialist realism is demonstrated.

¹ Елена Николаевна Проскурина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

² Работа выполнена в рамках исследовательского проекта РГНФ 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920 – 1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Special attention is focused on the analysis of the poetics of two rare exceptions to the general rule where the echoes receding into the past of the literary avant-garde represented by the poems «Letter to a friend» by V. Nepomnyashchikh and «ТВС» by Eduard Bagritsky are heard.

Keywords: Siberian periodicals, newspaper «Literary Siberia», the method of socialist realism, the literary avant-garde.

Новосибирская газета «Литературная Сибирь» сегодня уже библиографическая редкость. Ее можно отнести к так называемым «фантомным» изданиям¹, известным большей частью по названиям, а не по содержанию в силу их малой доступности. Полная подшивка «Литературной Сибири» обнаружена нами лишь в Научной библиотеке Томского государственного университета.

Из истории создания газеты известно, что она была печатным органом-спутником журнала «Сибирские огни» с коротким периодом выхода в свет: 1933–1934 гг. У этого обстоятельства есть несколько причин. Возможно, основная из них та, что «Литературная Сибирь» создана как вспомогательный орган по отношению к главному сибирскому «толстому журналу» «Сибирские огни» в целях подготовки Первого съезда советских писателей, состоявшегося в 1934 г. Об этом заявлено в редакционной статье, опубликованной в первом номере газеты: «„Литературная Сибирь“ должна сыграть большую роль в подготовке к всесоюзному съезду писателей и краевой конференции» [27 сентября]. Пост ее главного редактора занял А. Высоцкий, до этого – главный редактор «Сибирских огней» (1930–1932). Бывший РАППовец, Высоцкий после роспуска в 1932 г. всех литературных организаций, пытаясь доказать свою верность новому литературному курсу, становится рьяным проводником единого метода соцреализма. Его назначение на должность главного редактора «Литературной Сибири» во многом определило лицо газеты.

На содержательно-тематическом уровне доминирующими в «Литературной Сибири» стали материалы, относящиеся к сфере литературной критики. Среди авторов-критиков здесь появляются имена

¹ О «фантомных» изданиях см.: [Жилякова, 2016].



Г. Вяткина, В. Итина, В. Вегмана, Ис. Гольдберга, Г. Павлова, А. Куликова, Н. Кудрявцева, И. Ерошина, Г. Пушкарева, К. Урманова, Ал. Сафронова, Б. Шляева и др., активно сотрудничавших в это время с журналом «Сибирские огни». Широта авторского состава не отразилась, однако, на тематике литературно-критического материала. В основном это статьи-призывы, построенные по единой агональной модели высказывания, агитирующие к созданию произведений «о героических днях», «новой социалистической Сибири», «Большом Новосибирске», «героическом комсомоле».

Публикуемые газетой литературные произведения своей тематикой практически полностью укладываются в провозглашаемый свод идеологических, агитационно-пропагандистских норм. Особым «послушанием» отличаются здесь авторы прозаических и драматургических текстов, сосредоточившиеся на общей теме новой Сибири как большой стройки. Ориентация на соцзаказ видна уже на уровне названий произведений: Ис. Гольдберг «Когда выбывает боец. Шахтерская новелла», В. Глебов. «Суровый рост», Н. Кудрявцев «Враги. Глава из повести “Трубоклады”», А. Кузнецова «Сказка о том, как Толя мост построил», Г. Пушкарев «Цех. Вторая картина из пьесы “Ошибка инженера Шацкого”» и др. Всерьез о поэтике этих произведений говорить невозможно по причине их низкого качества, в чем виден не столько творческий, сколько «ремесленный» подход к литературе как «литературному делу». «Строительный сюжет» поддерживается соответствующей подборкой иллюстраций – гравюр и фотографий, таких, как «В шахте», «Плавка», «В кузнице», «Сталевары», «Ударный труд» и др.

Некоторое разнообразие наблюдается в публикуемом в газете корпусе поэтических текстов. На двух из них нам хотелось бы сосредоточить внимание. Это стихотворения Вас. Непомнящих «Письмо другу» и Э. Багрицкого «ТВС». Средняя часть «Письма другу» служит художественной иллюстрацией отношения к литературе как к ремеслу, что соответствует установке на соцзаказ:

В этот час
Над рабочим поселком
Сирены

Голоса поднимают наперебой,
И к станку,
 в механический,
 в третью смену
Ты шагаешь с веселой,
Горластой гурьбой.

А меня в этот час
 Боевым приказаньем
Ремесло беспокойное
 Садит за стол:
Я, как токарь,
 Обтачиваю звучанья
Солеваром
 Сгущаю словесный рассол.

Друг мой!
 Мы делаем общее дело:
Над деталью машины
Склоняться тебе,
Я тружусь,
Чтоб хорошая песня пропела
О работе,
 победах,
 борьбе...

Перепевы тем и перифразы строчек Маяковского¹, как и «лестничная» форма стихотворения свидетельствуют о художественной вторичности этой части «Письма другу». Однако в начальных его строках чувствуется дыхание «чистой» поэзии:

¹ (ср.: «...Я себя // советским чувствую // заводом, // вырабатывающим счастье. <...> Я хочу // чтоб к штыку // приравняли перо...» («Домой»); «Труд мой // любому // труду // родствен...» («Разговор с фининспектором о поэзии») и др.). Стихотворения Маяковского цитируются по: [Маяковский, 1955].

Я окно распахнул...
Замечательный воздух! –
Темносиний,
прохладный,
Тяжелый, как ртуть,
Он настоен
На радостных искристых звездах,
На черемуховом цвету.

Ах, черемухи!...
Цвету-то, цвету!...
Все бело,
Будто снова вернулась зима.
И сейчас вот
Роняют тяжелые ветви
Лепестки
На страницы письма...

В реминисцентное поле приведенных строк встраивается и «Сыплет черемуха снегом» Есенина, и «Распустилась черемуха в нашем саду» К.Р., и его же «Растворил я окно...» («Разлука»). Но, в отличие от средней части, здесь нет признаков прямого копирования. Хотя при анализе невольно напрашивается антитетическая параллель с «Разлукой», несмотря на то, что в стихотворении К.Р. нет образа черемухи: в нем весенняя ночь овеивается «благовонным дыханьем сирени». Однако в стихотворении «Распустилась черемуха в нашем саду» образ черемухи соседствует с образом сирени: «Распустилась черемуха в нашем саду, // На сирени цветы благовонные...» [К.Р., 1994], что дает основание прочитывать оба стихотворения в едином образном контексте, тем более что написаны они с недельным промежутком: «Разлука» 13 мая 1885, а «Распустилась черемуха...» 21 мая того же года. Косвенным свидетельством произвольности нашего предположения о творческой переключке «Письма другу» и «Разлуки» служит тот факт, что, положенная на музыку П.И. Чайковским, она давно стала известным романсом.

Ведущий в «Разлуке» мотив грусти («Растворил я окно – стало грустно невмочь») у Вас. Непомнящих меняется на радостное созерцание ночного пейзажа, напоенного ароматом черемухи. За этой мотивной антитезой можно усмотреть идеологическую подоплеку: мотив радости жизни, труда у Вас. Непомнящих противопоставлен мотивам грусти, тоски, разлуки в стихотворении К.Р., что должно символизировать кардинальную перемену существования в советской стране. То есть своим стихотворением Непомнящих вступает не только в творческий диалог с поэтом К.Р., но одновременно и в идеологический поединок с К.Р. как великим князем – представителем царской династии России. Так «Письмо другу» приобретает победный социальный пафос.

В плане формы показательно, как Вас. Непомнящих пытается «осовременить» традиционный анапест, разложив его «лесенкой», придать ему авангардный вид и более энергичное звучание – по образцу поэзии Маяковского. Если для средней, «производственной» части этот прием можно признать подходящим, то в начальной («Я окно распахнул...») он воспринимается как авторское насилие, создающее впечатление диссонанса между формой и содержанием. Возможно, такая организация строк послужила для Непомнящих еще одним способом дистанцирования от стихов К.Р., также написанных анапестом, с чередованием трех- и четырехстопности:

Растворил я окно – стало грустно невмочь –
 Опустился пред ним на колени,
 И в лицо мне пахнула весенняя ночь
 Благовонным дыханьем сирени
 (Разлука. [К.Р., 1994]);

Распустилась черемуха в нашем саду,
 На сирени цветы благовонные;
 Задремали деревья... Листы, как в бреду,
 С ветром шепчутся, словно влюбленные
 (Распустилась черемуха... [К.Р., 1994]).

Из довольно серого в целом – и по тематике, и по художественному достоинству – поэтического материала особенно выделяется стихотворение Э. Багрицкого «ТВС» (1929 г.), републикованное в 4(6) номере «Литературной Сибири» за 1934 г. в



связи со смертью поэта и помещенное рядом с посвященным ему некрологом «Большой поэт». Главный акцент в статье делается на несвоевременной смерти поэта, умершего от «гриппозного воспаления легких, соединенного с давней астмой», «в годы творческого расцвета», когда он преодолел в себе «ряд предрассудков, свойственных мелкобуржуазной интеллигенции» и «до конца» осознал себя «поэтом наступающего социализма». В перечне признаков «творческого расцвета» числятся простота «органически-революционной» формы, доступность содержания стихов Багрицкого. Однако публикуемое в качестве иллюстрации выдвинутых тезисов стихотворение «ТВС» как по форме, так и по скрытому смыслу вступает с ними в противоречие. Возможно, известные его строчки «Оглянешься – а вокруг враги; // Руки протянешь – и нет друзей; // Но если он скажет: “Солги”, – солги; // Но если он скажет “Убей”, – убей», встроенные в монолог Дзержинского, были восприняты с классовой позиции как способ простого решения трудных нравственных вопросов. К тому же чуть позднее они стали переключаться с известной формулой Горького «Если враг не сдается, – его уничтожают». Статья под таким названием была опубликована 15 ноября 1930 г. сразу в двух центральных газетах: в «Правде» и в «Известиях» – в последнем случае в несколько измененном варианте: «Если враг не сдается, – его истребляют». Полностью фраза звучит так: «Против нас все, что отжило свои сроки, отведенные ему историей; и это дает нам право считать себя все еще в состоянии гражданской войны. Отсюда следует естественный вывод: если враг не сдается, – его истребляют» [Правда]. Повторенные впоследствии во многих речах советских идеологов и подкрепленные авторитетом Горького, эти слова послужили оправданием репрессий и массовых «чисток» 1930-х гг.

В стихотворении Багрицкого к лирическому герою, больному туберкулезом («ТВС» – медицинский термин, за которым скрыто название болезни «Tuberculosis»), в горячечном бреде является призрак умершего к тому времени Дзержинского: «...на ткани полезла ржа; // Значит: озноб, духота, жар. ... Прямо с простенка не он ли, не он // Выплыл из воспаленных знамен? // Выпив бороду, щурясь слегка // Едим глазом из-под козырька». Призрак убеждает его в необходимости выполнения революционного долга. Если в начале герой понимает, что

не в состоянии идти на заседание «рабкоровского кружка», то после речи Дзержинского находит в себе силы для этого. Такова фабульная основа «ТВС». Сюжет же его оказался гораздо сложнее и многосмысленнее.

В «ТВС» Багрицкий обыгрывает балладный сюжет явления мертвеца/беседы с мертвецом, не раз варьируемый в революционной поэзии в варианте разговора с портретом (например, «Разговор с товарищем Лениным» или «О дряни» Маяковского). Однако состояние *болезни к смерти*, в котором пребывает герой, лишает убедительности приведенные выше заклинания главного чекиста. Сама взвинченная, болезненная интонация стихотворения, куда встраивается и речь Дзержинского, оспаривает его ведущий тезис: «Да будет почетной участь твоя; // Умри, побеждая, как умер я».

Сюжетной организацией с ведущим в ней мотивом бреда «ТВС» сближается не столько с названными произведениями Маяковского, отмеченными прямым революционным пафосом, сколько с повестью Зазубрина «Щепка» (1923 г.), где главный герой – чекист Срубов находится в мятущейся духовной позиции и в итоге сходит с ума. Общим для обоих произведений становится их болезненный фон, в котором у Зазубрина существует Срубов, а у Багрицкого не только лирический герой, но и Дзержинский: «Жилка о висок // Глуше и осторожней бьет. // (Значит, из пор, как студень сок, // Медленный проступает пот)».

Общими элементами сюжета обоих произведений являются картины чекистских будней и чекистской расправы – развернутые в «Щепке» на многие страницы и сжатые до нескольких поэтических строк в «ТВС». Сравним два показательных в плане межтекстовой переклички фрагмента.

«Щепка»: «До кабинета Срубов шел очень долго. В кабинете заперся. Повернул ключ и внимательно посмотрел на дверную ручку – чистая, не испачкана. Оглядел у лампы руки – крови не было. Сел в кресло и сейчас же вскочил, нагнулся к сиденью – тоже чистое» [Зазубрин, 1990, с. 50].

«ТВС»: «В крови, в чернилах квадрат сукна, // Ржавчина перьев, бумаги клоч // – Всё друга и недруга стерегло. // Враги приходили – на тот же стул // Садись и рушились в пустоту. // Их нежные кости сосала грязь. // Над ними захлопывались рвы. // И подпись на приговоре вилась // Струей из простреленной головы».

Схожим является и унылый бытовой фон обоих произведений:

«Щепка»: «Бледной лихорадкой лихорадило луну. И от лихорадки, и от мороза дрожала луна мелкой дрожью. И дрожащей, прозрачно-искристой дымкой вокруг нее ее дыхание. Над землей оно сгушалось облаками грязноватой ваты. ... На дворе в молоке тумана рядами горбились зябко-синие снежные сугробы. В синем снегу, лохмотьями налипшем на подоконники, лохмотьями свисавшем с крыш, посинели промерзшие белые трехэтажные многоглазые стены» [Зазубрин, 1990, с. 48].

«ТВС»: «Солнце спускается по стене. // Кошкам на ужин в помойный ров // Заря разливает компотный сок. // Идет знаменитая тишина. // И вот над уборной из досок // Вылезит неприбранная луна».

Есть в «Щепке» и беседа с призраком, однако не в плане революционной апологетики, как у Маяковского, а открытой полемики:

«Маркс на стене выпятил белую грудь сорочки. [Срубов] увидел – разозлился.

– Белые сорочки, товарищ Маркс, черт бы вас побрал» [Зазубрин, 1990, с. 50].

Нельзя сказать, что сомнения героя-расстрельщика в «Щепке», утратившего решимость в отношении к своей «профессии», идут в сравнение с сомнениями лирического героя «ТВС», у которого нет сил пойти на «собрание рабкоровского кружка». Здесь, скорее, выстраивается параллель с образом Дзержинского, оправдывающего свою кровавость революционной необходимостью: «О мать революция! Не легка // Трехгранная откровенность штыка». Рассказ Зазубрина заканчивается видением героя, где революция выведена в красках «Хождения Богородицы по мукам»¹: «... оборванная, в серо-красных лохмотьях, во вшивой грубой рубахе, крепко стояла Она босыми ногами на великой равнине, смотрела на мир зоркими гневными глазами» [Зазубрин, 1990, с. 91]. Мотив революционного мщения становится еще одной «точкой сборки» обоих произведений.

¹ [Подробно см.: Проскурина, 2002].

Трудно сказать определенно, знал ли Багрицкий повесть Зазубрина. После ее создания писатель отправил рукопись в Москву. И хотя напечатать в 1920-х гг. «Щепку» не удалось, можно предположить, что ее хорошо знали как в сибирских, так и в столичных литературных кругах¹. Но и в том, и в другом случае, при параллельном чтении с зазубринской повестью «ТВС» прочитывается как ее семантическая квинтэссенция.

Стихотворение Багрицкого, при его внешней размерности, отличается повышенной экспрессия, выраженная через «рваный», меняющийся ритм, короткую фразу. Его стих словно просится быть разбитым в «лесенку»:

...Домой до вечера. Тишина.
Солнце кипит в каждом кремне.
Но глухо, от сердца, из глубины,
Предчувствие кашля идет ко мне.

И сызнава мир колюч и наг:
Камни – углы, и дома – углы;
Трава до оскомины зелена;
Дороги до скрежета белы...

Как и в случае со стихотворением Вас. Непомнящих, в «ТВС» тоже можно говорить о несоответствии формы и содержания, только в обратном смысле. Традиционный ритм «Письма другу» не совпадает с его «лестничной» организацией, тогда как традиционная форма «ТВС» «противится» его внутреннему ритму, конфликтует с ним, стремится к авангардной разреженности строки.

Следует отметить, что своей стилистикой «ТВС» также переключается с зазубринским текстом, характерной особенностью которого является экспрессивность, лапидарность, упругость стиля, сближающие его с поэтикой авангардизма.

Если тематически в «ТВС» утверждается дело революции как дело тяжелое, но правое – по той же логике, что у Маяковского в строчках: «Товарищ Ленин, работа адская будет сделана и делается уже»

¹ [См.: Проскурина, 1994, с. 63; Яранцев, 2012, с. 65-85].

– или в приведенных выше финальных строках «Щепки», то образный и мотивный слой текста это утверждение подрывают как бы изнутри, из его поэтической плоти. Содержательное пространство стихотворения оказывается глубже считываемого смысла. И в этом видится еще одна параллель с зазубринской повестью.

К сказанному хотелось бы добавить, что в «ТВС» Багрицкий опередил современников метафорическими характеристиками своего века: «век-часовой» в строках: «А век поджидает на мостовой, // Сосредоточен, как часовой» – перекликается с мандельштамовским «веком-волкодавом» в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931, 1935)), а в образе грозного человека с усами угадывается образ Сталина: «Я тоже почувствовал тяжкий груз // Опушенной на плечо руки. // Подстриженный по-солдатски ус // Касался тоже моей щеки»), как позже в известном стихотворении Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны» (1933), ставшего для поэта роковым: «Его толстые пальцы, как черви, жирны, // И слова, как пудовые гири, верны, // Тараканы смеются усища, // И сияют его голенища» [Мандельштам, 1995, с. 226].

Это, пожалуй, единственный случай за всю историю газеты, когда художественный текст, выбранный в качестве подтверждения редакционных идеологических императивов, вступает в противоречие с заданными рамками интерпретации.

В целом же материалы газеты «Литературная Сибирь» соответствуют уже сформировавшемуся к Первому съезду писателей соцреалистическому канону. И лишь двумя представленными стихотворениями на ее страницы наброшена тень отошедшего в прошлое литературного авангарда.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

27 сентября 1933 года // Литературная Сибирь. – № 1. – 1933, 27 сент.

Жилякова, Н. В. К истории томского журнала «Силуэты жизни родного города» (1909) – «Силуэты Сибири» (1910) / Н. В. Жилякова // Вестник Томского гос. ун-та. – 2016. – № 2. – С. 147-160.

Зазубрин, В. Щепка / В. Зазубрин // Зазубрин В. Общежитие. – Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 1990. – С. 34-91.

- 510 с.
Литературная Сибирь. – № 1–7(9). – 1933–1934.
Мандельштам, О. Полное собрание стихотворений / О. Мандельштам. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1995. – 720 с.
Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / В. В. Маяковский. – Москва: Художественная литература, 1955.
Правда, 1930. – № 314, 15 нояб.
Проскурина, Е. Н. Неопубликованные письма В. Я. Зазубрина / Е. Н. Проскурина // Гуманитарные науки в Сибири. – 1994. – № 4. – С. 61-67.
Проскурина, Е. Н. Конфликт двух миров в творческой судьбе В. Я. Зазубрина / Е. Н. Проскурина // Сибирь. Литература. Критика. Журналистика. Памяти Ю. С. Постнова. – Новосибирск, 2002. – С. 159-174.
Яранцев, В. Зазубрин. Человек, который написал «Щепку» / В. Яранцев. – Новосибирск: РИЦ НПО Союза писателей России, 2012. – 752 с.

Т. А. Ильина¹

Тверской государственный университет

**ПУТЕШЕСТВИЯ И ЭКСКУРСИИ В
ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ШКОЛЬНОЙ СРЕДЕ**
(анализ архивных и опубликованных материалов тверской
женской учительской школы им. П. П. Максимовича)

В статье анализируются архивные и опубликованные источники, отражающие роль путешествий и экскурсий в учебно-воспитательном процессе Тверской женской учительской школы им. П.П. Максимовича и хранящиеся в Научной библиотеке Тверского госуниверситета.

Ключевые слова: Тверская женская учительская школа им. П.П. Максимовича, школа Максимовича, путешествия, дореволюционная школа,

¹ Татьяна Анатольевна Ильина, кандидат филологических наук, заведующая отделом редких книг Научной библиотеки Тверского государственного университета. ilyina_tver@mail.ru

дореволюционная школьная среда, экскурсии, экскурсионная деятельность, архивные документы.

Т. А. Пыина
Tver State University

TRIPS AND EXCURSIONS IN PRE-REVOLUTIONARY ENVIRONMENT

(the analysis of archival and published documents of tver teacher training school for women named after P.P. Maksimovich)

The article analyzes archival and published sources, reflecting the role of trips and tours in the educational process of Tver teacher training school for women named after P. P. Maksimovich and stored in the Scientific library of Tver state University.

Keywords: Tver women's teaching school named after P. P. Maksimovich, Maksimovich school, travel, pre-revolutionary school, the pre-revolutionary school environment, tours, excursions, archival documents.

Тверская женская учительская школа [см. о ней: Ильина, 2010] была открыта первой в России 1 декабря 1870 г. как частное учебное заведение по личной инициативе земского деятеля Павла Павловича Максимовича и первое время содержалась исключительно на его средства. С 1882 г. она стала земской и за годы своего существования приобрела заслуженный авторитет по всей России, была известна как «школа Максимовича».

Авторитет был обусловлен несколькими факторами. Прежде всего, школа давала бесплатное образование крестьянским девушкам, которые нигде в другом месте и в таком объеме получить его не могли. Учебная программа была шире, чем в правительственных учительских семинариях, она была всесторонней с преобладанием гуманитарных предметов, имела хорошо оборудованные предметные кабинеты, метеорологическую установку, телескоп, отличную библиотеку, мастерские. Школа формировала у воспитанниц научное мышление, так как здесь серьезно занимались краеведением, собирали фольклор, а показания с метеорологической станции посылались в Николаевскую

обсерваторию Санкт-Петербурга. В старших классах будущие учительницы получали основательную теоретическую и практическую педагогическую подготовку, приобретали умения и навыки для ведения учебной работы и внеклассных занятий с детьми. Важная особенность школы – личностный подход в вопросах воспитания и атмосфера демократизма и сотрудничества среди педагогов и воспитанниц. Здесь сложилась уникальная традиция отсутствия оценок и переводных экзаменов. В разное время в школе работали видные педагоги и будущие ученые: Н. П. Дьяконова, А. Н. Робер, Ф. Ф. Ольденбург, О. В. Берви-Кайданова, Н. А. Кун, А. П. Павлов и др. Школа Максимовича была и крупным методическим центром Твери: в ее стенах располагалось справочно-педагогическое бюро, общественно-педагогический кружок, музей наглядных пособий. Активная творческая жизнь делала ее культурным центром Твери. В 1919 г. вся материальная база школы была передана вновь организованному институту народного образования (с 1921 г. – педагогический институт, с 1971 г. – университет). Большая архивная и книжная коллекция школы Максимовича сегодня хранится в Научной библиотеке Тверского госуниверситета, анализ именно этой коллекции на указанную тему и составляет предмет данной статьи.

Мы будем понимать под путешествием индивидуальную или коллективную прогулку пешком или на разных видах транспорта, а под экскурсией – коллективное путешествие с образовательными целями¹.

Наглядным доказательством такого различия служат «Отчеты о деятельности Тверского общественно-педагогического кружка» за 1909–1916 гг. Одним из видов деятельности этого кружка, который

¹ Понятия «путешествие» и «экскурсия» в обыденном сознании часто практически сливаются. Определению понятия «экскурсия» и отделению его от похожих терминов посвящена статья «Что такое экскурсия» одного из теоретиков экскурсионного дела Владимира Александровича Герда. По В. А. Герду, «экскурсия – это форма общественно-просветительной работы, при которой группа лиц (экскурсантов) под руководством более сведущего лица (руководителя) изучает тело или явление в его естественной обстановке, отправляясь с этой целью к объекту своего изучения» [Герд, 1928, с. 26]



существовал на базе Тверской земской женской учительской школы им. П. П. Максимовича (далее школа Максимовича), было устройство с 1909 г. летних детских площадок для занятий с детьми от 2-х до 17-ти лет. Одним из главных методов работы были прогулки (в данном контексте это синоним «путешествия») и экскурсии, которые в отчетах строго дифференцированы. В некоторые отчеты включены описания прогулок, во время которых дети катаются на лодках, играют, гуляют по лесу, собирают ягоды, грибы, поют, осматривают достопримечательности, т.е. просто перемещаются в пространстве без четких познавательных целей. Обязательной принадлежностью таких прогулок становится общая легкая трапеза с питьем чая или молока [см., например: Экскурсии, 1914, с. 54-57]. Излюбленные места для прогулок – Николо-Малицкий монастырь, Брянцево, Горбатый мост, железнодорожный мост, Желтиково, Долматово, Константиновка.

Особенно примечателен небольшой очерк «Вверх по Волге», сделанный ребенком. Здесь последовательно описываются перемещения по Волге, впечатления от парохода, картинки, возникающие перед детскими глазами: «На берегах Волги было много заводов, селений и полей, засеянных посевом; в иных местах мы видели, как крестьяне косили траву. Правый берег был круче и обрывистее, чем левый. Мы остановились у правого берега. Нам очень понравилось расположение этого берега, он был высокий, крутой и обрывистый, а на самой вершине был красивый высокий березовый и сосновый лес. Когда закусили, то пошли гулять, мы много видали красивых дач, ходили в парк и там видали старинный замок (барский дом), он стоял как некое чудовище, которое могло бы пугать каждого человека, проходившего мимо него, он был весь покрыт мохом, и от него пахло сыростью. В этом же парке есть дерево, которое могут обхватить только пять человек. Можно бы еще чего-нибудь увидеть, но времени было мало, и мы пошли берегом к пароходу, любуясь красивой природой. Мы дошли до парохода и благополучно поехали домой» [Отчет о деятельности, 1914, с. 56-57]. Нигде нет ни слова о том, что руководитель что-то рассказывает, нет никаких исторических или естественнонаучных сведений, нет даже имени помещика, которому принадлежит дом-замок.

Экскурсии же проводятся только тогда, когда есть руководитель, это было летом 1913, 1915 и 1916 годов. В 1915–1916 учебном году при кружке действовала даже экскурсионная комиссия, которая разработала программу экскурсии по Твери для учащихся уездных земских начальных школ, которая предлагала методику подготовки к экскурсии и четкий маршрут, рассчитанный на четыре дня [см.: Программа экскурсии, 1916, с. 30-32].

Конечно, для школьной практики большее значение имели экскурсии, чей образовательный потенциал был выявлен уже давно, но широкое применение в школьной практике они получили во второй половине XIX – начале XX вв., тогда же началась и теоретическая разработка методики экскурсионного дела¹.

Изучение архивных и печатных источников по истории школы Максимовича позволяет сделать вывод, что экскурсионный метод очень активно использовался в педагогической практике. В самом обобщенном виде экскурсионная деятельность в этой школе представлена в учебном пособии тверских историков О. К. Ермишкиной и С. Н. Смирнова «Очерки истории экскурсионного дела в Тверском государственном университете» (Тверь, 2008, с. 4-13), но полноценное аналитическое исследование данного вопроса еще впереди. Здесь же анализируются наиболее важные архивные и часть опубликованных источников, которые условно можно разделить на несколько групп.

1. Документы, имеющие отношения к непосредственным экскурсиям и путешествиям воспитанниц.

Сюда относятся опубликованные ежегодные краткие отчеты по школе, которые позволяют сделать вывод о том, что начинает экскурсионную деятельность в 1891 г. начальница школы Е. П. Свешникова, именно она закладывает традицию поездки в Москву 4-го выпускного класса после окончания занятий, такие же поездки состоялись в 1894, 1902, 1903 гг., а с 1907 г. они стали ежегодными и

¹ Библиографию по этому вопросу см., например: Школьные экскурсии, 1910, с. 292-317; Герд, 1928, с. 109-118.



прекратились, видимо, в 1917 г. Такие отчеты не содержат описания экскурсий, но финансовая часть позволяет увидеть стоимость таких поездок, а также источники средств. В основном это дотации тверского земства, а также пожертвования частных лиц. Например, из отчета за 1903 г. видно, что 50 рублей пожертвовала вдова С. П. Максимовича А. Д. Чижова-Максимович [см.: Отчет по школе [1904], с. 11]. Также из подобного источника известно, что в 1913 г. были две образовательные экскурсии 2-го и 3-го классов, на которые было потрачено 100 рублей [Доклад по школе [1914], с. 42]. Никаких подробностей об этих последних экскурсиях нам неизвестно, но, видимо, они были недалекими, потому что расход на поездку в Москву одного класса, т.е. примерно 30-ти человек, составил в этом же году 290 рублей.

Второй вид источников – это опубликованные описания поездок и экскурсий. Сюда относится статья Е. П. Свешниковой «Поездки в Москву» [см.: Свешникова, 2007, с. 84-94], которая дает очень богатый эмпирический материал, позволяющий увидеть особенности организации, методики, маршрута экскурсий 1891 и 1894 годов, трудности, с которыми сталкиваются организаторы и экскурсанты. В этих и последующих описаниях поражает отношение общества к будущим сельским учительницам, которое всячески способствует их просвещению. Так, железная дорога дает разрешение на проезд за четверть цены, московская школа предоставляет помещение для проживания, музеи обслуживают бесплатно и т.д. «Словом, отношение всюду было встречено самое приветливое» [Свешникова, 2007, с. 85]. Такие описания дают очень много для специалистов разных гуманитарных направлений. Например, здесь есть одна интересная деталь, говорящая об особенностях восприятия девушками произведений изобразительного искусства. В первую и вторую поездку «максимовки» посетили Румянцевский музей, где в то время была выставлена картина А. А. Иванова «Явление Христа народу», которая не произвела на них совершенно никакого впечатления, в отличие от картин Крамского, Репина, Верещагина, Маковского, Ге, Куинджи и других в Третьяковской галерее. «Это было настоящим откровением: никто из наших девиц и никогда не думал, что живопись может говорить так же сильно, увлекать так же глубоко, как поэма, как драма, как лирика. Перед “Явлением

Христа народу” они стояли в Румянцевском музее совсем холодно, стараясь понять умом, но не откликаясь сердцем. Здесь же для каждой нашлись вещи по душе, захватившие и покоровившие каждую по-своему, а вместе с тем открывшие неожиданную для них перспективу наслаждения искусством, до тех пор неизвестным» [Свешникова, 2007, с. 89] (1891г.). В 1894 г. «максимовки» «долго стояли перед картиной Иванова “Явление Христа народу”: «Это была первая настоящая картина, перед которой стояли наши молодые провинциалки. Им было трудно разобраться в ней, трудно понять, в чем тут сила, и, с другой стороны, оказывалось чрезвычайно трудным объяснить им это, чувствовалось, что объяснение скользит поверхностно, что глубина впечатления не затронута, что никакими словами этого не достигнуть» [Свешникова, 2007, с. 93].

Сюда же примыкает и подробное описание экскурсии старшего класса в верховья Волги с остановками в Вышнем Волочке, Осташкове, Ниловой пустыни летом 1910 г.¹. К сожалению, опубликованный отчет только один, вполне возможно, что в рукописных отчетах за последующие годы (до 1919 г., когда школа прекратила свое существование) в Государственном архиве Тверской области найдется еще интересная информация. Данное описание более краткое, менее выразительное, но тоже здесь интересно все: и мотивация в выборе маршрута, и особенности приема экскурсанток, поведение девушек и т.д. В частности, из этого описания можно сделать вывод о высоком уровне певческой музыкальной культуры учениц школы, поскольку они накануне праздника Святой Троицы пропели всенощную, чередуясь с хором Волговерховского Спасо-Преображенского монастыря.

Опубликованные воспоминания выпускницы школы 1914 г. М. И. Грифцовой содержат упоминания и краткие описания экскурсий, которые являлись составной частью таких предметов, как история, естествознание, география. «Иногда всем классом мы отправлялись на далекую загородную прогулку-экскурсию: сначала на трамвае до конца

¹ Опубликовано в «Отчете Общества попечения о нуждах учившихся и обучающихся воспитанниц женской земской учительской школы им. П. П. Максимовича с его основания по 1 марта 1911 года» [см.: Отчет общества, 1911, с. 8-11].



города, потом пешком в Желтикову сосновую рощу, где был старинный заброшенный монастырь с заросшей стеной вокруг, за которой чудилось что-то таинственное. Или в той же стороне иногда уходили через “Горбатый мост” за Волгу с нашей “биологиней” Алевтиной Николаевной, весной за анемонами, вообще за растениями; учились определять их по Маевскому (а в летнее время, на каникулах, в деревне уже самостоятельно составляли гербарий)». Большое впечатление оставляли исторические экскурсии: «на самом берегу Волги, при впадении Тверцы, стоял старинный Отроч монастырь <...>, куда был сослан Иваном Грозным неугодный ему московский митрополит Филипп за то, что обличал царя и его опричников в жестокости и распущенности и поплатился за это жизнью. С невольной робостью входили мы в его низкую полутемную келью, где по приказу царя он был задушен Малютой Скуратовым. Под сводами этой небольшой кельи, во всю ее высоту была картина-фреска, изображающая тот страшный момент, когда Филипп во время молитвы стоит в этой келье на коленях перед иконой с горящей лампадой, а в полуоткрытой двери показывается свирепый опричник, явившийся для расправы с ним. Наверное, благодаря этой картине, я вспоминаю келью не пустой, а с действующими лицами этой исторической драмы» [Ильина, 2010, с. 162–163]. Из отрывков воспоминаний Ф. М. Матвеевой известно, что «в связи с изучением физики и химии проводились экскурсии на фарфоро-фаянсовую фабрику, стекольный завод, электростанцию» [Сланевский, 1971, с. 133].

К этой же группе источников относится несколько фотографий. На одной из них [Архив, д. 19, л. 8] запечатлена большая группа учениц и их преподавателей во время чаепития около железнодорожного моста через Волгу в районе станции Дорошиха, что наглядно подтверждает мысль о том, что это место было излюбленным среди преподавателей. На фотографии есть подпись: «Прогулка учениц и преподавателей Школы Максимовича к Волжскому мосту после весенних испытаний». Среди взрослых людей четко можно идентифицировать начальницу школы 1905–1906 и 1911–1919 гг. О. Ю. Федорову и предположительно преподавателя истории 1879–1908 гг. В. И. Колосова. Присутствие последнего позволяет считать, что это была не просто прогулка, а с элементами экскурсии, поскольку Колосов был прекрасным историком и

знатоком Тверского края. Еще две фотографии из того же дела подписаны как «экскурсия в Бурашево», на ней изображены воспитанницы и две преподавательницы за обеденным столом на свежем воздухе. Скорее всего, это была экскурсия в Бурашевскую школу пчеловодства, садоводства и огородничества, которая, как и школа Максимовича, была земскою. Наконец, есть фотография [Архив, д. 18, л. 15], подтверждающая мысль о дальних путешествиях. На ней изображены воспитанницы, начальница школы О. Ю. Федорова, преподаватели, среди которых Ф. Ф. Ольденбург, на скале и на фоне водопада. Надпись на обороте предполагает, что это экскурсия, возможно, в Финляндию, проведенная до 1913 г.

Наконец, есть альбом фотографий, иллюстрирующий экскурсию к верховьям Волги летом 1910 г., о которой было сказано выше [Архив, д. 6, л. 1-12об.]. На фотографиях виды Вышневолоцкой водной системы, домика Петра I, Нилово-Столобенской пустыни, усадьбы Толстых в Ельцах, часовни на истоке Волги, Волговерховского Спасо-Преображенского монастыря.

2. Документы, имеющие отношения к «виртуальным» экскурсиям.

Здесь речь пойдет об источниках, которые подтверждают тот факт, что воспитанницы совершали не только непосредственные экскурсии и путешествия, но и воображаемые, к чему их стимулировали педагоги.

Это самодельный альбом «Путешествие вокруг света. Внеевропейские страны» [данный рукописный альбом в библиотеке университета оформлен как книга и имеет шифр 91(084) / П 90]. Скорее всего, делали его сами ученицы по заданию преподавателей во время прохождения определенных тем в курсе географии для закрепления знаний. Есть такие же альбомы по музыке и изобразительному искусству. Содержанием его являются вырезки из газет и журналов, содержащие виды США, Египта, стран Африки, Японии, Китая, Австралии, а также несколько статей. Этот альбом можно рассматривать как пример любопытного методического приема, расширяющего кругозор учащихся.

Сюда же относятся многочисленные рисунки учениц с европейскими пейзажами. Девушки явно срисовывали их с каких-то изображений, а значит, совершали мысленное путешествие.



В дореволюционной России применялся очень интересный вид просветительских народных чтений с использованием теневых картин, которые показывали при помощи волшебного фонаря. Склад таких картин, принадлежавший тверскому земству, находился в здании школы Максимовича, да и заведовала им преподавательница школы Ю. Д. Серебряникова. Вполне логично предположить, что такие чтения проводились и с «максимовками». Каталоги этих картин [см., например: Серебряникова, 1913] тверское земство периодически издавало и рассылало по губернии для народных школ. Их содержание говорит о том, что здесь было много картин с видами разных городов, народов, зданий, артефактов, изображений животных, растений и т.д., по которым можно изучать географию, историю, биологию и совершать виртуальные экскурсии.

Наконец, к этой группе источников относится 99 больших полиграфических художественных фотографий с видами европейских городов, большей частью итальянских: Парижа, Вены, Рима, Венеции, Неаполя, Пизы, Милана [Архив, д. 23, л. 1-53; д. 24, л. 1-46]. Наличие штемпеля на обороте свидетельствует о том, что они действительно принадлежали школе и присутствие их в ее архиве неслучайно. Можно предположить, что привез их из своих заграничных поездок преподаватель естествознания, физики и космографии 1908–1919 гг. Л. В. Кандауров. Нам известно, по крайней мере, четыре таких путешествия: в 1899 г. с художником В. Д. Поленовым по странам Ближнего Востока, в 1901 г. с поэтом М. А. Волошиным, в 1910 и 1911 гг. с В. Д. Поленовым по странам Западной Европы. Из каких конкретно путешествий привезены эти фотографии? По своему виду все они однотипные, а значит, одного времени и привезены, скорее всего, из одного путешествия. Поскольку больше всего фотографий с видами итальянских городов, которые Кандауров посещал только с Волошиным, можно предположить, что они привезены из путешествия 1901 г., подробный дневник которого под названием «Журнал путешествия, или сколько стран можно увидеть на полтараста рублей» хранился как раз у Кандаурова и впервые был опубликован в 1991 г. [см.: Волошин, 1991, с. 7-88]. В дневнике есть описания того, как Кандауров с друзьями долго отбирают и покупают фотографии в магазине Флоренции [см.: Волошин,

1991, с. 51], возможно, именно эти. Как текст этот дневник очень интересен, он многое рассказывает о характере участников путешествия, каждый из которых оставлял свои записи в нем, позволяет увидеть источник многих тем и сюжетов будущих стихов Волошина, особенности восприятия путешественниками произведений искусства, да и просто окружающего пространства. Для нас дневник интересен тем, что некоторые фотографии являются иллюстрациями к определенным частям текста и передают впечатления Л. В. Кандаурова от увиденного. А поскольку он любил проводить просветительские беседы с показом фотографий, то, скорее всего, эти же впечатления он передавал и своим слушательницам. Например, собор Святого Петра в Риме ему не понравился: «Собор Петра снаружи довольно неуклюж. Нельзя отойти и увидеть его в соединении с колоннадой. Вблизи видишь или собор или колоннаду, и они мало друг другу соответствуют. Внутри все пахнет сыростью, но светло. Страшная роскошь, громадные размеры – и никакого впечатления. Выкрашенные желтой краской органы стоят в притворах. Работ Микеланджело не нашли, так как были без путеводителя, а они где-то в боковых капеллах» [Волошин, 1991, с. 55]. Также вполне возможно предположить, что Кандауров рассказывал ученицам и о своих путешествиях по странам Ближнего Востока с художником В. Д. Поленовым, показывал фотографии, тем самым значительно расширяя кругозор деревенских девушек.

3. Документ, имеющий отношение к путешествию. Это небольшая книжечка «На память о дождливом дне в Непрях 4 июня 1911 года» (Тверь, 1911), изданная земством. В ней рассказывается, как девушки путешествовали и их застал дождь. Переживая его, они стали записывать все то, что им в данный момент пришло в голову. Самое интересное, что потом это было опубликовано. Здесь много цитат из литературных произведений, что дает материал для анализа бытования художественной литературы, размышления, пословицы, афоризмы, отрывки из ученической поэмы «Любовь химика». Данный текст является интересным источником для анализа, поскольку позволяет увидеть то, чем были наполнены головки провинциальных девушек-школьниц: их круг чтения, интересы, особенности восприятия художественной литературы, школьный фольклор.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Архив** школы Максимовича в Научной библиотеке ТвГУ.
- Волошин, М. А.** Автобиографическая проза: дневники / М. А. Волошин. – Москва: Книга, 1991. – 413 с.
- Герд, В. А.** Экскурсионное дело: сб. ст. по вопросам методики экскурсий / под ред. С. В. Герд. – Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1928. – 117 с.
- Доклад по школе П.П. Максимовича за 1913 год.** – Тверь, 1914. – 56 с.
- Ильина, Т.А.** Школа Максимовича / Т.А. Ильина. – Тверь: Книжный клуб, 2010. – 184 с.
- Отчет** о деятельности Тверского общественно-педагогического кружка за 1913–1914 год. – Тверь: Типолитограф. М.В. Блинова, 1914. – 57 с.
- Отчет** общества попечения о нуждах учившихся и обучающихся воспитанниц женской земской учительской школы им. П.П. Максимовича с его основания по 1 марта 1911 года. – Тверь: Тип. губ. земства, 1911. – 15 с.
- Отчет** по школе П.П. Максимовича за 1903 год. – Тверь, 1904. – 13 с.
- Программа** экскурсии с учащимися земских школ Тверского уезда в г. Тверь // **Отчет** о деятельности Тверского общественно-педагогического кружка за 1915–1916 год. – Тверь: Типолитограф. М.В. Блинова, 1916. – С. 30-32.
- Свешникова, Е.П.** О детях и взрослых: Статьи. Рассказы. Библиография / науч. ред. Е.Н. Строганова / Е.П. Свешникова. – Тверь: Лилия Принт, 2007. – 265 с.
- Серебрянникова, Ю.Д.** Полный каталог теневых картин, находящихся в складе Тверского губернского земства для бесплатного пользования при чтениях с волшебным фонарем в школах и народных читальнях Тверской губернии / Ю.Д. Серебрянников. – Тверь: Тип. губ. земства, 1913. – 30 с.
- Сланевский, В.У.** Тверская женская учительская школа П.П. Максимовича: (к 100-летию со дня основания) / В.У. Сланевский // Из истории дореволюционной и советской школы и педагогики. – Калинин: Гос. пед. ин-т, 1971. – С. 115–153.
- Школьные экскурсии**, их значение и организация: сб. ст. / под ред. Б.Е. Райкова. – Санкт-Петербург: тип. Б.М. Вольфа, 1910. VII, 333. – 260 с.
- Экскурсии детей.** В Лихославль. В Лисицы на пароходе. Вверх по Волге: (мое воспоминание) // **Отчет** о деятельности Тверского общественно-педагогического кружка за 1913–1914 год. – Тверь: Типолитограф. М.В. Блинова, 1914. – С. 54-57.

НАУЧНЫЕ ВСТРЕЧИ

**М.Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН: ОТ «ПРОТИВОРЕЧИЙ» ДО
«ЗАБЫТЫХ СЛОВ»: обзор конференции**

15–17 сентября 2016 г. в Твери прошла Всесоюзная научная конференция «М.Е. Салтыков-Щедрин: От *Противоречий* до *Забывших слов*», посвященная 190-летию со дня рождения писателя. Ее организаторами выступили Институт славянской культуры Московского государственного университета дизайна и технологии, кафедра всеобщей истории Тверского государственного университета и Тверская областная универсальная научная библиотека им. А.М. Горького. В работе конференции приняли участие филологи, историки, искусствоведы, музейные и библиотечные работники, преподаватели вузов и школ из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Ульяновска, Вологды, Курска, Кирова, Талдома, Твери.

С виртуальным приветствием к участникам конференции обратился профессор Саратовского национального исследовательского университета В.В. Прозоров, отметивший актуальность современного обращения ученых к литературному наследию Салтыкова-Щедрина. Проблемы, поднятые в докладах, показали, как много остается лакун в изучении творчества писателя, его социально-философских взглядов и жизненного пути.



М. Наумов. Как Салтыков Щедрина в Крутогорске повстречал (из цикла «Салтыкиада», 2016).

Ряд выступлений был посвящен малоизученным или обойденным аспектам творчества Салтыкова. **С.М. Шаврыгин** (Ульяновск) в докладе «Петр I в творчестве А.С. Пушкина и в “Истории одного города” М.Е. Салтыкова-Щедрина» показал, что генезис образа последнего глуповского градоначальника Угрюм-Бурчеева связан не только с такими известными историческими прототипами, как князь Святослав Игоревич, генерал Аракчеев, император Николай I, архимандрит Фотий, но в гораздо большей степени с литературным образом Петра I в поэмах А.С. Пушкина «Полтава» и «Медный всадник». Используя пушкинские мотивы, Салтыков в сатирических целях травестирует их, раскрывая суть глуповской власти. Если у Пушкина движущей силой петровских деяний стало стремление к культуре, просвещению, торговле, то у Салтыкова – глухое невежество, твердолобость и культурная дикость глуповской власти. Салтыков усиливает пушкинские негативные ассоциации в стремлении раскрыть сущность высшей российской бюрократии, чья воля и непреклонность идет вразрез с живой жизнью и живыми людьми. «Истории одного города» был посвящен доклад **Е.Н. Грачевой** и **А.В. Вострикова** (Санкт-Петербург) «Царские кудри и барская спесь», основанный на опыте комментирования романа для издательства «Азбука». Уточнение

значений отдельных слов и выражений и бытования упомянутых в тексте реалий позволило докладчикам прояснить интерес и отношение автора к ряду исторических и современных ему событий, обнажить механизм построения художественного образа. Приведенные в докладе примеры из художественных и мемуарных произведений расширяют контекст восприятия щедринского романа и его влияние на последующую отечественную литературу. **Л.В. Чернец** (Москва) в докладе «“Благонамеренные речи” М.Е. Салтыкова-Щедрина и мотив лицемерия в творчестве его современников» сблизила названный очерковый цикл с такими произведениями 1870-х годов, как поэма Н.А. Некрасова «Современники», роман И.С. Тургенева «Новь» (образ Сипягина), стихотворение А.К. Толстого «Сон Попова» (речь министра). Глубокий комизм поведения персонажей – «новых людей», востребованных пореформенным временем, неистощимость авторов в изобретении их алогичных рассуждений, – яркая грань талантов, умевших писать и «по смешной части», по выражению Салтыкова. Из очерка, помещенного в «Благонамеренных речах», как известно, вырос роман «Господа Головлевы», которому были посвящены доклады **В.В. Акимовой** (Москва) «Особенности портретных описаний в романе «Господа Головлевы» и **О.И. Лисицкой** (Тверь) «Госпожа Головлева: образ дворянки-матери в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина». На фруктово-ягодные детали и мотивы в «Господах Головлевых» и некоторых других произведениях писателя обратила внимание **К.И. Шарафадина** (Санкт-Петербург), представив их в контексте произведений А.Н. Островского. Менее известные тексты Салтыкова стали объектом рассмотрения в докладах **Ю.Н. Борисова** (Саратов) «Опыты словесного музицирования в «Недоконченных беседах» М.Е. Салтыкова-Щедрина» и **С.Ф. Дмитренко** (Москва) о замысле последнего, незавершенного произведения писателя, носящего условное название «Забытые слова». Этот замысел был проанализирован в литературном контексте 1880-х – начала 1890-х гг.

Другое важное направление работы конференции представляли доклады, посвященные вопросам философского, эстетического и социального политического порядка. **Е.А. Бузько** (Москва) в докладе «Салтыков-Щедрин: диалог с церковью» обратилась к изображению писателем отношения человека к Богу и к церкви. Задача состояла в



выяснении причины неприятия Салтыковым идеологии, признающей смирение и терпение высшими добродетелями, а послушание главной чертой русского национального характера. В докладе была раскрыта идея «человеческой равноправности», которая, по Салтыкову, составляет одну из «главных задач христианского учения». Анализ мировоззрения писателя в связи с учением церкви приводит к выводу о глубинном разногласии между Салтыковым и церковью, которое отразилось в различном понимании внутренней свободы русского человека, в различном представлении о счастье, при этом само религиозное переживание не только не подвергается Салтыковым осмеянию, но и поэтизируется. **М.В. Строганов** (Москва) в докладе «Салтыков и Оффенбах. К истории массовой культуры середины XIX века» отметил, что Салтыков оценивал художественную культуру ригористично, но фиксировал всё новое, что появлялось в искусстве, в том числе и произведения массового искусства, которое он не признавал. В этом смысле показательное функционирование у Салтыкова упоминаний об опереттах Оффенбаха. Оперетта «Прекрасная Елена» («Признаки времени»), «Помпадур и помпадурши», «История одного города», «Господа ташкентцы» и др.), по мысли Салтыкова, отразила «разложение основ» жизни пореформенной России и дала легчайший рецепт избавления от общественных проблем – забвение «основ». Критические суждения Салтыкова об Оффенбахе представляются вполне справедливыми, хотя творчество которого объективно знаменовало важный шаг вперед в развитии музыкально-драматического искусства. Этот парадокс обусловлен исторической подвижностью границ массового искусства: то, что во времена Салтыкова осознавалось как массовое искусство и откровенная пошлость, в наши дни воспринимается нейтрально. Вместе с тем салтыковские оценки оперетт Оффенбаха не устарели и помогают понять, что современные процессы в массовой культуре имеют аналогичные причины и характер. В докладе «М.Е. Салтыков-Щедрин и П.П. Максимович: Русский либерал в литературе и в жизни» **Т.А. Ильина** (Тверь) описала соотношение созданного Салтыковым литературного образа русского либерала и личности реального представителя либеральной интеллигенции – П.П. Максимовича, общественного деятеля, создателя первой в России

женской учительской школы в Твери. Докладчица проанализировала их взаимоотношения и проследила развитие темы русского либерализма в творчестве писателя, его отношение к представителям либерального лагеря и соответствие / несоответствие литературного образа реальному историческому лицу. На другом материале к вопросу об отношении Салтыкова к либералам обратился *Д.К. Равинский* (Санкт-Петербург) в докладе «М.Е. Салтыков-Щедрин и Императорская Публичная библиотека», который обратил внимание на то, что Публичная библиотека в Ленинграде в течение шестидесяти лет была самым крупным объектом, названным именем Салтыкова, но его отношение к библиотеке трудно назвать положительным. Неизвестно, был ли писатель читателем Публичной библиотеки, а немногочисленные упоминания, которые встречаются в его произведениях, имеют иронический, в лучшем случае двусмысленный, характер. Столь сдержанное отношение Салтыкова к крупнейшей библиотеке страны (притом что он сам немало сделал для создания библиотек в провинции) объяснялось, в частности, неприязненным отношением к В.В. Стасову, изображенному в «Дневнике провинциала в Петербурге» в карикатурном образе Неуважай-Корыто, лидера «пенкоснимателей», под которыми Салтыков разумел квазиученых, оторванных от реальных общественных проблем. Другая причина заключалась в том, что Салтыков, как и многие его демократически ориентированные современники, зло иронизировал над «библиографическим направлением в науке», видя в нем бессмысленное выискивание ненужных подробностей (смешные, хотя и несправедливые «антибиблиографические» пассажи содержатся в «Письмах к тетеньке» и «Современной идиллии»). Докладчик полагает, что Публичная библиотека была для Салтыкова своего рода цитаделью библиографов-«пенкоснимателей», оплотом псевдоучености. *А.В. Белова* (Тверь) посвятила свой доклад проблеме включенности Салтыкова в общенациональную дискуссию 1860–1870-х гг. по «женскому вопросу» в публицистике и беллетристике. Анализ дискурсивной позиции писателя в очерке «По части женского вопроса» с опорой на методы гендерной экспертизы и феминистской литературной критики текста приводит к выводу о невозможности идентифицировать отношение самого Салтыкова к «женскому вопросу» ввиду особой стилистической манеры его письма, известной в современной Интернет-культуре как троллинг.



При этом дискурсивная позиция очерка выявляет приверженность символическому патриархатному порядку: высокомерие мужского «экспертного мнения», непризнание самоценности «женского вопроса», уподобление поисков его решения мистификации, профанацию и дискредитацию женского вопроса через придание ему гендерного содержания, недооценку самостоятельности и созидательности женского движения.

Предметом внимания участников конференции стали также вопросы творческих и личных взаимоотношений Салтыкова с современниками и особенности восприятия современниками его творчества. *Е.В. Душечкина* (Санкт-Петербург) обратилась к истории сложных и необычных отношений Салтыкова и Н.С.Лескова. Будучи начинающим писателем, Лесков узнал Салтыкова-Щедрина по «Губернским очеркам», основные положения которых приветствовал, неоднократно ссылаясь на них в своих статьях и рассказах. В отличие от этого, Салтыков не принял первые произведения Лескова, а роман «Некуда» отнес в разряд антинигилистических произведений и назвал пасквилем и доносительством, что Лесков болезненно переживал. Со временем Салтыков и Лесков всё более сближались в осмыслении задач, стоявших перед литературой, и взгляды этих писателей, которые так никогда и не встретились, во многом совпадали. Однако их сближение происходило не на личностном уровне, а на уровне идей, позиций по вопросам литературы и стремительно менявшейся русской жизни. В докладе *Л.А. Тимофеевой* (Санкт-Петербург) «Салтыков-Щедрин и семья потомственных книжников Базуновых» шла речь об отношениях Салтыкова с книгопродавцами из семьи Базуновых. Купцы Базуновы работали в книжном деле Петербурга и Москвы более 60 лет, наиболее активно – в 1850–1870-е гг. В это время торговлей и книгоиздательством занимались Федор Васильевич, Иван Васильевич, Сергей Алексеевич и Александр Федорович Базуновы, входившие в круг деловых знакомых писателя. Биографии этих предпринимателей, за исключением А.Ф. Базунова, до настоящего времени оставались неизвестными. В докладе были представлены новые материалы, уточняющие сведения о жизни и профессиональной деятельности Базуновых и вносящие уточнения в исследования биографии Салтыкова и комментирование его сочинений.

И.А. Книгин (Саратов) в докладе «М.Л. Песковский о М.Е. Салтыкове-Щедрине» отметил, что забытый ныне Матвей Леонтьевич Песковский (1843–1903) с первых шагов в журналистике проявлял живой интерес и выражал явную симпатию к творчеству Салтыкова, что нашло отражение на страницах его выступлений в газете «Русское обозрение» (1876–1877). Особое внимание докладчик уделил поминальным статьям 1889 г. в «Одесском листке» и «Новостях и биржевой газете», в которых Салтыков назван «бессмертным», «великим мастером русского печатного слова», «целым литературным знаменем». *Ю.В. Розанов* (Вологда) рассмотрел очерк А.М. Ремизова о М.Е. Салтыкове-Щедрине, написанный в эмиграции в 1937 г. и вошедший позднее в книгу «Петербургский буерак». Выявление и исследование «ближнего» («Петербургский буерак») и «дальнего» («Учитель музыки» и др.) контекстов очерка приводят к выводу о большом значении, которое придавал Ремизов творчеству Салтыкова.

На конференции был представлен блок докладов биографического характера, в том числе и дополняющих сведения о связях писателя с Тверской губернией. *И.Н. Поведская* (Тверь) в докладе «Зиловы – тверские родственники Салтыкова», основанном главным образом на архивных источниках, представила новую информацию о семье сестры М.Е. Салтыкова – Любви, в замужестве Зиловой, сведения о владениях и материальном положении, судьбах детей и внуков Л.Е. и Н.А. Зиловых. Рассказ о членах семьи Зиловых был продолжен в докладе *О.А. Культепиной* (Москва) «Сделай это и ради нее и ради меня», посвященном племяннице писателя – певице П.Н. Веревкиной, младшей дочери его сестры Любви. После окончания Петербургской консерватории Веревкина выступала на столичной и провинциальной сцене. Однако театральные финансовые трудности сыграли драматическую роль в ее артистической судьбе. На материале неопубликованных писем Веревкиной и некоторых других источников докладчица показала вехи жизненного пути артистки и особенности ее отношений со своим знаменитым дядей. *В.В. Кузнецов* (Торжок) говорил о несостоявшейся покупке Салтыкова в Новоторжском уезде. В докладе исследовалась архивное дело (ноябрь 1861 – январь 1862) о покупке Салтыковым в бытность его тверским вице-губернатором имения Василёво в Новоторжском уезде, которое принадлежало Д.С. Львову. На



основании анализа предварительных условий купчей докладчик пришел к выводу, что сделка не состоялась из-за того, что финансовые условия оказались неприемлемыми для Салтыкова. Вместе с тем было высказано предположение, что истинной причиной, скорее всего, было принятое Салтыковым уже к концу 1861 г. решение уйти с занимаемой должности и покинуть Тверь. **Н.А. Николаева** (Санкт-Петербург) представила доклад «Вятские “ученицы Герке”», содержащий комментарии к «Губернским очеркам». Имя Антона Августовича Герке, известного в XIX в. петербургского пианиста и педагога, упоминается в очерке «Приютное семейство», где одна из героинь названа «ученицей Герке». Обращение к реалиям жизни прославленного педагога, музыкальному репертуару того времени, вятскому окружению Салтыкова позволяет сделать вывод, что «ученица Герке» – это обобщенный образ, соединяющий в себе «характеристические черты» нескольких вятских музыкантш, и, вероятно, неплохих пианисток. В их числе могли быть как юные сестер Болтины – Анна Аполлоновна и Елизавета Аполлоновна (будущая жена писателя), так и Мария Николаевна Семенова, дочь вятского губернатора Н.Н. Семенова

Проблема бытования текстов любого писателя в потомстве обычно актуализируется юбилейными датами. **Е.Г. Елина** (Саратов) в докладе «М.Е. Салтыков в 1926 году» показала особенности публикаций о Салтыкове, появившихся в год 100-летия со дня рождения писателя. Эти публикации, с одной стороны, отражали основные дискуссии в литературной критике этого времени, а с другой – открывали новый этап в изучении творчества Салтыкова, давая возможность в дальнейшем начать серьезное научное исследование его сатирического наследия. О ситуации юбилейного 2016 года говорила **Е.Н. Строганова** (Москва), сосредоточившая внимание на особенностях современного восприятия личности писателя и его творчества. Анализ сетевых публикации официального характера и публикаций в социальных сетях, фанфиков, теле- и радиопрограмм, рецензий на театральные спектакли приводит к выводу о том, что в наше время в сознании большинства Салтыков оказывается не автором произведений, но автором метких высказываний. В массовом обиходе он фигурирует как создатель хрестоматийных персонажей, актуализируемых нашим временем, и автор острых

афоризмов, созвучных современной действительности, при этом далеко не все из них принадлежат Салтыкову. Докладчица показала, что в официозной масскультуре имя Салтыкова становится своего рода шаблоном; средства массовой информации, и телевидение в частности, спекулируют на имени Салтыкова, тем самым дискредитируя его. Проблема современного изучения Салтыкова в школе стала предметом выступления **Е.В. Федотовой** (Тверь). Докладчица показала трудности, возникающие в процессе преподавания, и проанализировала объективные и субъективные причины их возникновения. В качестве выхода из ситуации был указан методологический путь их решения и предложены эффективные методические приемы. Вопросы репрезентации личности и творчества писателя в XX–XXI вв. поднимались и в докладах, посвященных изобразительным искусствам. К вопросу об интерпретации образа Салтыкова в скульптуре обратилась **А.К. Конёнкова** (Москва), показавшая разные типы памятников писателю. Особое внимание было уделено творчеству С.Т. Конёнкова, создавшему довольно необычный скульптурный образ писателя. **И.В. Кувалдина** (Киров) в докладе «“История одного города” М.Е. Салтыкова-Щедрина в интерпретации современного художника. Диалог со зрителем» рассказала о выставочном проекте современного кировского художника М.В. Наумова «Салтыкиада». Целью проекта было привлечение читателей и зрителей к творческому наследию писателя путем эмоционально-художественного погружения в атмосферу одного из ключевых его произведений. Строки в книге отзывов, оставленные посетителями, убеждают в том, что поставленная задача была выполнена: «...рады, что побывали на выставке “Салтыкиада”. Торопимся домой, чтобы перечитать Салтыкова-Щедрина». Чрезвычайно интересные работы М. Наумова украсили буклет с программой тверской конференции.

Вопросы мемориализации объектов, связанных с жизнью и деятельностью писателя, и сохранения их для потомства остаются приоритетными в музейной работе. **Л.А. Богданова** (Москва) сделала обзор изобразительных материалов из фондов Государственного литературного музея. Впервые был показан акварельный портрет Михаила Салтыкова в детстве с автографом отца и представлены коллекции подлинных фотографий – портретов самого Салтыкова и его



детей, в том числе с автографами писателя и его дочери. Истории создания Тверского музея Салтыкова-Щедрина и его 40-летней жизни было посвящено выступление *О.Г. Зиминой* (Тверь). О буднях и праздниках музея Салтыкова на родине писателя в селе Спас-Угол рассказала *А.Н. Комлева* (Талдом), сообщившая об открытии памятника Салтыкову в г. Талдоме. *Н.Л. Волкова* (Тверь) представила литературу о Салтыкове из фондов Тверской областной библиотеки. Многие из этих изданий были показаны на выставке «Знакомьтесь: Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин!»

Заседания проходили очень бурно, не раз возникала полемика по целому ряду вопросов. В ходе выступлений, дискуссий, словесных баталий наметились актуальные проблемы, требующие изучения. В рамках конференции прошло заседание рабочей группы по созданию энциклопедии «М.Е. Салтыков-Щедрин и его современники» (руководитель проекта *Е.Н. Строганова*).

Настоящим украшением конференции оказалась выставка рисунков воспитанников детских изостудий «Зебра» и «Колибри» (руководитель *И.В. Арзамасцева*), выполненных специально к этому событию.

Рабочая часть конференции завершилась программой «Песни родины М.Е. Салтыкова», подготовленной фольклорным народным ансамблем «Славяночка» (художественный руководитель *С.Н. Лебедева*). Были исполнены песни, записанные участниками коллектива в 2000 г. на родине писателя, в селе Спас-Угол и соседних деревнях.

Программа конференции включала поездку в Кашин и Калязин, где в сентябре 1860 г. Салтыков проводил свою первую ревизию. Названия этих городов и связанные с ними реалии нередко упоминаются в текстах писателя, некоторые из реалий сохранились и поныне.

Е.Н. Строганова



Выступают студенты Тверского музыкального колледжа им. М.П. Мусоргского.

М.Е. Салтыков-Щедрин в работах воспитанников изостудий «Зебра» и «Колибри».



Участники конференции на крыльце бывшего дома купца Жданова (г. Кашин).

«ПОЭТ ОТКРЫТ ДУШОЮ МИРУ...»

3–4 июня 2016 г. в Шуе прошли XXVIII Бальмонттовские чтения.

В первый день праздника, день именин Константина Бальмонта, на базе Шуйского филиала ИвГУ состоялась научно-практическая конференция «Космос Бальмонта: миры и люди». Исследователей бальмонттовского творческого наследия и гостей праздника



приветствовали директор Шуйского филиала ИвГУ, депутат городской Думы А. А. Михайлов и вице-президент Российского Фонда культуры, советник Генерального директора Национального Фонда поддержки правообладателей Л. В. Назарова (г. Москва). Организаторы конференции особо благодарили Л. В. Назарову и НФПП за издание сборника материалов конференции 2015 года, который каждый участник праздника получил в подарок.

Программу чтений этого года составили не только интересные доклады учёных и краеведов из Москвы, Санкт-Петербурга, Шуи, но и презентация 10 выпуска бальмонтовского альманаха «Солнечная пряжа», а в заключительной части – замечательная музыкально-поэтическая композиция «Мой Бальмонт – музыка любви» в исполнении её автора Игоря Кулагина-Шуйского.

Затем гости праздника стали участниками впервые разработанной музеем Константина Бальмонта программы «Литературная ночь». В Бальмонтовском зале музея звучали стихи, посвящённые поэту, демонстрировались уникальные экспонаты бальмонтовской коллекции, новые книги о Серебряном веке русской поэзии, презентировалась электронная карта-схема «Бальмонтовские мемориальные места на шуйской земле». На одном дыхании прошёл литературный вечер «Забытый поэт. Александр Кондратьев», подготовленный и проведённый поэтом, искусствоведом А. Е. Александровым (г. Санкт-Петербург) и литературным объединением «Слово».



Внучатая племянница Бальмонта Т.В.
Петрова-Бальмонт

Поздним вечером в парке «На Крутихе» зажётся четвёртый Бальмонтковский костёр. Поэты, барды, музыканты и просто любители художественного слова получили свободный микрофон и дарили всем собравшимся творческое вдохновение – почти до полуночи. А тех, кто готов был ещё и ещё дышать поэзией, ждал сюрприз: презентация книжной лавки «Русский остров» в доме Бальмонта на Садовой улице. Стараниями владельца этого острова Ю. М. Дуняшенко подвал дома № 15 превращён в таинственный грот, где наверняка будет часто появляться муза поэзии.



Бальмонт

Внучатый племянник поэта М.Ю.

Утром 4 июня в красивейшем дворце – КЦ «Павловский» состоялось открытие третьего Межрегионального фестиваля-конкурса «Планета Константина Бальмонта», посвящённого дню рождения поэта-символиста. На фестиваль съехались более 70 любителей поэзии, музыки не только из Шуи, Иванова и других городов и районов Ивановской области, но и из Москвы, Санкт-Петербурга, Ярославля, Воркуты. В конкурсе приняли участие даже студенты ИвГУ из республики Конго. Участники соревновались в поэтическом, музыкальном мастерстве, искусстве художественного чтения в трёх номинациях. Лауреаты получили дипломы и памятные призы.

В завершение праздника все желающие отправились на автобусах в Гумнищи, где родился поэт, в Якиманну и Дроздово, где жили и упокоились его предки. К памятному знаку в Гумнищах были возложены цветы. На могилах родителей в Якиманне священник храма Казанской Божией Матери, в котором в 1867 г. крестили новорождённого Константина и нарекли его именем деда, отслужил панихиду. А в небо над усадебным парком улетели воздушные шары – гости праздника загадали желание непременно встретиться в Шуе в июне 2017 г. на юбилейных торжествах в честь 150-летия со дня рождения К. Бальмонта.



поэт поют Бальмонта в Гумнищах

Нигерия и Россия



Студенты, аспиранты и преподаватели Шуйского филиала ИвГУ со сборником материалов Бальмонттовских чтений, изданным НФПП. В центре – проф. Океанский.



О. Мануил служит панихиду на могиле родителей поэта в с. Якиманна

Приглашаем к участию в Бальмонттовских чтениях всех, кому интересно творчество замечательного поэта, эссеиста, переводчика, нашего знаменитого земляка.

Зам председателя оргкомитета конференции, зам. ответственного редактора альманаха «Солнечная пряжа» доц. Т. С. Петрова

ПАМЯТИ УЧЕНОГО: АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ЯНУШКЕВИЧ

Профессор ТГУ Александр Янушкевич погиб в ДТП.
Это известие пришло в субботу, 26 ноября 2016 г.



А.С. Янушкевич – представитель томской литературоведческой школы, которую и возглавлял многие годы, душа этой школы. Талантливый и любимый ученик Ф.З. Кануновой.

Автор более 450 работ, в том числе 2 монографий, 8 учебных пособий, по которым в настоящее время учатся студенты-филологи.

Руководитель гранта РГНФ «Текстология русской классической литературы: изучение и эдиционная подготовка переписки В.А. Жуковского 1795-1852 гг.».

А.С. Янушкевичем подготовлено 34 кандидата филологических наук, 4 из которых впоследствии стали докторами наук. А.С. Янушкевич занимает 32 место среди самых цитируемых ученых-филологов России (на август 2014).

В откликах на трагическое событие – образ «светлого и достойного, веселого и элегантного, остроумного и бесконечно серьезного ученого, профессора Томского университета». Его за глаза добродушно называли «наш Януш» и «солнце томской филологии».

Он был «главным Жуковедом», осуществившим совместно с коллегами уникальное издание полного собрания сочинений В.А. Жуковского.

Сейчас вспоминают о его многогранности и энциклопедичности, подчеркивая, что это была потрясающе яркая личность, невероятный эрудит, настоящий интеллигент, верный «пушкинскому»: «самостоянье человека залог величия его».

И цитируют строки бесконечно любимого им В.А. Жуковского, теперь уже отнесенные к нему:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас,
Не говори с тоской: их нет,
Но с благодарностию: были

Вместо слов путь говорят его фото, запечатлевшие образ блестящего ученого и доброго человека.







Светлая память!

Фото с сайта: <http://www.tv2.tomsk.ru/real/pushkin-net-yanushkevich-2>.

Статьи сетевого издания включаются в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), доступный в интернете по адресу: <http://elibrary.ru>

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов

Точка зрения редакции может не совпадать с мнением авторов статей